

ANTONIA MERCÉ, "LA ARGENTINA"

LOLA SEGARRA

Ninotchka D. Bennahum, 2000, *Antonia Mercé "La argentina" Flamenco and the Spanish Avant Garde*, University Press of New England

Este libro es el resultado de la investigación con fines doctorales realizada por Ninotchka Devorah Bennahum, editado por la *University Press of New England* en el año 2000. Bennahum es coreógrafa, historiadora y profesora de "*Communication studies, Performance studies and Theatre*" en *Long Island University*, así como de historia de la danza en los cursos de verano del *American Ballet Theater*. En 1991 creó la compañía *The Route 66 Dance Company* con el objetivo de integrar a músicos, bailarines flamencos, bailarines clásicos y contemporáneos en un proyecto común. Colabora con revistas de danza como *Dance Magazine*, *The Village Voice*, *The New York Times* y *The Albuquerque Journal*.

Según la propia autora, el libro ha sido escrito con la intención de cubrir un hueco existente en la historia de la danza y concretamente en los estudios realizados en torno a la figura de Antonia Mercé, que han estado centrados únicamente en la descripción de sus bailes, en su biografía o en el estudio de un periodo concreto de su vida. Su propósito es la contextualización de la obra y la personalidad de la artista relacionándola con los sucesos políticos, económicos, sociales, y culturales de su tiempo. Esta visión de trabajo es bastante acertada ya que la obra de *La Argentina* es el resultado de la coyuntura de principios del siglo XX y no puede ser comprendida en su totalidad sin un contexto espacio temporal.

Para lograr este propósito, Bennahum presenta una extensa bibliografía y un gran trabajo de documentación y de consulta de fuentes, fundamentalmente la correspondencia de la bailarina y las reseñas de la prensa de la época, así como un amplio trabajo de campo basado en la entrevista a descendientes directos de antiguos colaboradores de Antonia Mercé.

El libro se divide en siete capítulos. El primero, *Argentina and Spanish Modernism*, es un compendio de las ideas que han regido su investigación, las cuales van siendo desgranadas a lo largo de los siguientes capítulos, denominados de la siguiente manera: *The formative years (1988-1912)*, *Giving grace a body: From de Music may to the*

Concert Stage (1912-1923), The Modernism of "El Amor Brujo", A feminist folklore: argentina and the women of Spain (1910-1936), Nationalism and cubism: "El fandango del Candil" y "Triana", y por último, An unwritten legacy.

Bennahum es de la opinión de que la historia de la danza española no puede concebirse sin la figura de Antonia Mercé. Esta afirmación es indudable, ya que la artista aportó un nuevo horizonte al panorama escénico español y creó un nuevo camino que, retomado por las generaciones posteriores, acabaría confluyendo en la conformación de una nueva disciplina de danza conocida como *danza española estilizada o estilización*.

Su contacto con las vanguardias artísticas de principios del siglo XX influyó de manera decisiva en este aspecto, y por tanto no es de extrañar la insistencia de Bennahum en mostrar a una Antonia Mercé profundamente ligada al movimiento intelectual artístico francés y español, especialmente a los integrantes de la generación del 27, como producto de sus años de residencia en París. En este sentido cabe citar a Manuel de Falla, Federico García Lorca, Enrique Granados, Néstor de la Torre, Joaquín Nin, Gregorio Martínez Sierra, etc.

Una de las teorías centrales del estudio de Bennahum es que la clave de la creación del nuevo estilo de Antonia Mercé es su acercamiento a las artes plásticas modernistas, concretamente al cubismo de Pablo Picasso o Juan Gris. Esta tesis la reafirma estableciendo un paralelismo entre Picasso y La Argentina, en el cual, al igual que Picasso encontró en las máscaras africanas un nuevo lenguaje formal utilizándolas fuera de su contexto habitual, Argentina encontró en el ritmo flamenco (representado principalmente por el zapateado) su nuevo vehículo de expresión. No obstante, esta teoría parece ser bastante subjetiva, ya que el hecho de que Antonia Mercé se rodeara de diseñadores y pintores influenciados por esta corriente y de que trabajara con ellos, como es el caso de Néstor de la Torre, no implica que su danza tuviera que ser cubista; y tampoco justifica que un zapateado deba ser entendido como un elemento cubista.

Parece más acertada la idea de que la clave de la creación de su estilo fuera el traspaso a la danza española de las nuevas realidades que acontecían en la música y en el ballet. En este sentido, los *Ballets Russes* de Diaghilev marcaron la línea a seguir en el panorama escénico europeo, revolucionándolo con su relectura del folclore ruso. Esta novedad es apreciable en obras como *Petrouchka*, estrenada en 1911, donde los elementos folclóricos son estilizados con la técnica clásica de los bailarines.

Falla experimentó este *modus operandi* cuando colaboró con Diaghilev para la creación del ballet *El tricornio*, estrenado en 1919, y fácilmente pudo transmitir sus impresiones a La Argentina. Esta obra, junto con la anterior, posiblemente sirvió de modelo a nivel conceptual a Antonia Mercé, ya que a nivel estilístico el tamiz de la

Antonia Mercé, "La Argentina"

técnica clásica producía un estilo bastante alejado de la esencia de la danza española, casi una caricatura¹.

Por la parte musical, los compositores de la Generación del 27 también trabajaron en esta misma dirección, tomando motivos folclóricos españoles y depurándolos con el uso de las técnicas de la vanguardia musical.

Es lógico pensar, por tanto, que Antonia Mercé, siguiendo estos claros y cercanos precedentes, utilizara elementos del flamenco y del folclore y los pasara por el filtro técnico de la escuela bolera, creando un lenguaje más elegante y sofisticado pero netamente español. De esta manera consiguió un arte culto que permitió su exportación a los principales teatros del mundo, rescatando definitivamente la danza española del destierro que sufría en las variedades y el music hall.

De hecho la influencia de Diaghilev fue más allá de lo estrictamente académico, ya que Argentina también adoptó su concepción del espectáculo como una obra de arte total en la que se necesita la colaboración de los mejores libretistas, músicos, pintores y bailarines; y precisamente en esta dirección creó su compañía *Les Ballets Espagnoles* en 1928. Otro modelo empresarial que pudo estar presente en la creación de su compañía fue el de Anna Paulova, con la que fue comparada en multitud de ocasiones.

En el segundo capítulo, Bennahum desgrana la etapa formativa de Antonia Mercé, haciendo referencia en primer lugar a la escuela bolera. La escritora habla de cómo la preparación física de la artista fue excepcional al estudiar de la mano de su padre, Manuel Mercé, un afamado y estricto maestro de la escuela del Teatro Real de Madrid. Sin embargo, define el género con cierta imprecisión:

*"The escuela bolera was a synthesis of early nineteenth-century bolero, other Spanish dances, and elements of French ballet (...)"*²

En realidad el origen de la escuela bolera se supone a mediados del siglo XVIII, y la tesis más generalizada es que fue producto de la unión del folclore español con la danza académica francesa importada por las compañías de ópera italianas que llegaron a la península³.

En segundo lugar, describe el aprendizaje de flamenco en Andalucía. Hay que señalar que la visión que se ofrece de este género es un tanto tópica, ya que aparece

¹ Para comprender esta idea basta con observar el tipo de danza española que bailó Massine en la película *Luna de Miel*, interpretando el papel del *Espectro* del *El amor brujo* con la compañía de Antonio El bailarín.

² En página número 8.

³ VVAA: *La Escuela Bolera*. Actas del encuentro internacional. Centro de Documentación de música y danza. INAEM. Madrid, 1992.

identificado exclusivamente con los gitanos y con la región andaluza, cuando son de sobra conocidos los núcleos de Barcelona y de Madrid⁴. En este sentido no es raro encontrar afirmaciones del tipo:

"She took the Spanish classical dance technique and, experimenting with Gipsy flamenco rhythms and stories, realized a new and succinct dance vocabulary that became a performed national language (...)"⁵

"Argentina changed the bolero through the incorporation of Gipsy flamenco footwork and armwork"⁶

"The Gypsies' clapping, snapping, and footwork taught her how to extract rhythm from the rhythm, how to create and to use music as a dramatic character (...)"⁷

Hablando sobre sus interpretaciones flamencas en las variedades y cafés de Barcelona la propia Argentina dice:

"They all made my life unbearable. People laughed at me and criticized me, (...) They thought my dance style was refined and stylish"⁸

Esto tiene una sencilla explicación. En contra de lo que opina Bennahum en la página cincuenta al afirmar que "como en el ballet, las líneas del flamenco son estrictas", esta disciplina posee la técnica más libre de todos los géneros escénicos españoles, por lo que muchos de sus movimientos no necesitan una colocación concreta. Esta concepción de baile choca radicalmente con la estricta escuela bolera que aprendió La Argentina, ya que en ésta, como en el ballet, todos los movimientos están perfectamente definidos. Por ello es frecuente que los bailarines clásicos o boleros que aprenden flamenco intenten controlar y colocar su cuerpo en todo momento, dando lugar con ello a un estilo más elegante. Seguramente el público barcelonés prefería el estilo tosco y puro del flamenco tradicional.

En el capítulo denominado *A feminist Folklore*, la autora vuelve a mostrarnos una Argentina muy comprometida con el concepto modernista y nacionalista de su época, gracias al cual realizó un gran trabajo etnográfico recorriendo unas cuarenta y nueve provincias españolas y recogiendo materiales que utilizaría para sus espectáculos. A

⁴ Véase el libro de PUIG CLARAMUNT, Alfonso: *El Arte del baile flamenco*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1976

⁵ Véase la página número 7.

⁶ Véase la página número 8.

⁷ Véase la página número 39.

⁸ Véase la página número 39.

Antonia Mercé, "La Argentina"

pesar de ello, el análisis de Bennahum se centra casi exclusivamente en el folclore andaluz y nuevamente en el flamenco "gitano", por lo que podría intuirse una asociación un tanto simple del folclore español con el folclore andaluz, y es obvio que Antonia Mercé ejecutó danzas folclóricas de regiones muy distintas a la andaluza, como pueden ser la *Lagarterana* y la *Charrada*, cuyos trajes se muestran en una de las muchas fotografías que ilustran el libro.

El hecho de retomar el tema flamenco en este capítulo puede llevar a equívocos, ya que, aunque sus orígenes se pierdan en la tradición popular andaluza, el flamenco no es folclore, es un género teatral con un lenguaje específico.

Quizás una de las tareas más difíciles sea reconocer el género al que pertenece cada uno de los bailes de Antonia Mercé, ya que debieron coexistir los cuatro y además compartiendo elementos. Si hoy en día resulta complicado establecer los límites entre las distintas disciplinas, mucho más lo es en esta época tan remota de la que además no nos han llegado elementos reales de valoración. ¿Cómo podemos saber cuándo comenzó a utilizar el nuevo lenguaje de la estilización? Quizás sea imposible saberlo, aunque parezca obvio que debió ir apareciendo en sus primeros solos. ¿A qué género pertenecía el *Vito*, al folclore o a la estilización? ¿Y *La danza del abanico*, bailada con música de Grieg? ¿Y el *Zorongo Gitano*? ¿Qué era exactamente *La Corrida*, en cuya foto la vemos vestida de flamenca pero con una posición que podría provenir perfectamente de la escuela bolera?

En el último capítulo, Bennahum muestra abiertamente su incredulidad ante el abandono y el olvido de la figura de Antonia Mercé con el paso de los años, y asocia este hecho a tres causas: la primera, el franquismo. Según la autora del libro, su sabida conexión ideológica con la perseguida Generación del 27 unida a su imagen de mujer libre e independiente radicalmente opuesta a la de la Sección Femenina, motivaron su ocultamiento. Si bien es cierto que en el campo de la música ha existido una generación posterior a la del 27 que ha borrado sus huellas y frenado su conocimiento, no podemos decir que en el campo de la danza haya pasado lo mismo.

La segunda razón es que, a diferencia de los músicos que pueden dejar constancia de sus obra a través de las partituras y de los bailarines actuales que pueden servirse de los medios audiovisuales, la danza en tiempos de Antonia Mercé sólo podía ser visio-nada en el momento justo de su interpretación. Como caso excepcional se conserva una película de tres minutos y medio de duración que, obviamente, no tiene la entidad suficiente como para ser la base de un estudio estilístico científico. No obstante, también se ha dado el caso de que bailarines de la relevancia de Antonio Ruiz Soler, con un total de catorce películas grabadas, han sido "olvidados de los libros de historia". A este respecto habría que añadir que si no existen más trabajos españoles relacionados con la figura de Antonia Mercé se debe a que, por desgracia, los estudios científicos de

danza son una materia incipiente en nuestro país. Posiblemente sea la figura de La Argentina la que cuente con mayor número de escritos.

La tercera razón es que La Argentina no creó escuela, quizás por su muerte prematura, y las únicas personas que podrían haber continuado su estilo personal (los bailarines de su compañía, su *partener* Vicente Escudero, y quizás Mariemma) han emprendido caminos diferentes y han creado sus propios lenguajes.

Lo realmente importante del caso es que, aunque no podamos identificar sus recursos coreográficos con exactitud, somos conscientes de que renovó la danza española y de que abrió un nuevo horizonte de proyección internacional a los bailarines de su propia generación y de las venideras; y sobre todo, somos conscientes de los mecanismos que utilizó para ello, gracias a lo cual hoy en día la danza española estilizada sigue viva y reafirmada como un género importante en el panorama escénico español.