



”Recoger para dar : de la recolecta etnográfica en tiempos de revolución al escarbado poético en tiempos de crisis. Los Serrenhos del Caldeirao, ejercicios de antropología ficcional (Os Serrenhos do Calderao, exercicios em antropologia ficcional) de Vera Mantero (2012).” [traduction Fernando López Rodríguez]

Isabelle Launay

► **To cite this version:**

Isabelle Launay. ”Recoger para dar : de la recolecta etnográfica en tiempos de revolución al escarbado poético en tiempos de crisis. Los Serrenhos del Caldeirao, ejercicios de antropología ficcional (Os Serrenhos do Calderao, exercicios em antropologia ficcional) de Vera Mantero (2012).” [traduction Fernando López Rodríguez]. La Investigación en danza (Actes du 5ème Colloque International), Mahali ediciones, pp.471-476, 2018. hal-02293947

HAL Id: hal-02293947

<https://univ-paris8.hal.science/hal-02293947>

Submitted on 25 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**RECOGER PARA
DAR: DE LA RECO
LECTA ETNOGRÁFICA EN TIEMPOS
DE REVOLUCIÓN...
AL ESCARBADO
POÉTICO EN
TIEMPOS DE CRISI.**

Isabelle LAUNAY

LOS SERRENHOS DEL CALDEI
RAO, EJERCICIOS DE
ANTROPOLOGÍA FICCIONAL (OS
SERRENHOS DO CALDERAO,
EXERCICIOS EM
ANTROPOLOGIA FICCIONAL)
DE VERA MANTERO (2012)

Traducción del francés de Fernando López Rodríguez, in *La Investigación en danza*, Valencia : Mahali Ediciones, 2018, p. 471-476.

**RECOGER PARA DAR:
DE LA RECOLECCIÓN ETNOGRÁFICA EN TIEMPOS DE REVOLUCIÓN...
AL ESCARBADO POÉTICO EN TIEMPOS DE CRISI.**

Isabelle LAUNAY

**LOS SERRENHOS DEL CALDEIRAO,
EJERCICIOS DE
ANTROPOLOGÍA FICCIONAL (OS
SERRENHOS DO CALDERAO,
EXERCICIOS EM
ANTROPOLOGIA FICCIONAL)
DE VERA MANTERO (2012)**

Traducción del francés de Fernando López Rodríguez, in *La Investigación en danza*, Valencia : Mahali Ediciones, 2018, p. 471-476.

En el minuto cuarenta y cinco del solo *Los Serrenhos do Caldeirao, ejercicios de antropología ficcional* (2012)¹ –es decir, a la altura del segundo tercio de la representación, aproximadamente– comienza una larga secuencia de cuatro minutos tan sencilla como conmovedora, que constituye el acmé del espectáculo: la bailarina y coreógrafa Vera Mantero canta una melodía tradicional portuguesa ante las imágenes filmadas de dos campesinos encaramados a unos alcornoces de los que extraen la corteza, en medio de un campo aplastado por la luz del sol.

Mantero no sólo canta ante las imágenes, sino también para quienes aparecen en ellas. Introduce su

¹ En portugués: *Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional*. Agradezco a Vera Mantero habernos permitido el acceso a sus documentos de trabajo. El presente análisis está basado en *Os Serrenhos do Caldeirão*, visto una primera vez en portugués en Río de Janeiro (noviembre de 2014, Festival Atos e Falas) y después en mayo de 2017 en su estreno en Francia en el Centro Nacional de Danza (en el marco de los Encuentros Internacional de Seine-Saint-Denis). El análisis se basa también en dos vídeos, tanto de la versión portuguesa como francesa (fondos de la mediateca del CND). La pieza, que dura unos sesenta y cinco minutos, se prolonga con una coda de otros quince minutos que no existía en 2014.

canto con las siguientes palabras: «Regresé a la Serra, y aquella vez me encontré con aquellos hombres-árboles trabajando, pero ya no cantaban. Entonces decidí cantar por ellos. Elegí una canción tradicional del Algarve [...] una canción llamada *Mariana*, que voy a tararear sin su letra»². La artista se mantiene en la penumbra del escenario, casi completamente de espaldas al público, sobriamente vestida con un pantalón corto de tela oscura, una camisa marrón arremangada, zapatos negros, y su cabello rizado recogido improvisadamente en un moño.

¿Cómo una acción tan simple puede provocar una emoción tan grande? Ciertamente, la tonalidad menor de la cantinela, compuesta de notas descendientes, resulta hechizante, y la dinámica rítmica de dos pulsaciones superpuestas estimula el oído, pero la música por sí sola no basta para despejar esta incógnita. Aquí, retomando las palabras de Gilles Deleuze «la emoción no dice “yo”», «no pertenece al orden del yo, sino al del acontecimiento»³. La emoción ha tomado forma a lo largo del tiempo a través de múltiples estratos históricos que revelan una antropología de lo sensible que desborda los pequeños «yos». Y la cantante ha sabido construir una *situación* en la que interpreta su canción dirigiéndola, al mismo tiempo, a los campesinos de la pantalla y a los espectadores de la sala, permitiéndonos acogerla. Dicha emoción no es repentina y singular: viene de lejos, es compleja, está sabiamente documentada, preparada, compuesta y finalmente interpretada.

Mantero se apoya, en efecto, en el inmenso trabajo de recolección audiovisual llevado a cabo durante los años 1960-1970 por el etnomusicólogo Michael Giacometti, figura tutelar de la etnología portuguesa⁴: «Giacometti –dice ella–, nos ha dejado todo este inmenso trabajo, recogido de norte a sur de Portugal [...] lo cual nos permite *retomar, cuando queramos, aquello que quedó detenido en aquel momento*, aquello que permaneció allí, suspendido, hace cuarenta años, y que echamos en falta. » Pero, ¿qué es lo que se ha «detenido», y «allí», dónde?

Retomar o recoger, sí, pero ¿el qué y de qué manera? Este simple enunciado plantea, como si nada, tanto una constatación como una decisión y un plan de trabajo: en primer lugar, la constatación de una ruptura, de una crisis en la transmisión de una cultura cuyos cantos y gestos ya no se transmiten de generación en generación y que ya no están, por lo tanto, activos («aquello que quedó detenido»). Se trata también de una decisión que consiste en retomar, a pesar de todo, autorizándose a sí mismo («cuando queramos») por la fuerza de una necesidad existencial y artística («algo que echamos en falta»). Asume, finalmente, la certeza de que es posible llevarlo a cabo, ya que los recursos están ahí (los archivos audiovisuales dejados por Giacometti).

Por lo tanto, lo detenido no es lo olvidado. No es mortal, no marca un punto final, es sobre todo el resultado de una discontinuidad y de una ruptura. Entonces, ¿cómo retomar algo cuando no se puede contar ni

² Aprendido a partir de una grabación, el canto llamado *Dona Mariana*, fue grabado y editado por Michel Giacometti y Fernando Lopes-Graça en un disco de vinilo *Antologia Da Música Regional Portuguesa, vol. II, Algarve*, Arquivos Sonoros Portugueses, 1963 (reeditado en CD, *Algarve, Musica Regional Portuguesa, Recolhas de Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti*, Portugalsom, 2012).

³ « La peinture enflamme l'écriture », en *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, París : Minuit, 2003, p. 172.

⁴ Michel Giacometti (1929-1990), francés instalado en Portugal desde 1959, consagró su vida a la recolección, estudio, edición y difusión de la cultura musical, de la literatura oral y de la cultura material portuguesa, dejando una huella profunda en el corpus etnográfico portugués (aunque nunca obtuvo un reconocimiento duradero en el mundo académico). Militante comunista, fue también una figura políticamente comprometida contra la dictadura de Salazar. Tres museos se reparten actualmente su legado etnográfico.

con algo ya adquirido ni con la dinámica de una tradición, es decir, cuando estamos sin tradición? El método es tan simple como eficaz: creando un cortocircuito en el tiempo que pueda «encender la mecha del explosivo enterrado en el Pasado» (retomando una metáfora de Walter Benjamin⁵), activando una transmisión no genealógica⁶, (a)prendiendo a partir de los recursos que ya están ahí, con los medios que se tiene, para proponer un devenir contemporáneo imprevisible e insospechado para esos cantos y esas danzas.

Este deseo de recuperación no desvela sólo una necesidad individual. Llega en un momento bien preciso: las imágenes de Giacometti regresan en esta pieza de una bailarina y coreógrafa en Portugal en 2012, cuatro años después de la crisis económica que golpeó el país en 2008: habiendo pedido en 2011 ayuda al Banco Central Europeo y al Fondo Monetario Internacional, Portugal entra en los «años de la Troika»⁷.

Aunque su Gobierno y el FMI se felicitaron por este ejercicio de «salvamento», no reconocieron lo que pudo ser la peor consecuencia de esta operación: «la destrucción de la esperanza de toda una generación de jóvenes. Si fuera posible medir dicha desesperanza, las cifras de emigración serían las más elocuentes: los más de cien mil inmigrantes por año entre 2001 y 2013, entre los cuales la mayor parte eran jóvenes, son un número comparable al del Portugal miserable y en guerra de los años 1960.⁸ » Como nos recuerda Mantero en *Serrenhos del Caldeirao*, «hace tiempo que la gente se marcha, no sólo los Serrenhos, también la gente del interior, y ahora la gente del litoral también».

En la desertificada Serra, Vera Mantero vio «mucho silencio» y ruinas pero, buscando, también pudo encontrar, en un campo, un compañero de trabajo, un tronco de alcornoque vaciado de su madera convertida en polvo. También tomó imágenes de hombres recogiendo el corcho, aunque ya no cantaran, y en ese Portugal en crisis, la artista desarrolla una poética y una política del escarbado, que tan bien habían sido puestas en escena por Agnès Varda en *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Esta película puso rostro a la pobreza en la Francia de los años 2000, al mismo tiempo que evocaba estrategias de supervivencia y de solidaridad entre gente humilde que se hacía eco de los antiguos derechos de los recolectores.

Si el cine se había convertido en proceso de recolección, el ámbito coreográfico descubre que «echamos en falta cosas que no necesitamos⁹ », como lo dice Vera Mantero en otro lugar.

En este contexto, le interesa repensar lo que puede ser su trabajo artístico: ¿qué gestos, pues, para este tiempo particular de crisis? ¿Qué es lo que ella más necesita? ¿No es necesario reevaluar lo que ya hay y que no conocemos, o no lo suficiente, es decir, volver a ver, retomar, recuperar, comenzar por aquello que queda, aunque sea poca cosa, para que un acontecimiento sobrevenga?

Haciendo escuchar aquella melodía procedente del mundo rural en ese alto lugar de la urbanidad que es

⁵ Walter Benjamin, *Paris capitale du xixe siècle : le livre des passages*, París : Cerf, 1986, p. 409.

⁶ Consultar el relevante texto de Catherine Perret, « Pour un modèle non généalogique de la transmission », *FILS : l'art et la transmission de la modernité*, Rue Descartes, no 30, diciembre de 2000, p. 57-72.

⁷ La crisis económica, ligada a la deuda en la zona euro y al aumento de las tasas de préstamo bancario, golpeó duramente al país. En 2011, la Unión Europea, el Banco Central Europeo, el Fondo Monetario Internacional y el Gobierno acuerdan un préstamo a Portugal cuya contrapartida será la reducción del déficit del país. En 2013, el porcentaje de personas en riesgo de pobreza es del 19,5%, siendo los menores de dieciocho años un colectivo especialmente afectado. Una importante bajada de los salarios y del poder adquisitivo, la reducción del gasto sanitario y educativo, el aumento de horas de trabajo y de los impuestos caracterizan estos años. Para más información, consultar Fernando Vasquez, « Portugal 2016, le lourd bilan de l'austérité », *Métis*, 5 de marzo de 2016.

Consultable en línea: http://www.metiseurope.eu/portugal-2016-le-lourd-bilan-de-l-austerite_fr_70_art_30312.html »

⁸ *Ibid.*

⁹ Entrevista con Vera Mantero, París, mayo de 2017.

el teatro contemporáneo, la brecha espacial –casi abisal– que separa a la cantante de la pantalla y de los dos campesinos constituye un gesto a la vez intensificado y deshecho por el propio canto. Espacializando de este modo su acción, Mantero afirma que esos dos mundos separados son también, de hecho, contemporáneos el uno a otro. Liga las imágenes de los trabajadores a su canto, su historia y la de ella, para acompañarlos, para consolarse, pero también para hacer un llamamiento a la posibilidad de un arte en el que «las corrientes de la tierra» se ligen con las «corrientes del poema»¹⁰. Tal sería, quizás, el ambicioso juego llevado a cabo con medios tan simples: retomar lo que ya hay para inventar una justa respuesta artística a la crisis que afecta la capacidad de imaginación, pero también retomar para *dar*. Retomar para trabajar juntos en la ligazón entre la tierra y el poema. No es sorprendente tampoco que la artista utilice películas de Giacometti y la cultura rural portuguesa¹¹ e imagine para ellos un nuevo uso, una segunda vida en un presente deprimido y devastado. «Lo que se ha detenido» no ha desaparecido y, cuando ya no queda nada más que el vacío o el silencio, todavía queda algo que escuchar, que mirar, que cantar y quizás in fine, que bailar.

De la recolecta etnográfica en tiempos de revolución... al escarbado poético en tiempos de crisis

Aunque Mantero eliminó en su montaje una parte muy importante de los comentarios eruditos del etnólogo, supo mantener las huellas que dan a las películas una calidad muy particular, mostrando la pobreza de ese mundo campesino tanto como su riqueza cultural y señalando también la transposición en imágenes llevada a cabo en la investigación de campo.

Las películas de Giacometti no ocultan de ningún modo las condiciones de trabajo y de producción de su realización: micros, cámaras, iluminación, presencia de técnicos, imágenes fuera de plano y los comentarios en voz en off forman parte de la descripción etnográfica. Y Mantero, por su parte, relata de la misma manera las condiciones de su trabajo de artista (una respuesta a un encargo realizado por los Encuentros del DeVIR/CAPa a partir de las imágenes de la Serra del Caldeirao): Mantero muestra las imágenes de su viaje, las personas que conoció, filma los restos y las ruinas de una región actualmente desierta, ordena y contextualiza las diferentes etapas, saca a la luz los hallazgos obtenidos fruto del azar, las asociaciones de ideas, sus elecciones y sus intenciones. Sin embargo su militancia es otra. Giacometti articulaba, en efecto, la recolección de datos y la lucha por la emancipación social y política: afirmando un vínculo entre la

¹⁰ Mantero retoma aquí la frase del poeta y ensayista portugués Herberto Helder (1930-2015): «con un poco de inteligencia podemos comprender la cadena sensible por la cual las cosas transitan, representadas, traducidas, presentadas, corrientes de tierra hacia las corrientes del poema» (*A Phala*, no 69, Lisboa : Assirio & Alvim, 1999, p. 89).

¹¹ Sobre Giacometti, además de los análisis de su *Filmographia completa* (*Michel Giacometti : Filmografia completa*, Lisboa : Vila Verde, Publico-RTP-Tradisom, 2010-2011), puede consultarse Antonio Alexandre Bispo, « Michel Giacometti, Fim de uma fase da etnomusicologia em Portugal », *Revista da organização de estudos culturais em contexto internacionais* no 9, 1991 : <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM09-08.htm> ; Cyril Isnart, « Michel Giacometti : Filmografia completa », *Cahiers d'ethnomusicologie*, no 24, 2011 (en línea) ; Miguel Magalhaes, « Michel Giacometti : a voz pelos caminhos da tradição », *Plural Pluriel : revue des cultures de langue portugaise*, no 12, primavera-verano 2015 (en línea) : www.pluralpluriel.org ; António Modesto Navarro, « Nos 35 anos da publicação do *Cancioneiro Popular Português* (1981-2016), Michel Giacometti : longa militância pela cultura e pela transformação da vida », *Avante !*, 7 de enero de 2016, n° 2197 : <http://www.avante.pt/pt/2197/temas/138534/>.

cultura popular y la cultura oprimida, el etnólogo se definía como « hombre de las minorías¹² » para quien la primera de las cualidades debía de ser el « amor al trabajo y el amor sincero por el pueblo¹³ ». Se trataba, en cierta manera, de acudir al terreno como si se fuera en búsqueda del « Pueblo », para « darle al pueblo lo que le pertenece¹⁴ » con el fin de construir tanto una memoria como una conciencia política.

Aunque hija de la Revolución de los Claveles, Mantero se siente atravesada por problemáticas ecológicas que se han hecho centrales tanto política como culturalmente. Por ello efectúa un gran salto por su parte, asumiendo su libertad de artista para intentar inventar no tanto « un » pueblo o de dar al pueblo lo que le pertenece, como de construir algo común para ser compartido durante el tiempo que dura la performance.

Podría decirse de Vera Mantero que « la tradición no es su único amor »¹⁵. Recupera también las *actitudes* de cuatro artistas modernos convocados a través de diferentes materiales: un poema de Jacques Prévert¹⁶, algunas frases de John Cage¹⁷, una carta de de Antonin Artaud¹⁸, un proverbio de Herberto Herder y de Samuel Beckett¹⁹. Con todo ello se explora la materia del lenguaje tanto como la del sonido, haciendo uso de un tono mordazmente trágico salpicado de iluminaciones profanas que no excluyen ni la ligereza ni el humor. El imaginario de los artistas aquí convocados y asociados en su montaje toma el testigo del trabajo del etnólogo-cineasta para reabrir no sólo el tiempo histórico sino también el espacio de las acciones.

Finalmente, tras haber saludado, la artista toma la palabra. Dado que para ella es importante que el espectador no se marche con ideas falsas en la cabeza, Mantero revela « dos o tres cositas » que le han permitido llevar a cabo este ejercicio de antropología ficcional. Había en efecto pocos documentos y archivos sobre los habitantes de la Serra do Caldeirão, por lo que Mantero decidió, pues, « para continuar el trabajo,

¹² Citado por Antonio Alexandre Bispo, « Michel Giacometti, Fim de uma fase da etnomusicologia em Portugal », *Revista da organização de estudos culturais em contexto internacionais*, op. cit. Traducción del portugués al francés de Isabelle Launay.

¹³ Respuesta al periodista Adelino Gomes en 1990 (« Adeus, senhor Michel », *Público*, 25 de noviembre de 1990), citado en la presentación de la obra de Giacometti en la página web del Museu Música Portuguesa de Cascais (<http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/mg/michel/>). Traducción del portugués al francés de Isabelle Launay.

¹⁴ Consultar también el texto de introducción al primer programa de *Poya que canta*: « En el momento histórico en el que tiene lugar, violentamente, la lenta disgregación de nuestra vieja cultura de tradición oral », él precisa que sus imágenes han sido tomadas en condiciones difíciles « con un espíritu de sacrificio que corresponde al sacrificio que el pueblo nos ha consagrado en horas robadas a su trabajo diario y a su reposo nocturno ». Del mismo modo, no hay que « sorprenderse si a veces las voces pueden herir los oídos, si los instrumentos no se armonizan, si la inspiración vacila: el pueblo se expresa como sabe y como puede » (*Michel Giacometti : Filmografia completa*, op. cit., vol. 1, p. 57-58). Traducción del portugués al francés de Isabelle Launay.

¹⁵ Como pudo decirlo Pasolini en boca de Orson Wells en *La Ricotta*, y habría podido decirlo su contemporáneo portugués Giacometti. Consultar Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, op. cit.

¹⁶ « Signes », extraído de *Spectacle*, que se termina de este modo: « En medio de las ruinas no oíamos ninguna respiración ningún ruido ningún suspiro ninguna llamada ninguna súplica ninguna interrogación ninguna exclamación. Sólo había un obrerito con un acento a veces agudo a veces grave y esto creaba una musiquita circunfleja y era también el tejado de la casa » (París: Gallimard, « Folio », 1949, p. 114).

¹⁷ Un corto extracto de grabación, como un guiño, de un John Cage sonriente que recuerda las dos cosas que, según él, no tienen necesidad de significar algo obligatoriamente: la música y la risa. Cage precisa: « No tienen necesidad de significar nada salvo de darnos un profundo placer » (extracto sin referencia).

¹⁸ Carta a Paul Loëb (Ivry, 23 de abril de 1947), haciendo un llamamiento a la potencia del « cuerpo sin órganos » frente a « la gran mentira que ha sido hacer del hombre un organismo; ingesta, asimilación, incubación, excreción ». El poeta, recordémoslo, se rebela y opone al tiempo presente de « la humanidad digestiva » predadora, el tiempo del « hombre árbol », « hombre de voluntad pura » que « decide por sí mismo en cada instante », figura del hombre « sin función ni órganos justificando su humanidad », como « la producción mecánica » se opone a « la producción mágica ».

¹⁹ « No hay nada mejor que leer de ahora en adelante un texto al lado de un agujero », extracto aportado por Mantero sin referencia.

apropiar[se] un poco de la gente del Centro, del Norte y del Sur [...]. ¡En los documentos que habéis visto mucha gente no es de Caldeirão! Para quienes no son capaces de reconocer los paisajes portugueses porque no los conocen, es importante saberlo», dice ella sonriendo.

Porque sus modos de vida se parecen en muchos sentidos, el montaje a través del cual la artista se inventa un pueblo no le permite evocar la potencia de la articulación que resulta para ella fundamental: el vínculo entre el (su) trabajo y el canto, entre necesidad laboriosa y necesidad estética, entre actividades corporales y actividades espirituales, en resumen, el sentido mismo de un trabajo que procura un placer profundo.

Mantero se autocorrigió en relación con uno de los cantos, para el que no había imágenes, y del que ella había afirmado que se trataba de un canto de trilla de los campesinos de la Serra, cuando en realidad era el canto de los pescadores de sardinas del Algarve cuando suben su red cargada de peces²⁰.

Finalmente, y haciendo reír al público en Francia, Mantero revela que el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro, autor de *A inconstância da alma selvagem* (*La inconsistencia del alma salvaje*²¹), al cual ella también hace referencia, «no ha escrito ni trabajado sobre los Serrenhos, sino toda su vida con los amerindios de Brasil». Sin embargo, su análisis de la contradicción de los Indios de Brasil «se ajustaba tan bien» a sus Serrenhos ficcionados que le permitió continuar con su descripción ficticia²².

Mantero invertía, de este modo, el proceso de indigenización, recordando que los europeos, como los campesinos descendientes del antiguo colonizador «blanco» en Brasil, habían podido también cultivar un saber oral y una sabiduría motriz que no revelan en su esencia una cultura *otra*.

Desterritorializando los orígenes regionales que Giacometti se había encargado de identificar cuidadosamente, y junto con otros elementos recolectados, Mantero se inventa para este tiempo de crisis un espacio para un pueblo ficticio en una región sin nombre que no figura en ningún mapa, salvo en el espacio del escenario²³.

²⁰ Extracto de *O Alar da rede*, documental de Michel Giacometti y Manuel Ruas, 1962, *Algarve, retomado en Pova que canta*, en *Michel Giacometti : Filmografia completa*, op. cit., vol. 5, programa décimo-octavo, 3.

²¹ Compilación de artículos reunidos bajo el título *A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

²² La indiferencia respecto de los dogmas y la posibilidad de la contradicción de los Amerindios aparecían aquí libremente asociados a una secuencia de Giacometti en la que los campesinos-cantantes de Monte de Cabaços recitaban a su manera el *Pater Noster* y el *Ave Maria*, mezclando las palabras en una lengua a penas comprensible y previniendo al etnólogo: «Voy a decir la oración, pero no estoy muy seguro, tengo el libro, pero no me la sé bien, si tuviera el libro, la leería y rezaría como hay que hacerlo.»

²³ Sobre la presencia espectral y el malestar post-colonial tal como se encarna en el tratamiento de la figura de Josephine Baker realizado por Vera Mantero en *Uma misteriosa Coisa disse e.e. cummings* (1996, *Una cosa misteriosa llamada e.e. Cummings*), proponemos la lectura del magnífico análisis de André Lepecki «The Melancholic Dance of the Postcolonial Spectral: Vera Mantero Summoning Josephine Baker», in *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Nueva York-Londres: Routledge, 2006, p. 106-107. Sobre esta misma pieza, desde la perspectiva del trabajo de desidentificación de la figura y la mirada del espectador, consultar también Isabelle Ginot, «Dis-identifying: Dancing Bodies and Analyzing Eyes at Work: A Discussion of Vera Mantero's a *Mysterious Thing, said e.e. cummings*», *Discourses in Dance*, vol. 2, n° 1, 2003.

Desde la práctica del montaje hacia un contrato estético solidario

La performance desvía de este modo el contrato de la verdad etnográfica de la cual ella se emancipa, dejando al espectador sorprendido o revuelto por haberse dejado trampa a causa de su ignorancia, tanto por la seductora construcción llevada a cabo por la artista como por sus propios deseos de autenticidad. A pesar de ello, Mantero no promueve un arte desencantado, repitiendo el mantra de la crisis del discurso y de la representación. ¿Qué *actitud* y qué *posición* están puestas en marcha en relación con esos gestos cantados procedentes del pasado? ¿Y con qué objetivo?

Se trata en primer lugar de efectuar sobre ellos una mirada que los *considera*, tomando, pues, como Pasolini y Giacometti, el tiempo de observar con mimo su efectividad. Es precisamente porque la artista se halla fascinada por esas imágenes y esos cantos que los retoma y los reactiva. Lejos de consumirlos, pues, Mantero hace un llamamiento a la potencia de la ficción que puede retomar para *responder*.

Responder a una situación de crisis utilizando los recursos que ya tenemos, no para agotarlos, criticar sus ilusiones y utopías, sino al contrario para recuperarlos, desplazarlos, renovar su uso y su sentido. Se trata, en fin, de dar, de devolver para redistribuir.

El montaje de *Serrenhos du Caldeirão* no tiene como objetivo, como sí era el caso de *La Rabbia* en 1963²⁴, de salvar y hacer explotar la tradición en un mismo gesto, para apoyar la lucha por una revolución política que permitiría salvar las tradiciones pasadas. No tiene que ver tampoco con una invención de la tradición, y menos aún con un *revival* de culturas en vías de desintegración desde hace tiempo.

Ahí donde, tanto Giacometti como Pasolini, creían en los años 1960 estar valorando la riqueza cultural de los explotados en el contexto de una lucha de clases, haciendo un llamamiento a artistas, intelectuales y campesinos para que se unieran con el fin de hacer vivir una revolución socialista, Mantero elabora principalmente una operación micro-política en el interior de su trabajo, queriendo cultivar el sentido de lo común dentro de una perspectiva ecológica y decrecentista.

La recuperación de materiales etnográficos y literarios existentes no nutre un proyecto predador, «digestivo» diría Artaud, denunciando las modalidades destructivas del trabajo capitalista y su orden funcionalista que busca siempre más (reconocimiento, medios, público, renombre para una Obra y un Nombre): la performer parece preferir «caminar sobre el mar inmenso antes que hacerse conocer en la tierra entera²⁵».

La obra pretende crear una solidaridad entre el pasado y el presente, entre archivos y repertorios, entre culturas diferentes, entre artistas y espectadores, para producir gestos en tiempos de crisis y desarrollar lo común a partir de lo ya existente.

Lejos del reciclaje postmoderno que utiliza y atesora para su propio beneficio los materiales antiguos y/o venidos de otros lugares para aumentar el número de gestos, de imágenes, de producciones artísticas que van a circular en el mercado del arte, se trata aquí no sólo de considerar las posibilidades de lo que ya existe, sino también de retomar para dar y apoyar la vida de los trabajos y las obras de los otros, aunque sean pretéritos.

²⁴ Consultar *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I, op. cit.*

²⁵ Tal era la letra del segundo y tercer cuplé de la canción cantada por una música en la calle en el film de Giacometti, también recogido en otra parte del espectáculo de Mantero.

Activa tanto como prospectiva, la pieza posee una dimensión memorial a diferentes niveles. Aquí, el uso de los materiales y medios diversos (cine, música, canto, antropología, poesía, danza) no es el resultado de un arte performativo preocupado antes que nada por un debate –interno al medio artístico– sobre las fronteras y la porosidad entre prácticas artísticas. Esta práctica performativa busca responder a las cuestiones esenciales de las condiciones de supervivencia, de la necesidad y de la calidad del gesto bailado, de su articulación con el trabajo, y sobre todo del vínculo entre el trabajo de la bailarina-trabajadora y el canto que ella redescubre observando aquí el vínculo entre cultura y agricultura.

Un hambre de vínculos, de vínculos quinesésicos, motiva la recolecta solitaria de Mantero, una recolecta tan importante como la de las patatas para aquéllos que tienen hambre en el film de Varda: de ese modo ve ella las películas, lee los poemas, escucha los cantos, los «inspira» y los aprende a partir de una necesidad de bailarina en búsqueda de sentido para su trabajo artístico.

En el marco de esta ecología de la citación de gestos pasados, el material cinematográfico de Giacometti no es tratado como «material» poético –tal como lo era, por ejemplo, en el caso de las actualidades cinematográficas para Pasolini. ¿Acaso no canta Mantero delante de las imágenes tanto para aquéllos que aparecen en la pantalla como para nosotros que les observamos?

La bailarina y coreógrafa dota al material cinematográfico de una dimensión performativa, creando un tercer espacio que, sin fusionar el ámbito del cine y el de la danza, hace posible el establecimiento de un diálogo y una circulación «mágica»²⁶ entre ambos, asegurando así la potencia de la ficción.

Las imágenes de los trabajadores actuales recogiendo el corcho se hallan revestidas por un canto aprendido fuera del marco de la tradición gracias a un archivo sonoro. Inversamente, los campesinos de 1970 se convierten en cantantes que protegen el alma de la bailarina en el purgatorio cuando, en la escena final de su muerte, aplastada por su tronco de corcho, cantan *A Oração das Almas* (*La oración de las almas*)²⁷, a la vez *detrás* de ella y ficticiamente *para* ella (y para nosotros).

Hacer cantar a los campesinos, tanto como cantar para ellos para que puedan cantar para la bailarina y para nosotros: ése es el contrato estético equitativo que aquí se plantea, organizado en torno a una donación y contra-donación ficticias.

Sin embargo, si la pieza terminara aquí, ¿no faltaría aún un elemento del contrato, el que liga la actividad de la artista a nuestra presencia?

Serrenhos del Caldeirão contiene algo que podría considerarse menos como una coda o un epílogo que como un anexo al contrato estético. Después del saludo, y tras haber disuelto el contrato de la verdad etnográfica e histórica, Vera Mantero expone los sencillos términos del mismo: «Tenía muchas ganas de que alguien cantara mientras yo trabajo. Mi trabajo es la danza, y hoy no he trabajado mucho. Tenía ganas de cerrar este bucle con un canto mientras trabajo. Pero también tenía que morir, y es complicado morir y bailar al mismo tiempo [...] Ahora os propongo enseñaros un trocito de lo que he estado cantando para poder trabajar un poquito para vosotros. »

De este modo, una vez que los espectadores han aceptado, Mantero nos enseña *in fine* la melodía repetitiva del canto *Mariana* y nos invita a cantar, aunque sea tímidamente, para que ella pueda trabajar, es decir

²⁶ Retomando aquí las palabras de Artaud, esta «humanidad mágica» que obedece «a la voluntad que decide por sí misma en cada instante».

²⁷ Filmada y cantada en Monte de Cabaços (Alcoutim, Algarve), Michel Giacometti : *Filmografia completa*, op. cit., vol. 3, cuarto programa « O ciclo dos doze dias », segunda parte, « Cantos janeiras e reis » y vol. 1, cuatro programa, p. 66-67.

bailar ante nosotros, que apoyamos su trabajo tanto como ella apoya el trabajo de su (nuestro) imaginario. Una danza rápida, alegre, llevada a cabo en grandes desplazamientos, toda ella en espirales, giros, sobresaltos, acentos en el rostro y movimientos de manos.

La canción grabada, sometida al régimen fijo del objeto, adquiere aquí otro estatuto, pasando de boca en boca e incluyendo progresivamente al público. El canto está sostenido por el grupo, un fragmento que, como el tronco de árbol utilizado en escena, muestra un común y un medio que construimos juntos para actuar, servir y contar algo, para que la artista pueda trabajar con su danza para algo y para alguien.

Lo que circula, pues, no es un bien, ni un archivo, ni un material memorial etnográfico, histórico, artístico, un producto o una obra coreográfica, sino relaciones, relaciones entre las imágenes, los gestos, los cantos y las personas que los producen. Lo que circula, pues, son calidades de relación. Calidades de relación entre quienes aparecen aquí filmados, las imágenes de los otros, uno mismo, los espectadores-cantantes, el medio ambiente y la naturaleza. Éstas no tienen que ver con un único objeto, un cuerpo, un suelo, un vínculo genealógico, un vínculo de propiedad en relación con ciertos saberes manuales, sino con el desarrollo de facultades comunes.

No se trata de «animar» al público en el marco de un arte «participativo» sino de cultivar una calidad cotidiana del trabajo propia a una agricultura o a una cultura no intensiva, capaz de crear las condiciones para que el canto del espectador tenga sentido, una vez que éste ha comprendido la necesidad de la artista, que necesita del canto de los demás para sostener y efectuar con éxito el trabajo que realiza para ellos.

Seguramente se necesitaría más tiempo para instalar efectivamente este tipo de relación, pero se propone una dinámica que se inscribe en otra socialización del trabajo artístico contemporáneo y en una relación con la historia de los gestos, de los cantos y de las danzas completamente articulada a las necesidades del presente. Es de este modo como la artista propone una poética y una política «ecológicas» y «solidarias» de la citación, que no son ni predatorias ni revivalistas ni tradicionalistas.

Traducción del francés de Fernando López Rodríguez.

Isabelle LAUNAY

MUSIDANSE (E.A. 1572)
Équipe « Danse, geste et corporéité »
Université Paris 8 Saint-Denis



Para citar este artículo : Isabelle Launay, "Recoger para dar: de la recolecta etnográfica en tiempos de revolución... al escarbado poético en tiempos de crisis. *Los Serrenhos do Caldeirao, ejercicios de antropología ficcional (Os Serrenhos do Caldeirao, exercicios em antropologia ficcional)* de Vera Mantero (2012)", traducción del francés de Fernando López Rodríguez, *La Investigación en danza*, Valencia, Mahali Ediciones, 2018, p. 471-476. Tomado de una versión digital publicada en el sitio web Paris 8 Danse en 2019 : www.danse.univ-paris8.fr