

Bajo las formas del paisaje hay un espacio en el que cantar: Representación y transmisión de una cultura minorizada

*Under the shapes of the landscape there is a space in where to sing:
Representation and transmission of a minoritized culture*

Breogán Torres Gutiérrez / Breogán Xague , Universidad de Santiago de Compostela (estudiante),
breogantogu@gmail.com

Breve bio autor:

Artista plástico e investigador, recién graduado en el Máster de Artes Libres por la Royal Institute of Art de Estocolmo. Actualmente estudia en la Universidad de Santiago de Compostela a la vez que hace prácticas como asistente de artista con Irene Grau y Christian García Bello, gracias a la beca Erasmus + desde Suecia. Ha realizado dos exposiciones individuales en Estocolmo y su obra se ha podido ver en muestras colectivas en Mint ABF, Index Foundation, La Real Academia Sueca de las Artes, el Auditorio de Galicia o la Fundación DIDAC entre otros.

How to cite: Torres Gutiérrez, B. (2024). Bajo las formas del paisaje hay un espacio en el que cantar: Representación y transmisión de una cultura minorizada. En libro de actas: *EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024*. Valencia, 3-5 julio 2024. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.17424>

Resumen

Empleando como hilo conductor la historia de la rotura de la Piedra de Abalar de Muxía, este trabajo muestra el proceso de investigación que llevó a la exposición I went to wave the stone that is in the middle of the se, en la Galleri Mejan de Estocolmo. La cuestión principal que abarcan sus obras es la de relacionarse con una identidad cultural minorizada desde una distancia forzada, entendiendo paisaje y lengua como técnicas con una serie de riesgos y potencialidades a explorar en situaciones de transformación.

Palabras clave: Paisaje; representación; minorización; lengua; comunidad.

Abstract

Using the story of the breakage of the Waving Stone of Muxía as a common thread, this paper shows the research process that led to the exhibition I went to wave the stone that is in the middle of the se, at the Galleri Mejan in Stockholm. The main issue covered by its works is that of relating to a minorized cultural identity from a forced distance, understanding landscape and language as techniques with a series of risks and potentialities to be explored in transformation scenarios.

Keywords: Landscape; representation; minoritization; language; community.

INTRODUCCIÓN

Hay una roca en el pueblo costero de Muxía, Galicia, que nunca he visto moverse. Sin embargo, sé que solía producir, de vez en cuando, un sonido profundo y reconocible, que la gente saltaba sobre ella para intentar provocarlo. Pero la roca se rompió durante una tormenta, cuando yo era adolescente, y nunca pude oír ese resultado. Sólo viví la repetición de los gestos con los que la gente de la zona sigue intentando provocar ese movimiento. Así, mi relación con este elemento identificativo de mi paisaje no es la de una experiencia con principio y fin, es la de una búsqueda. Como en el caso de la lengua gallega en mi generación, hubo una rotura en su proceso de transmisión que la forzó a encontrar una forma de transformarse para seguir participando en la comunidad. El valor de esa roca ya no es que, de vez en cuando, se mueva y parezca que esté cantando, es que hay un grupo de personas que saben que antes lo hacía; la memoria de ese sonido también es capaz de sonar.

La *Pedra de Abalar* de Muxía me permitió encontrar un objeto concreto con el que sintetizar la investigación de este proyecto: Qué ocurre cuando nos relacionamos con nuestra identidad cultural -que en este caso ha sido minorizada- a través de referencias, de imágenes heredadas, y no de las experiencias directas que éstas pretendían representar en primera instancia. Mi situación con la piedra -la imposibilidad evidente de conseguir que se mueva- me obligó a buscar nuevas formas de explorar esta tensión, buscando referencias en el contexto artístico gallego y vasco de las últimas décadas. Existe una distancia forzada que pude conectar con mi relación con la lengua, al ser yo una persona neohablante que, pese a escuchar el gallego a diario en su casa, no lo comenzó a hablar regularmente hasta los 20 años y viviendo ya en Suecia. Es en esa relación entre transformación de elementos identificativos del paisaje y la lengua donde transcurrirá esta investigación.



Fig 1. Vista de la exposición *I went to wave the stone that is in the middle of the sea*. Fuente: Jean-Baptiste Berenguer.

DESARROLLO

1. Respecto al paisaje

1.1. La cuestión de la técnica

En mi obra, no utilizo la *Pedra de Abalar* para aplicar herramientas sobre ella, sino para encontrarlas en ella. Me interesa entender como se identifica una comunidad a sí misma a través de elementos físicos de su paisaje y como estos se adaptan a un proceso de transformación. Al final, entiendo este paisaje como la representación de un entorno que sirve para hablar de la vida de esa zona. La cuestión es mediante que mecanismos se ha producido esto y cómo el hecho de ser una cultura minorizada en su propia tierra los condiciona.

En una entrevista para White Paper, el escultor vasco Asier Mendizábal define así su trabajo: “Lo que me he ocupado de hacer es señalar cómo las técnicas con las que se generan representaciones (y el lenguaje o el propio arte son en ese sentido técnicas) determinan el contenido y significado de estas. Que la manera en que algo se hace crea también el sentido de aquello que hace. Esto es relevante para el caso de los imaginarios colectivos, porque la técnica (e insisto, el lenguaje y el arte lo son) es lo que creemos compartir como herramienta con la que crear imaginarios, cuando muy a menudo, la técnica es el imaginario mismo.” (Mendizábal, 2020). Para este trabajo entiendo el paisaje también como una técnica, que en ningún caso es neutra y que tiene mucho que ver con el problema de la distancia; se le asocia la capacidad de funcionar como imagen de referencia una vez nos alejamos de la experiencia que supone.

Siguiendo con la obra de Mendizábal, tenemos el ejemplo de *Soft Focus*, en la que el artista busca darle origen y analizar el tópico de la niebla en el paisaje vasco. Lo localiza en las fotografías que Sigfrido Koch realizó para la *Gran Enciclopedia Vasca* en los años 70 y, del mismo modo, en la técnica que este empleó: desenfocar a través de un leve baho. También podríamos mencionar la exposición de Erlea Maneros Zabala, *Norusta*, en el museo de San Telmo de San Sebastián, donde la artista reacciona contra una litografía de la costa de Lekeitio. Considera esta como una idealización y sublimación innecesaria de la zona, y, para contrastarla con la vida de ese espacio, se lanza a sacar fotografías en canoa de ese lugar, así como documentar los movimientos del mar. Las imágenes resultantes, al contrario que la litografía, salen movidas por el efecto de las olas sobre la embarcación. La artista se pone a disposición de ese espacio y no al revés, lo cual afecta directamente al sentido de la técnica de reproducción de ese paisaje. “Había unas limitaciones técnicas y yo luchaba contra ellas todo el rato. Al final pensé que no era tan importante conseguir una imagen nítida o perfecta del lugar sino unas imágenes que reflejasen el proceso mismo de ser realizadas” (Maneros Zabala, 2020)

1.2. La cuestión de la fragmentación

Cito estas obras para ejemplificar que las técnicas con las que se generan paisaje acaban condicionando el modo el que estos se transmiten y entienden. “Existe una idea con una historia tan larga y reconocida que ha acabado adquiriendo el estatus de panacea indiscutible para todos los males: la idea de que hay una relación entre lo espacial y la fijación de significado. La representación -ciertamente conceptualización- fue concebida como espacialización.” (Massey, 2008). Lo que a mí me mueve es buscar fallas en esos modos de representación que hagan visibles que no dejan de ser mecanismos y no una realidad neutra ni ajena. La contingencia actual de la *Pedra de Abalar* de Muxía me proporciona esa rotura de un modo natural. Pero, mientras que en los casos de Mendizábal y Maneros Zabala hay una reacción a esas representaciones, a mí me interesa mezclar la situación actual de cambio en la zona con los modos heredados de transmitir ésta, ligados con la música popular gallega. Veo en ambos puntos un proceso de fragmentación muy ligado al sonido y al movimiento que, por sí mismo, puede ser una alternativa a explorar frente a una representación más exótica y turistificada de esos espacios.

Así, la primera obra del proyecto escanea el fragmento roto de la *Pedra de Abalar*. Con las medidas lo más próximas posibles a la realidad, reproduzco el espacio que ocupa en metal, busco aproximarme a esa “forma descrita por su propia ausencia” (Gordon, 1997). Bajo esta estructura coloco unos altavoces orientados cara el suelo. Estos reproducen la única grabación que sobrevive del sonido original de la piedra, de modo que este produce una vibración la escultura, que además logrará moverse.



Fig. 2. Fuente: Jean-Baptiste Berenguer. (2023)



Fig. 3. Fuente: Tomada por el propio artista. (2023)

1.3. La cuestión de la representación

“Galiza
no son imágenes.
Son restos”
(Gómez, 1999)

2. Respecto a la lengua

2.1. La cuestión de la distancia

En mi caso personal, hay una rotura en la cadena de transmisión lingüística que produce una distancia en mi relación con el gallego. Ocurre lo mismo cuando busco recuperar un vínculo con los espacios rurales que abandonaron mis padres al moverse a Vigo, proceso que conllevó en su caso el cambio del gallego al castellano. Como a mucha otra gente de mi entorno, cuando crecí quise recuperar un vínculo con lo que yo creía que era gallego. Recurrí a construcciones colectivas que me precedían, que formaban parte del propio lugar, como si fueran una roca o una fuente. Canciones populares, tradiciones u objetos en el paisaje, como es el caso de la *Pedra de Abalar*. Pero, como traté de ejemplificar en el apartado anterior, allí encontré otra distancia. Un hueco entre estas expresiones y las representaciones que yo tenía a mano para acercarme a ellas. Un espacio que podía estar en el recuerdo de oír a un ser querido usar palabras que no entendía o en el esfuerzo de hablar en gallego con quien solía hacerlo en castellano, pero también en volver a espacios de los que tenía una visualización clara en mi memoria y que luego descubrí que, en su representación, sufrieron un proceso de idealización y sublimación; la cuestión del uso del paisaje y de la lengua se retroalimenta en este espacio-entre.

Donde esperaba tener algo fijo en lo que apoyarme -una identidad cultural que repetir- encontré algo contingente, que se rompe y se reconstruye; que más que una imagen es un acontecimiento. Vi mi propia posición expuesta por este descubrimiento y pensé: ¿Y si me asomo a ese espacio-entre?.

2.2. La cuestión del espacio-entre en el paisaje

Para que la Pedra de Abalar se moviese y produjese su característico sonido, tuvo que haber una cavidad entre su base y las rocas que tenía debajo. Ese espacio-entre proporcionaba las circunstancias óptimas para el movimiento y la vibración cuando la meteorología ayudaba. En mi trabajo, comencé a interesarme más y más por él. Por un lado, quería tratar de acercarme a su estado actual, a la imposibilidad de que mi cuerpo pudiese medirlo por completo y a la necesidad de imaginar como debía de ser ese espacio completamente inaccesible. Por otro, quise investigar también referencias a él en el pasado, antes de la tormenta que rompió la piedra.

Para la primera inquietud, rodeé con la cámara el espacio. El resultado fueron una serie de fotografías sobreexpuestas en las que lo único visible era esa cavidad. Esta perdía así su contacto con el resto de la imagen, transformándose en una línea sin horizonte ni perspectiva. Estas pruebas más abstractas me llevaron a tratar de convertir esa línea en un espacio. En un programa 3D, tras escanear la textura de la piedra, traté de reproducir lo que sería ese espacio-entre roca y roca. Considero que se puede llegar a nuevos puntos de interés potenciando lo que tienen de irreconocibles estas fotografías, cómo fuerzan a producir diferentes interpretaciones y extrañezas. Recordé una frase que tenía subrayada sobre la obra de Jon Mikel Euba, en la que profundicé por pura diversión a la vez que trabajaba en esta exposición, “así potencia euba el interés por mirar: trabaja en el vacío.” (Aguirre, 2003)



Fig. 4. Fuente: Jean-Baptiste Berenguer.

Para la segunda parte de este estadio del proyecto, me obsesioné con una imagen que encontré de la romería de la Virxe da Barca, extraída de un periódico de los años 90. En ella, vemos a un grupo de gente saltando sobre la piedra como parte de la tradición, cuando esta todavía no estaba rota, con la intención de escucharla al moverse. Como primera intuición, imprimí en 100x70 esa fotografía hiperpixelada y dibujé la forma que hacían las rocas debajo de la *Pedra de Abalar*. Pero, evidentemente, desde esta imagen solo podía ver una cara, una perspectiva, de ese espacio-entre y no su realidad en el momento. Por eso me propuse trabajar con una escultura que fuese capaz de plantear este problema de relacionarnos con una forma a través de una referencia visual y no de una experiencia espacial. En cemento y tratando de imitar una escala realista, hice una pieza que imitase esa forma, pero la coloqué contra la pared de modo que no pudiese ser bordeada. Pese a ser una escultura, su posición nos fuerza a relacionarnos con ella como si fuese una imagen clavada en la pared.

2.3. La cuestión del espacio-entre en la lengua I

En cuanto a lo que tienen estas obras de relación con una comunidad, tuve muy en cuenta el trabajo de Carme Nogueira. En especial la exposición *Nos Camiños*, que realizó en el CGAC. Esta cursaba sobre la historia de la fábrica abandonada *Álvarez*, en el barrio de Cabral en Vigo, zona donde crecí. Además del esfuerzo por incluir la voz de la gente que había visto su vida alterada por los cambios de ese espacio, me llamó la atención la constante voluntad de la artista por hacer los mecanismos con los cuales registraba estas experiencias visibles. Podríamos decir que hace algo parecido a lo que Maneros Zabala pero en vez de con el paisaje con la lengua. El ejemplo más evidente es un video documental en el que Nogueira dobla a las personas entrevistadas con su propia voz. Mantiene las mismas palabras, las mismas pausas e interjecciones, pero la voz es siempre la suya. Es decir,

muestra que ese aparato con el cual recoge los testimonios no es neutro, el ojo de la artista está detrás, toma decisiones y condiciona. No solo trabaja con ese lugar sino con poner en tensión las técnicas con las que podemos acercarnos a su historia y desde qué posición hacerlo. En sus propias palabras “he necesitado demasiado tiempo para ponerme en el lugar, sin ese posicionamiento no podría estar ahora donde estoy: en medio de las cosas, dejando que pasen por mi, pero que no se queden aquí” (Nogueira, 2008)

2.4. La cuestión del espacio-entre en la lengua II

En este punto tenía ya muy presente que quería trabajar tanto con la idea de una transmisión que se adapta en un momento de transformación como con la de generar imágenes que de alguna manera no muestren un espacio en un molde recibido. Esto me hizo empezar a jugar con aspectos más abstractos del paisaje y el lenguaje. Quizá intentando separar los componentes que los hacían superespecíficos y concretos en su contexto particular, en este caso Muxía, podría ver qué ocurre si los presento desnaturalizados.

Este proceso coincidió con la primera vez que aprendí a tocar la pandereta lo suficientemente bien como para copiar y reproducir canciones populares que sólo podía escuchar gracias a grabaciones de campo. Éstas estaban divididas por zonas y pueblos, cada uno con su topónimo, así como el tipo de canción. Al transmitir las, una parte de ese espacio y de sus relaciones lo hace con ellas, conservando las variaciones fonéticas no oficiales de esa lengua como algo que reproducir y enseñar.

Así, me interesé más por la forma en que se articulaban que por su contenido. Resulta especialmente fascinante saber cómo superaron una opresión lingüística y cultural tan fuerte, cómo consiguieron fragmentarse y desplazarse conservando sus distinciones. Muchas de estas canciones se basan en coplas de cuatro versos que no tienen más relación aparente que su lugar de origen, pero que se conectan entre sí para crear la sensación de una canción completa. Lo hacen utilizando partes abstractas de la letra -que se extraen tarareando sobre el ritmo- como enlaces. Se basan en partículas como *aialala aialalae* o *alalala aialalala*, con infinitas variaciones y matices en distancias geográficas realmente cortas. Estos son, como la cavidad entre roca y roca de la *Pedra de Abalar*, un espacio-entre contenido y contenido; una herramienta para el movimiento y la transmisión de una cultura minorizada.

Normalmente los cancioneros populares omiten estos *aialalae* al escribir las letras. Uno de los más relevantes fue el recogido por Dorotheé Schubarth, así que se me ocurrió buscar en el Museo do Pobo Galego las recogidas de campo que ella realizó en la zona de Muxía. Al leer el cancionero no encontré ningún *aialalae*, pero cuando accedí a las recogidas originales allí estaban los *aialalae*. Está claro que la letra de la canción estaba mecanografiada, mientras que estas partes tuvieron que añadirse después, quizá en el momento, a mano. Aunque no se abordan en la letra, no se pueden evitar si se desea memorizar y comunicar las canciones. De lo contrario, no se podría captar el gesto de interpretarlas. Además proporcionan un espacio para que quien cante pueda experimentar.

En el siguiente collage, se puede como intervengo en photoshop estos *aialalae* para que se muevan a la vez que la piedra abalando.

Bajo las formas del paisaje hay un espacio en el que cantar: Representación y transmisión de una cultura minorizada.



Fig. 5. Fuente: Jean- Baptiste Berenguer.

Además de esta pequeña pieza, una de las obras principales de la exposición *Fun abalar a pedra que está no medio do mar - I went to wave the stone that is in the middle of the sea*, en la que mostré este proyecto, fue una videoinstalación homónima. El video se proyectada en un soporte que imitaba un pandero, con una tela encerda y tensada cosida a un marco de metal. La pieza utiliza el espacio entre roca y roca para escribir, mientras que esta narración más ensayista sobre como se transmite un lengua y cultura minorizadas se va mezclando con el proceso de aprender a tocar y cantar estos *ailalae* de coplas populares desde la distancia, en Estocolmo.



Fig 6. Fuente: Jean-Baptiste Berenguer.

CONCLUSIONES

“Es lo que siempre ha hecho el arte: introducir un elemento de extrañeza en la relación que se tenía con las imágenes o con las representaciones para hacer que en su rareza esa actitud nos lleve a otra manera de acceder a ellas.” (Mendizábal, 2020)

El proyecto aquí propuesto, que ni mucho menos creo terminado, quiso enfrentarse a una situación de transformación dentro de una cultura minorizada; bien desde trabajar con elementos del paisaje o de la lengua gallega. Por un lado, he vinculado un contexto donde el cambio es forzado de un día para otro, en un instante - la rotura de la piedra- con otro generacional y ligado a una situación política concreta -la rotura de la transmisión lingüística del gallego. El proceso de trabajo artístico respecto a ambos deja clara la necesidad de problematizar o por lo menos reconocer, los dispositivos empleados para que podamos reconocer una serie de técnicas como elementos identificativos, sin por eso caer en obviar nuestra necesidad de recurrir a ellos para reconocernos como comunidad. Hay ciertas incoherencias y vulnerabilidades en estas relaciones que considero de interés formalizar en proyectos artísticos. Como conclusión, son estas las que dejan entrever un potencial experimental y creativo en esos momentos de cambio justo por hacer más vulnerables los mecanismos con los que lengua y paisaje se transmiten.

Respecto a como trabajar con ellas, terminaré con un pensamiento de Peio Agurre sobre el cuerpo de obra de Ibon Aranberri: “Cuando hablamos del “factor local”, estamos negociando continuamente con el cuestionamiento o la afirmación de esta identidad. Una singularidad en Aranberri presente en su utilización de ingredientes familiares para explorar lo desconocido, en una manipulación no-romántica del paisaje y en el doble sentido que otorga a signos y símbolos.” (Aguirre, 2006). Se trata de expandir y experimentar; de evitar esencialismo y mirar cara adelante.



Fig. 7. Fuente: Jean-Baptiste Berenguer.

FUENTES REFERENCIALES

- Aguirre, P. (2003) Conducir un coche no es lo mismo que mirar un paisaje. En *Wiro Containment* (pp. 102-103). Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia (Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco).
- Aguirre P. (2006). Construyendo la imagen-acción. En *Jon Mikel Euba* (pp.11-17). Ed. Actes Sud.
- Gómez, L. (1999). *Pornografía*. Positivas.
- Gordon, A. (1997). *Ghostly matters: Haunting and the sociological imagination*. University of Minnesota Press.
- Manero Zabala, E. (2020). *Norusta*. Erlea Maneros Zabala. Entrevistada por EITB. EITB.
- Massey, D. (2008). *Pelo espaço, uma nova política da espacialidade*. Editora Bertrand Brasil Ltda.
- Mendizábal, A. (2020). *Entrevista: Asier Mendizabal, entrevistado por Jesús Castaño*. Revista White Paper.
- Segade, M., y Nogueira, C. (2008). Apuntamentos para un texto habitable. En *Nos Camiños* (pp. 38-56). Centro Galego de Arte Contemporánea.