

La Argentina  
la mujer del Centenario





# EL BAILE DE ANTONIA MERCÉ: LAZO ENTRE LOS PUEBLOS, PUENTE ENTRE LOS TIEMPOS



Ana Isabel Fernández Valbuena

Profesora de Dramaturgia. Instituto Superior de Danza "Alicia Alonso"

Nadie en el mundo ha sabido escribir en el viento dormido este arabesco de sangre y hueso como Antonia Mercé. Porque une a su intuición nativa de la danza una inteligencia rítmica y una comprensión de las formas de su cuerpo que solamente han tenido los grandes maestros de la danza española.



Revista, *Elegancias*, 1911

AMERICA EN PARIS. — "La Argentina"

La Reina de las Costumbristas que triunfa todas las noches en el Jardín de París, el music-hall y la moda parisina.



Son palabras de Federico García Lorca dedicadas en 1930 a "La Argentina", excepcional bailarina (1890 - 1936) hija de castellano y andaluza, apodada así por su nacimiento en Buenos Aires. De sus padres recibió su primera formación en las filas de la compañía del Teatro Real y comenzó su andadura como solista en los teatros de variedades en la primera década del siglo XX. Los críticos dicen entonces de ella que "es una mocita que baila muy raro" pues transforma los tiempos y sobre ellos inventa nuevos pasos, con un acompañamiento de las castañuelas de finos matices. La prensa madrileña (*El liberal*, 1909) la compara con las bailarinas europeas más célebres: "/.../ Su tango es singular, originalísimo, bello, de una arte intensamente sensual, "comprimido" y casi silencioso, como los bailes de la Mata Hari y de Isadora Duncan". Y es que el primer tercio del siglo XX fue una época de definición para la danza española, que buscaba dar respuesta a la modernidad en plena eclosión de las vanguardias históricas; de ahí que en Almería (*El popular*, 13, julio, 1911, Antonio G. de Linares) no duden en bautizarla como "La bailarina estética", adjetivo que se daba también a las mencionadas más arriba:

La señorita Mercé es una figura sobresaliente en esa legión tan breve como excelsa de las *bailarinas estéticas*, que han restituido a los bailes de la escena aquella nobleza y aquel clasicismo de las antiguas danzas griegas. Hasta hoy las bailarinas españolas cifraron todo su arte en la gimnasia de los pies y del vientre. Única artista entre ellas, la Argentina cuida de buscar, y refleja fielmente, el espíritu de los ritmos populares, febriles perseguidores del ideal.

En efecto, la destilación del género hoy llamada "Danza española" encontró en Antonia Mercé, una intérprete de excepción, como expresan las palabras de Ángel Del Río (1930: 12) en ese homenaje tributado en Nueva York a la bailarina en el que participó

también García Lorca:

Ha habido en el siglo XX en España

una corriente intensa de amor por lo íntimo nuestro. Los hombres más selectos en las diferentes actividades de la cultura: filósofos, poetas, músicos, pintores y críticos han dedicado lo mejor de su empeño a hacer lo mismo que la Argentina ha hecho con el baile: a comprender, universalizar y purgar de localismo y patriotería el genio verdadero de España.

Antonia Mercé consiguió que la Danza Española interesara a los creadores de su momento histórico de la misma manera que les había interesado la música. Así lo demuestran sus colaboraciones con artistas plásticos como Fontanals, o Bacarissas; o el interés por ella de músicos como Manuel de Falla, así sus relaciones con poetas como J. Ramón Jiménez, Rafael Alberti o García Lorca, quien decía de ella (1930):

Todas las danzas clásicas de esta gran artista son su palabra única, al mismo tiempo que la palabra de su país, de mi país. España no se repite nunca y ella, siendo antiquísima, poseyendo quizá la gracia de aquellas bailarinas de Cádiz que eran ya famosas en Roma y danzaban en las fiestas imperiales, teniendo el mismo corazón nacional de aquellas espléndidas danzarinas que entusiasmaban al genio en los dramas de Lope de Vega, baila hoy en New York con un acento propio.

No sólo en Estados Unidos, Antonia concitó en París -donde estableció su residencia al alcanzar fama internacional - a grandes artistas españoles consagrados y a jóvenes talentos provocando el boom de lo español. Su partenaire ocasional, el bailarín V. Escudero, contaba a propósito de la celebridad de ella la siguiente anécdota (1950):

Nuevo Mundo 1912



«Banquete en honor de la cupletista "La Argentina", celebrado el día 15 en el estudio del pintor Miranda, al que concurren José Jacinto Benavente, Santiago Rusiñol, Sancha, Bello, Romero de Torres, Cánovas Cervantes, Tovar, Anselmo Míguez Nieto y otros celebrados literatos y artistas»



# La Argentina

*La Pavlova espagnole*

C'est une danseuse espagnole, mais la meilleure, la plus fine, la plus sensible, la plus expressive et la plus diverse. On a pu la nommer, tant elle a de grâce, la Pavlova espagnole. De la grande ballerine russe elle a cette même mesure dans la danse, ce même charme émouvant dans l'attitude. Qu'elle exprime la langueur d'un tango argentin ou la vivacité d'une de ces danses de pieds dont l'Espagne est friande. La Argentina communique au spectateur son état d'âme. Sa voix : son visage tour à tour sourit et souffre. Et elle est la vie même.





Alguien dijo un día: Ana Pawlova es, sin duda, la bailarina del siglo.

- Y "Argentina" la de todos los siglos - repliqué yo. /.../ En realidad Pawlova y "Argentina" fueron dos temperamentos, dos inquietudes de un mismo arte, y representan dos puntos de arranque en el porvenir de la danza.

Y no le falta razón, pues tal como sucedió a nivel europeo gracias a la labor de ciertas personalidades del ballet, el desarrollo de la técnica en la Danza Española sufrió, gracias a Antonia Mercé, una progresión geométrica a lo largo del siglo XX. Ella vivió de cerca la divulgación del decálogo expresionista y lo recogió de forma tan avanzada que a veces

1911 Paris



1917, México

su mensaje estético no fue entendido. De hecho tuvo frecuentes relaciones con bailarinas como Mary Wigman, entonces un signo militante de vanguardia; de ello dan prueba las numerosas fotografías donde aparecen juntas en distintas fechas y lugares. Pero en España había cierta resistencia a concebir el baile como una profesión masculina, y no eran frecuentes las compañías de danza, pues era costumbre ver bailarinas individuales, no coreografías colectivas. Así lo explica un cronista en 1921 (Bonnat, A.):

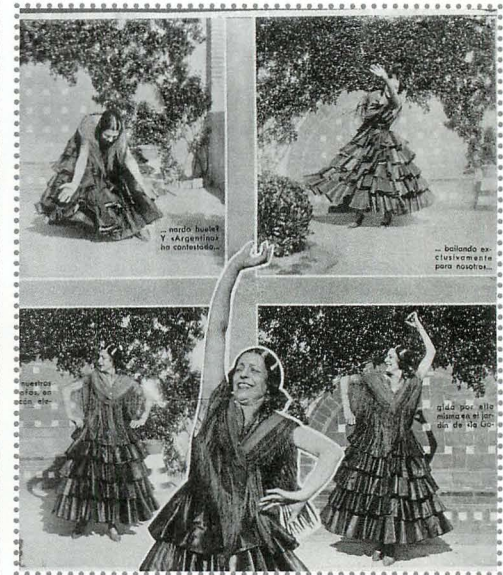
Nosotros tenemos bailarinas sueltas, artistas de varietés que se bailan unos flamencos y dan fuertes taco-

Homenaje en Madrid



En esta dirección García Lorca (1930) afirmaba que el pueblo español había encontrado en el baile una de las expresiones más elevadas de su genio.

El baile español lo imaginamos como una sola persona que se mueve con máxima libertad y que al parecer hace lo que le da la gana /.../ como todas las manifestaciones de la cul-



1932 Nuevo Mundo

tura española, es esencialmente individual. España es un pueblo donde los individuos bailan solos, o con su pareja, que es otra manera más dramática de bailar solos. "Yo me lo bailo", "solita me lo bailo yo", son expresiones de los cantares populares llenos de sentido.

No obstante, este baile español, esencialmente individual, gracias a figuras como esta que se reseña se proyectó hacia horizontes inéditos. Junto a La Argentina habría que señalar muchos otros: La Macarrona, La Malena, María Albaicín, o la sevillana Amalia Molina. Abundando en lo que tiene de individual el baile hispano, Cipriano Rivas Cherif,



compañero de libretos de danza del poeta granadino, confesaba que prefería a La Argentina en sus recitales a solo que en las obras con argumento. En esa misma conferencia de 1930 Lorca añadía a su visión de este arte:

/.../ lo mismo que en el cante jondo andaluz están superados en complejidad, inteligencia y riqueza musical los viejos cantos orientales, oscuros y llenos de monotonía, en la danza española se acusa de manera más fuerte el perfume de las antiguas danzas religiosas del Oriente con toda la cultura y la serenidad y la medida del Occidente. /.../ Una bailarina actual de la India, aparte de su gracia personal humana, baila como siempre han bailado y, en general, bajo las normas de siempre. Una bailarina española o un cantaor

sentido la hipótesis de que la danza escénica española es un fenómeno artístico del siglo XX (habida excepción de la Escuela Bolera y sus aplicaciones que continuaban desde antiguo) que se enmarca en la renovación del ballet y la aparición de los movimientos modernos que hoy son ya parte y cimiento de las vanguardias históricas. /.../ Su arte escénico estaba relacionado con el resto de las manifestaciones plásticas y musicales de una manera tan orgánica que podía hablarse de una *escuela*. /.../ Buscó la renovación de la danza española dándole un empaque escénico que nunca antes tuvo /.../ realizando un esfuerzo por *borrar* las fronteras entre el folklore, el flamenco y la *academia*.

Por eso, en la compañía que funda La Argentina a finales de los años '20 en París se

México, La Ilustración Nacional



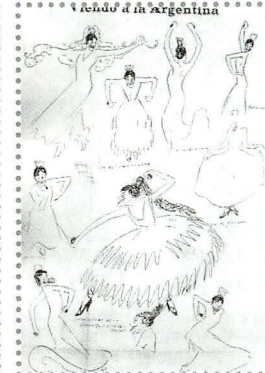
Artículo The Daily Sketch



Artículo, Soldmer Zeite



Dibujos La Crónica



Artículo de Octavio Ramirez



o un torero inventan, no resucitan, crean. Crean un arte único que desaparece con cada uno y que nadie puede imitar.

Tal vez por eso, Argentina murió – prematuramente – con la pena de no haber transmitido su legado en una escuela, en una metodología, a pesar de varios intentos malogrados de fundar su propia academia, sobre todo en Latinoamérica. Fuera del aprendizaje académico sus maestros fueron gitanas del Albaicín, bailadoras de ventas, cortijos y cafés cantantes, mozos y mozas de los pueblos y villorrios de toda España. Ella necesita apoderarse del secreto del pueblo, de su estilo, que hace casi imposible para ningún artista profesional el expresar la emoción de un baile o de un cantar verdaderamente populares. Así lo afirma R. Salas (AA.VV., 1990):

/.../ con ella, como con nadie cobra

encuentra entre otros Frasquillo, virtuoso del zapateado, que aporta a la estrella los secretos del más antiguo baile flamenco, que ella se propone estilizar. De igual modo quiere renovar el vestuario y bailar sobre músicas de autor en versiones pianísticas – en formato de concierto – a las que añade sus castañuelas, que toca como nadie; un arte que ella misma explica (*Unión Mercantil*, Málaga, 25 abril, 1933):

Yo, cuando era chica /.../ sentía por el sonido de los palillos un horror invencible. Hasta el extremo de que me ocultaba en lo más apartado de la casa para no oír los que tocaba mi padre, que era un gran maestro de baile. /.../ Hasta mí los palillos eran el acompañamiento del baile. Yo no creía que debieran ser eso y en esta creencia /.../ comencé a ensayar con ellos unos silencios estudiados; unos pianos debilísimos... Hoy hay quien



dice que mis crótalos hablan.

Los periódicos decían de ella que los tocaba como si se tratara de un instrumento solista: D'Annunzio ha dicho que todo el cuerpo de La Gioconda era como una mirada. La Argentina es la Gioconda del baile. Más, como si su expresión multiforme fuera insuficiente, la admirable danzante es una maga de las castañuelas, que en sus manos se transforman en instrumento musical, insospechable. Recorren la gama de la belleza sonora: musitan pianissimo, y repercuten violentas, acarician el corazón, lloran de ternura y relampaguean de alegría. (Ben Abad, *Las novedades*, enero, 1916)

En su libro *Historia del baile español y sus evoluciones hasta nuestros días* Antonia clasificaba nuestros bailes en tres grupos: clásicos (de escuela bolera), gitanos (flamencos) y otras manifestaciones. Afirmaba en 1927 que las danzas clásicas seguían una escuela que hasta seis años antes estaba sometida a un método riguroso de reglas invariables, que ella deseaba renovar. Ante los bailes flamencos mostraba cierta desconfianza: en su opinión eran danzas en las que el ejecutante obra *ad libitum*, a menudo degenerando en lo grotesco. Sin embargo, flamencas puras, como Juana Vargas, "La Macarrona" decía de ella "Argentina, de haberse dedicado habría sido más flamenca que nosotras". Su descripción de los bailes regionales, que formarían parte del tercer grupo, es más positiva: Considero danzas regionales los bailes que son populares, característicos de ciertas pro-

vincias españolas como la Jota de Aragón, la Muñeira, de Galicia y de Asturias; las Sardanas, de Cataluña; y las Guipuzcoanas en las provincias Vascongadas, y las Pasiegas de Santander. Estos bailes tienen muchos puntos de semejanza y su música está tomada de los más poéticos y sentimentales aires nativos. Monótonos a veces por su sencillez, hay algunos muy dulces, de una armonía tan suave que conmueven desde la primera vez que «se oyen». El mérito principal de estos bailes estriba en el brío y agilidad con que se mueven los bailarines, cuya resistencia raya en lo increíble.

Finalmente, explicaba su fusión entre la danza española y la moderna, intentado desterrar la rudeza y la acrobacia de aquélla, aplicando sus constantes estudios y buscando la euritmia de los ademanes y movimientos. La tarea no había sido fácil:

Si al decir de benévolos críticos, yo he conseguido mucho como innovadora o reformadora, no se crea que debo poco a mi tenacidad. La tarea ha sido larga y espinoso el camino, pues he tenido que luchar a brazo abierto con la idiosincrasia del pueblo español, tan apegado a sus rutinas y tan rebelde a la evolución de sus bailes populares. Esa resistencia, si me inquietó, no podía desanimarme al ver cómo en las academias y en los teatros los artistas del género se empeñaban en la reforma sancionando las tendencias de mi escuela con la copia y la imitación. Hoy día y así lo reconocen autoridades en la materia esa escuela tiene

innumerables adeptos y puede decirse que define el carácter que corresponde al verdadero baile español como factor de la cultura estética dentro y fuera de España.

El bailarín Miguel de Molina en su prólogo al libro de López Manso (1993) alaba en ella el refinamiento de su escuela bolera en la que "entretreaja pasos y más pasos como si fuera un encaje." Este proceso de estilización de la danza española fue visto por algunos como paralelo al realizado por los Ballets Rusos con respecto de su propia tradición. En 1920 Salinas Cossío la comparaba con Nijinsky, elogiándola por haber sido capaz de *redimir* la

danza española, «encanallada hasta ayer por tanto sensualismo impuro». El periodista limeño observaba similitudes entre el nacionalismo ruso y el español: Ambos se sustentan en la producción popular, ambos estilizan ritmos tomados principalmente de las danzas; en ambos domina el mismo sentimiento oriental de un fatalismo nostálgico, común a los pueblos eslavos y a los que han sufrido la influencia árabe. Para que las similitudes fueran absolutas era preciso que España tuviera también un Nijinsky que estilizará estos ritmos, estos gestos, que son lo que hay de más espontáneo y de más instintivo en las manifestaciones de un pueblo. La crítica ha dicho aquí, con gran acierto, que La Argentina ha estilizado la danza española; esa es sin duda su más grande gloria.

El referente ruso, sinónimo de calidad, era inevitable: Pavlova y Mercé fueron las dos divas más retratadas y adoradas de su tiempo. Ambas hicieron del *solo* de concierto un emblema de presentación y la rivalidad entre ellas es un hecho: a Mercé frecuentemente se le aplicó el calificativo de "La otra Pavlova" o "La Pavlova española". Paul Morand dijo "Nadie ha sabido morir en escena como muere Ana Pavlova. En cambio, nadie es capaz de vivir en escena como Antonia Mercé".

La compañía que formó, llamada *Ballets Espagnols*, los acompañan artistas que hicieron sus armas en los teatros de variedades, por lo que no resultaba fácil resolver los problemas de uniformidad y disciplina técnica, coordinar a los artistas y afrontar una versión pantomímica, narrati-

El Origen del Baile



Revista Nuevo Mundo



Paris.Femina



va, expresiva y moderna de la danza española. Además de bailar, ella era responsable de la dirección de los espectáculos, de la elección de los decorados y los trajes. Diseñaban para ella modistos y figurinistas de Nueva York a París. El pintor Néstor de La Torre (1877 – 1938) fue uno de sus asiduos colaboradores. Su sentido de la escenografía y el barroquismo modernista de los trajes que diseñó para la Mercé asombraron al mundo, especialmente a la cuna parisina de la alta costura, por su corte arquitectónico, cifra de su modernidad: deformaciones de volúmenes cúbicos, que conectan con la arquitectura vernácula de su Gran Canaria. Desde este ángulo de mira ha de verse *Triana* (ballet con música de Albéniz, 1929), o *El Fandango de candil* (1927, de Gustavo Durán), con decorados de Néstor, quien afirmaba en 1915.

El traje /.../ debería expresarse siempre con arreglo al proyecto del artista encargado del conjunto de la obra, porque hay que tener en cuenta no solamente al personaje que representa, sino además, las condiciones físicas individuales, el decorado, la fuerza de la luz que ha de marcar los distintos momentos del día, del colorido de los demás trajes y hasta el pensamiento expuesto en la obra y la psicología de cada uno de los personajes que intervienen en la representación.

En suma, el traje debe contribuir a la armonía total de un cuadro escenográfico. Así lo creía también La Argentina, de temperamento profundamente teatral, que renunció a trabajar en el cine, a pesar de las cuantiosas ofertas que recibió pues afirmaba estar reñida con el séptimo arte. "El cinema no responde a mi temperamento" (*Crónica*, Madrid, 1930). Pero esta elección no empañó su fama y los reconocimientos internacionales que se le tributaron fueron muy numerosos. En una entrevista en Málaga (1932) un crítico le preguntaba por las fuentes de su arte:

La fuente está dentro de nosotros

y fuera; en lo que nos rodea y en lo que somos. Verá usted: yo recibo una obra musical; la estudio; medito mucho sobre ella, y... la obra es a la postre a manera de excitador externo, que pone en potencia un sentido que vivía latente y oculto. Lo que brota del espíritu, estaba allí, pero ha brotado porque de fuera, por una sugestión que a veces no nos explicamos, ha podido manifestarse.

Forma casi religiosa de concebir la creación a la que habría que añadir sus palabras de 1932 (*San Francisco News*): "La danza que permanecerá es la danza que procede - igual que una canción - del corazón de la gente."

Sin duda un camino que ella supo recorrer, pues en otra entrevista concedida en Buenos Aires en 1933 (a Juan José de Soiza Reilly) contaba la siguiente anécdota:

Daba yo en el Teatro Real de Madrid mi último espectáculo. Me iba a Oriente. Entre las ovaciones salió del paraíso un grito sollozante: "¡Argentina, no te vayas de España!"... Yo siempre me contengo para no emocionarme, porque en escena nada parece al público más falso que una artista que llora de verdad... Aquel grito se me metió en el alma. Lloré. No tuve más remedio. Aquel "¡Argentina, no te vayas de España!", me hizo pensar que yo por privilegio de mi propio destino, era un lazo de amor entre dos grandes pueblos.

Sin duda así fue su arte, un lazo que dio la



vuelta al globo, de América a Asia, con Europa como cuna y lo español como inspiración. Desde su tiempo al nuestro la Danza Española ha crecido y ha generado su propia tradición, gracias a Antonia Mercé y a muchos de su generación, y de la siguiente, que tendieron puentes hacia el futuro partiendo de lo más hondo de nuestra cultura.

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

ÁLVAREZ, A.- CANO, I.- GONZÁLEZ M<sup>a</sup> J. (1998): *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*, INAEM, Madrid.

AA. VV. (1989): *España y los Ballets Russes*. Catálogo, Festival de Música y Danza de Granada.

AA. VV. (1990): *Homenaje a Antonia Mercé*, INAEM, Madrid. Reúne testimonios y artículos de Mariemma, Roger Salas, entre otros.

AA.VV. (2001): CD-Rom multimedia *Música y espacios para la vanguardia española*, INAEM, Obra Social de Caja Madrid.

BENNAHUM, Ninotchka (2000): *Antonia Mercé "La Argentina". Flamenco and The Spanish Avant Garde*, Wesleyan University Press, New England, Hanover

BONNAT, A. (1921): "Páginas festivas. Todos bailarines", *Mundo Gráfico*, 13-14.

DE LA TORRE, Néstor (1915): *Summa*, febrero.

DEL RÍO, Ángel – GARCÍA LORCA, Federico - MAROTO, Gabriel (1930): *Antonia Mercé, La Argentina*, Instituto de Las Españas, New York

ESCUADERO, Vicente (1950): *Pintura que baila*, Edit. Afrodisio Aguado, Madrid

LA MERI (1945): *Spanish Dancing*, Barnes & Company, Nueva York.

LÓPEZ MOYA, Diego (1917): *La Argentinita. Libro de confidencias*, Madrid, Establecimiento Tipográfico J. Yagües.

MANSO, Carlos (1993): *La Argentina fue Antonia Mercé*, Prólogo Miguel de Molina, Ediciones Devenir, Buenos Aires

MENÉNDEZ SÁNCHEZ, N.: (1996: "Dos conceptos de la danza española escénica antes de la guerra civil. Las compañías de Antonia Mercé y Encarnación López" en *I Congreso Nacional de Danza Española*, Córdoba, CSI-CSIF.

(1999): "La imagen de la danza española a través de la crítica europea del primer tercio del siglo XX", en *El discurso artístico Norte y Sur: eurocentrismo y transculturalismos*, Universidad de Oviedo, pag. 575-578.

MERCÉ, Antonia (1917): "El baile español", *La Discusión*, La habana, Cuba, 20, 2,

SALINAS COSSÍO, G. (1919): "La Argentina. La estilización de la danza española", *El comercio*, Lima, 4,1.

**Con agradecimiento a la Biblioteca de la Fundación Juan March en Madrid, por las facilidades para la consulta del legado "Antonia Mercé".**