

INTRODUCCIÓN

Idoia Murga Castro

Instituto de Historia, CSIC

<https://orcid.org/0000-0002-8207-8666>

idoia.murga@csic.es

Soy la sirviente de un arte mudo, que busca todos sus medios de expresión a través del desplazamiento de los pasos, del encadenamiento de los gestos, del juego de la mímica. Mi vocabulario más seguro es aquel que pasa por mis tobillos, mis brazos, mis manos, las líneas de mi cuerpo, los rasgos de mi rostro.

Antonia Mercé, *El lenguaje de las líneas*, 1936¹

Pese a parecer, *a priori*, un arte mudo, como enunciaba la bailarina Antonia Mercé, la Argentina, en su conferencia *El lenguaje de las líneas*, la danza tiene mucho que contar en la construcción de cada cultura a través del tiempo. La creciente disciplina académica de los estudios de danza, que pone el arte del cuerpo en movimiento en el centro del análisis desde metodologías muy diversas —que incluyen perspectivas históricas, teóricas, culturales, políticas, sociológicas o etnográficas—, lleva décadas imbricándose desde universidades y centros de investigación españoles en las conversaciones internacionales del área. Al tiempo que esta articulación se inició y continúa desarrollándose a través de los programas, contenidos y estructuras de disciplinas afines, como la musicología, la historia del arte, la filosofía o los estudios teatrales, algunas iniciativas pioneras en la formalización de titulaciones universitarias han servido de prueba del potencial de la presencia de la danza entre las materias académicas en complemento al abordaje con fines inmediatamente más prácticos y profesionalizantes que ofrecen actualmente los conservatorios.

En paralelo, el interés en las manifestaciones dancísticas, tanto históricas como contemporáneas, no deja de aumentar en el espacio público, a través de las programaciones teatrales, así como de las iniciativas curatoriales llevadas tanto a museos como a exposiciones temporales. Distanciándose progresivamente de la habitual falta de financiación y respaldo a una de las facetas artísticas quizá menos atendidas por las políticas culturales, parece que desde la arena académica y científica se percibe una conciencia cada vez más firme sobre la importancia de la danza en la cultura española y la consiguiente necesidad de afianzar su reconocimiento y desarrollo.

¹ Mercé, Antonia, «El lenguaje de las líneas», recogido en Murga Castro y Coello Hernández (244-245).

En este sentido, este monográfico pretende colaborar en esa apertura de la escritura de los relatos de la historia dancística española al contexto internacional para fortalecer la propuesta de lecturas transnacionales que superen un análisis de su cultura como excepción y caso encapsulado. Lo ofrecemos, además, desde las páginas de una revista como *Enclaves*, dedicada precisamente a trenzar ese lugar de confluencia entre la literatura, la música y las artes escénicas donde, en este caso, el cuerpo —danzante— se puede entender como territorio atravesado por toda una serie de códigos culturales para descifrar e interpretar. La historiografía tradicional ha articulado este análisis separado de las narrativas hegemónicas de una historia de la danza occidental centrada en los polos más poderosos de los circuitos euroamericanos, sin problematizar en muchos casos otras realidades dentro de esas mismas cartografías. La influencia de las corrientes de pensamiento actual en torno a la decolonialidad y la interseccionalidad identitaria, que han ofrecido herramientas de análisis desde la complejidad en términos del género, la racialidad, la clase o la identidad nacional, han ensanchado los horizontes de interpretación de los procesos y prácticas dancísticas que nos permiten hoy entender desde nuevas miradas otras manifestaciones, por distintos motivos, hasta ahora invisibilizadas.

El caso de estudio del monográfico se centra en el periodo cultural entre el ocaso del siglo XIX y el golpe de Estado contra la Segunda República española que dio origen a la guerra civil, una etapa conocida como la Edad de Plata. Tal horquilla cronológica, en el caso de la danza, se podría iniciar en 1894, a punto de desatarse la última crisis colonial, cuando data la primera filmación que se conoce hasta el momento de una mujer, con la tecnología de Edison, precisamente una bailarina española que entonces actuaba en Estados Unidos: Carmen Dauset, la Carmencita (Mora 13-35). La fecha de 1936 marcó no solo un cambio de época en todos los sentidos por las consecuencias bélicas, sino que en la historia de la danza se corresponde con el inesperado fallecimiento el mismo 18 de julio de la bailarina Antonia Mercé, la Argentina, gran protagonista de la modernidad en la danza española y, por ello, también de este número.

Además de ser conocida como la abanderada de la danza estilizada española —la adaptación de un vocabulario proveniente de los legados boleros, el flamenco y los bailes populares junto a un lenguaje moderno—, probablemente su proyecto más innovador fue la fundación de los Ballets Espagnols. Esta compañía seguía el modelo de los Ballets Russes de Sergei Diaghilev, con cuya trayectoria coincidió en los últimos dos años en activo (1927-1929). Su emulación se basaba en un rescate común de contenidos ligados a la cultura nacional y su presentación desde presupuestos de la modernidad y la vanguardia en manos de destacadas figuras de la música, la literatura y las artes plásticas. El nacimiento del género del ballet español moderno tiene por tanto origen en esta iniciativa itinerante que estrenó su primera gira entre Alemania, Italia, Suiza y Francia desde el otoño de 1927 y que posteriormente estableció su centro de operaciones en París. Es necesario subrayar esta presencia internacional dado que los Ballets Espagnols nunca llegaron a actuar en España —circunstancia que en distintos momentos llegó a echarse en cara a la bailarina—. Igualmente, las audiencias mayoritarias de

sus recitales individuales fueron extranjeras, en las butacas de lugares hasta entonces recónditos para los artistas españoles, como Tokio, Shanghái o Hong Kong, entre otros. De ahí que la identificación con determinados imaginarios nacionales, contruidos entre lo que se esperaba de ellos en el público y la crítica internacional y su autorrepresentación proyectada, resulte definitorio de su estrategia escénica y comercial.

El contexto económico y político mundial entre finales de los años veinte y principios de los treinta no terminó de acompañar el impulso y el esfuerzo que requería una empresa de tal magnitud, que siempre tuvo que convivir con la programación de recitales de la bailarina, acompañada solamente de su pianista —Carmencita Pérez, Miguel Berdión, Luis Galve...— Fue gracias a su intensísimo ritmo de trabajo y su presencia periódica en los circuitos progresivamente más elevados de las jerarquías escénicas en cada país como sus esfuerzos fueron reconocidos por distintas autoridades: la Legión de Honor francesa, la Orden de Nichan Iftikhar tunecina, el Laurel de la Prensa Latina y —especialmente interesante para lo que aquí nos ocupa— el Lazo de la Orden de Isabel la Católica que le concedió Manuel Azaña, presidente del Gobierno de la Segunda República, apenas seis meses después de la proclamación del nuevo régimen en reconocimiento de su labor como «embajadora cultural».

La trascendencia de la figura de la Argentina se refleja en el abultado número de referencias bibliográficas que han abordado sus contribuciones a lo largo del tiempo. Si ya era célebre en vida y se le dedicaron publicaciones importantes de críticos y estudiosos de la época (Quijano; Levinson; Del Río *et al.*; Wright), su muerte solo hizo crecer la leyenda. Así, se sucedieron distintas dedicatorias, a veces con un tono un tanto hagiográfico (Cordelier; Luján y Montsalvatge; Counard *et al.*), en un proceso durante el cual se fueron entablando una serie de genealogías concretas que vieron en ella un referente y modelo durante las cuatro décadas de dictadura, tanto dentro de España como en el exilio republicano (Salazar; Luján). De este modo, figuras como Mariemma articularon su relato para la distinción de la rama de la danza estilizada en la formación reglada de los conservatorios y, después de la Transición, promovieron la recuperación de sus aportaciones (Mariemma), especialmente con motivo de la celebración de su centenario en 1990 (Rodrigo, *Mujeres de España*; Rodrigo, «Antonia Mercé Argentina»; Montero Alonso; *Antonia Mercé, «la Argentina». Homenaje*; Manso; Soye). Desde aproximaciones académicas más recientes, distintos estudios se han enfocado en aspectos concretos de su trayectoria y sus contribuciones (Menéndez Sánchez, «La incidencia»; Menéndez Sánchez, «“Sonatina”»; Bennahum; Soler Gallardo; Murga Castro, «La Argentina y la Argentinista»; Murga Castro, «Argentina vs. Argentinista»; Murga Castro, «Embodying Spanishness»; Murga Castro, «Antonia Mercé “La Argentina” in the Philippines»; Franko; Alberdi, «Manuel Fernández»; Alberdi, «Antonia Mercé») han presentado ediciones críticas de su epistolario, fondo filmico, textos propios y materiales de su principal compañía (Murga Castro *et al.*; Murga Castro y Marinero; Murga Castro y Coello Hernández) y han incorporado sus obras a distintas exposiciones (Molins y G. Romero; *Antonia Mercé «la Argentina»: Alma*; Murga Castro, *Poetas del cuerpo*; Naverán).

La figura de Antonia Mercé, como protagonista de buena parte de la escena dancística española tanto dentro como fuera de España, sirve así en este número para interrogarnos acerca de su lugar y el de otras coetáneas en la escritura de los relatos de la historia de la danza occidental. Por ello, hemos tomado el término «modernismo», utilizado en la historiografía angloparlante para designar este periodo cultural, con el fin de examinar de qué manera se podría aplicar y expandir este concepto al caso de la danza española de la modernidad que se dio en el periodo 1894-1936. ¿Podemos hablar del «modernismo de la danza española»? ¿O de una «danza española modernista»? ¿Podríamos considerar a Antonia Mercé, la Argentina, quizá su representante de mayor impacto?

En la historiografía española del arte, el modernismo se ha asociado tradicionalmente al contexto cultural catalán análogo al *art nouveau* francés y sus estilos europeos coetáneos, con Antoni Gaudí como referente, mientras que en la literatura se ha definido —especialmente en la poesía— por sus influjos simbolistas y parnasianos en la estela de Rubén Darío; en todo caso, se habría encajado en una cronología que abarca las dos últimas décadas del siglo XIX y llega hasta la Primera Guerra Mundial. No obstante, progresivamente el término se ha expandido al uso que se le ha dado en la historiografía angloparlante relacionado con las manifestaciones de las vanguardias históricas de principios del siglo XX y el reflejo de la experiencia de la vida moderna en la cultura. Pese a que la tendencia original de los estudios del modernismo desde un foco internacional se inició —de nuevo— en el campo literario con aproximaciones mayoritariamente anglosajonas, masculinas y heteronormativas, los *nuevos estudios modernistas* han encontrado en la danza un campo especialmente jugoso para valorar otras formas de expresión dentro de las prácticas del modernismo. Como han estudiado en profundidad Ramsay Burt y Michael Huxley en *Dance, Modernism, and Modernity*, el giro físico en torno a lo corporal, el componente efímero, la interdisciplinariedad y el tratamiento de un campo feminizado convierten a los estudios dancísticos en un área de gran potencial para pensar desde nuevos parámetros cómo podemos definir la danza modernista (Burt y Huxley). Ya Michelle Clayton, autora de uno de los artículos de este monográfico, exploró hace una década en su artículo «Modernism's Moving Bodies» el papel de los bailarines —y entre sus casos de estudio figuraba la española Tórtola Valencia— al producir un impacto a través del movimiento, sea este geográfico, escenográfico, filmico o textual, en la cultura de la época (Clayton, «Modernism's Moving Bodies»).

Desde esta perspectiva, el modernismo en la danza comprendería formas tan variadas como la renovación del ballet a través de las estéticas vanguardistas —como ya hemos mencionado, inauguradas por Diaghilev y continuadas en los Ballets Suédois, Balli Plastici, Ballets Russes de Monte Carlo, etc., además de los Ballets Espagnols—, la danza expresionista alemana, la *Modern Dance* estadounidense, las propuestas de Oskar Schlemmer en la Bauhaus y las diversas soluciones de la danza libre, entre otras. Efectivamente, entre el amplio abanico de bailarinas geográficamente asociadas al contexto ibérico, solo Tórtola Valencia se había aproximado de manera más cercana a esos modernismos, en tanto que sus propuestas se

empapan del eclecticismo simbolista y decadentista, y no tanto a un formalismo español más académico (Clayton, «Touring History»). En muchas de estas propuestas confluyen dos circunstancias: por un lado, un interés por elementos étnicos o etnográficos —a veces el reclamo de una identidad nacional, otras, la apropiación primitivista y exotista— que se pasan por un filtro de estilización o modernización de acuerdo con los cánones estéticos de la época; y por otro lado, una cierta conciencia transnacional, a veces un cosmopolitismo, que permite encontrar puntos en común en la aplicación de unas herramientas que buscan renovar los movimientos y los recursos escénicos. Estas tensiones entre lo vernáculo, lo transnacional, lo distintivo, lo común, la alteridad, la expectativa proyectada y la agencia subversiva configuran las construcciones mediadas de la escena modernista.

Frente a este telón en el que determinadas formas de danza han sido valoradas por encima de otras por considerarse más genuinamente modernas, rupturistas e innovadoras —por ejemplo, la danza moderna alemana y estadounidense a las que supuestamente toda aspiración provinciana de modernidad debería acercarse—, cabe preguntarse cuál es el lugar que ocupa en estos relatos la danza española. La vinculación de esta con la idea de folclore —habitualmente lastrado por una equivalencia con el pasado, con lo ancestral— la situaría siempre, en contraposición a una danza nueva, moderna, cosmopolita y universal, en el lado de lo antimoderno. De ahí que la Argentina definiera sus aspiraciones considerando que había realizado «la fusión de dos danzas: la española y la llamada “moderna”»². Y a esto se añade otra problemática, puesto que es necesario precisar en cada momento si por «danza española» estamos entendiendo la danza «en España» o aquella que se ha codificado como un lenguaje propio ligado a los imaginarios de «lo español». En esta segunda definición, de hecho, su práctica no tendría que estar necesariamente vinculada a la geografía española, sino que, como sucede en la actualidad, se referiría a la comunidad que forman miles de personas en todos los continentes, ligadas por un lenguaje coreográfico común —o al menos, entendido como común, con todas sus diferencias y matices, aun dentro de una comunidad imaginada (Anderson)—.

Entonces, ¿cómo actúa y es percibido un cuerpo que habla danza española como constructo en el contexto histórico modernista? En este punto, cabe recordar el peso que, desde otras latitudes, acarreaban los legados románticos que situaban lo español como un exotismo más dentro de los orientalismos decimonónicos, y que permiten entender la danza española entre lo colonizado y lo colonizador: receptora de prejuicios y estereotipos al tiempo que propulsora de otros dominios bajo las incipientes políticas de la hispanidad (Murga Castro, «Bailar coloniza(n)do»). No en vano, publicaciones como *Modern Dancing and Dancers*, ilustrada en la cubierta con el retrato de la Carmencita por Sargent, dedicaba todo un capítulo a «Oriental and Spanish Dancing» (Fitch 189-199). O Ted Shawn, en *Gods Who Dance*, terminaba su recorrido por latitudes asiáticas en donde había realizado trabajo de campo

² Mercé, Antonia, «El baile español», reproducido en el artículo de Francisco Hermida, «Teatro &», *La Discusión*, La Habana, 20 de febrero de 1917. Recorte de prensa del álbum núm. 1, p. 91. Archivo Antonia Mercé, la Argentina, Biblioteca Fundación Juan March, Madrid. Recogido en Murga Castro y Coello Hernández (224).

deteniéndose en la inclusión de la danza española —la única europea—, que justificaba evocando la «conquista mora» y los lazos de unión supuestamente más cercanos a Oriente que a Occidente (Shawn 194). Esos elementos del folclore, lo popular, la supuesta autenticidad —a veces verbalizada como salvaje—, que ofrecía la danza española cuando además se destacaba de ella la práctica de la comunidad gitana, el pasado andalusí y judío o el compendio de calificativos como lo voluptuoso, lo pasional, lo sensual o lo violento, no podían ser modernos; solo si se estilizaban, es decir, si se modernizaban/colonizaban —por entenderlo desde esa doble faz que enunció la decolonialidad (Mignolo)— legitimaban a sus autores como creadores artísticamente elevados ante el público y la crítica. De ahí que a las lecturas de Levinson sobre la determinación de la danza española entre el «duelo ininterrumpido entre el Este y el Oeste» (Levinson 34), Mercé contestara aquello de «Si es que somos como orientales, por mucho que nos civilicemos» (Olmedilla 9). El tema ha sido tratado ampliamente por numerosos especialistas, desde artículos pioneros al filo de la actual centuria (Garafola), pero merece mayor profundidad de la que podemos darle en esta introducción; en todo caso, valga sacarlo a colación dada la complejidad de factores que intervienen en la coyuntura de las narrativas de la historia de la danza española en la Edad Contemporánea.

No obstante, no proponemos aquí simplemente incluir el foco español en el canon global, sino también expandir la noción de danza modernista para la historiografía artística española planteando otras posibilidades desde las que entenderla. Por ello, el conjunto de contribuciones reunidas en este número formula distintas preguntas que ayudan a abrir nuevas sendas desde las que entender la danza española de principios del siglo XX —y el caso de Antonia Mercé, la Argentina, y sus Ballets Espagnols, además de otras muchas figuras y compañías a partir de las cuales se podrán establecer paralelismos— en el marco de esos modernismos transnacionales expandidos, poniéndolo en diálogo con artistas coetáneos, estrategias comunes y reflexiones análogas. Escritos en inglés y castellano, los artículos reunidos en esta selección buscan poder sumarse a las conversaciones internacionales del área y así colaborar en el descubrimiento de matices y posibilidades que generen un conocimiento más amplio y profundizado de nuestra historia cultural reciente y den pie a futuras interpretaciones.

La construcción de un repertorio en torno a unos imaginarios y unas ideas sobre la identidad nacional resulta no solo definitoria, como comentábamos, de toda una época, sino que se encuentra en el meollo sobre el que Antonia Mercé configuró los cimientos de su proyecto personal. En este sentido, cabe recordar que aquella artista que se convirtió en una suerte de icono o alegoría de la cultura española no nació ni murió en España, sino en Argentina y Francia, los dos países en los que paradójicamente mejor ejerció su agencia en la búsqueda de su identificación como bailarina española. Por ello, el artículo de Eugenia Cadús analiza en profundidad las problemáticas que surgen cuando Mercé, entre el homenaje y la reivindicación personal, se basó en la estilización y búsqueda de la «argentinidad» desde una metodología

análoga a la que empleó con danzas regionales españolas en línea con las demandas de una élite intelectual argentina.

Tales estrategias sobre la configuración identitaria sirven a Lynn Garafola para establecer en su artículo una comparativa entre tres creadoras fundamentales del modernismo transnacional: Anna Pavlova, Katherine Dunham y Antonia Mercé. Cada una desde unos parámetros, lenguajes y antecedentes bien distintos, su análisis evidencia el gusto común de echar mano del movimiento ligado al folclore y lo vernacular en sus procesos de concepción de danza moderna como material artístico e inspiración de cara a sus recitales individuales y sus coreografías grupales. Garafola remarca la importancia que en Dunham pudo tener el repertorio de la Argentina —a quien vio bailar en Chicago— en la medida en que llegara a inspirar su propia búsqueda de la representación de esas identidades africanas diaspóricas que fundamentaron su intensa trayectoria escénica.

En este parangón de Antonia Mercé con otras intérpretes y coreógrafas de la época, el texto de Alicia Navarro nos traslada a los puntos de contacto con la danza libre de la bisagra entre los siglos XIX y XX, con modelos como el de Isadora Duncan. En él, Navarro defiende de manera clara el carácter moderno del flamenco y su potencial transformador en contraposición a su consideración tradicional cuando se compara, por ejemplo, con las propuestas coetáneas de la línea duncaniana y sus futuros a través del pasado. Apoyada en recientes trabajos de Pedro G. Romero, y continuando la línea abierta sobre la gestualidad desde Warburg, Agamben y Didi-Huberman, Navarro entiende el cuerpo danzante como contenedor que, además de poseer y reproducir gestos de la memoria cultural colectiva, es capaz de generar otros nuevos a partir del pensamiento filosófico asociado a la creación estética o la composición coreográfica. Estableciendo un arco rizomático de concomitancias en torno al flamenco que parte de las lecturas de la Antigüedad clásica, enlaza el rupturismo de la Argentina en los albores del siglo XX y llega hasta la contemporaneidad con Rocío Molina, esos «volantes voladores» dirigen la evolución del cuerpo de la danzante a lo que Navarro define como «la (post)ninfa animalista y flamenca».

Asimismo, otra serie de artículos de este monográfico abordan la recepción y la reflexión sobre los procesos y esfuerzos con los que la escritura de la danza, en manos de críticos, pensadores y poetas, trataba de medirse y ser capaz de contar el movimiento. Para entender la trascendencia de lo que significaron las iniciativas y las aportaciones de Antonia Mercé en la configuración de la danza española moderna, es cardinal atender a la fortuna crítica que la coreógrafa logró a lo largo y ancho de sus innumerables *tournées* internacionales. En esta línea, Michelle Clayton se centra en el análisis de su primera gira por las Américas, realizada entre 1915 y 1917, cuando todavía era una artista más bien vinculada a un repertorio de variedades y música ligera, y faltaba una década para la cristalización de su compañía y el modelo colaborativo que lo fundamentaba. Analiza así las crónicas de escritores peruanos como José Bustamante, José Carlos Mariátegui y Óscar Miró Quesada, y del mexicano José D.

Frías, entre otros. Defiende Clayton que, de este modo, la figura de la Argentina instigó nuevas escrituras de la danza, en sus procesos de abstracción, al tiempo que se enriqueció de ellas en la evolución de sus propuestas a partir de la lectura y la reflexión, lo que ilustra, en última instancia, cómo la creación, la audiencia y la crítica constantemente se retroalimentan en un movimiento permanente.

Por su parte, en su texto Mark Franko compara la recepción crítica de la bailarina a finales de los años veinte en su momento de mayor esplendor a través de dos autores expatriados: por un lado, el reputado especialista ruso André Levinson, establecido en París y, por otro lado, el hispanista Federico de Onís, entonces destinado en Nueva York. A partir de un análisis profundizado de su producción escrita, llevada no solo a la hemerografía, sino también a monografías consagradas a la bailarina, Franko concluye que las distintas claves desde las que se puede leer el movimiento de Antonia Mercé en su ejemplo del carácter nacional español evidencian la fragilidad de su vinculación con la idea de identidad nacional, puesto que su danza se debe entender no por una idiosincrasia expresiva, sino como profundamente personal, al llevar a cabo un gesto individual que es capaz de transformar sus fuentes.

En un apartado dedicado a la recepción de las aportaciones de la Argentina ya después de su trágica muerte, el artículo de Raquel López Fernández examina las genealogías que se entablaron aprovechando el vacío escénico que supusieron la guerra, la victoria franquista y el consiguiente exilio republicano. Trini Borrull, Mariemma y Manuela del Río fueron algunas de las artistas que más claramente se autodefinieron en su estela, al tiempo que se sucedían las iniciativas de asociacionismo y musealización de sus pertenencias a través de distintas donaciones de su familia y su círculo cercano a instituciones y artistas concretas. La investigación de las huellas matéricas evoca, en el artículo de López Fernández, esas presencias en las ausencias que paradójicamente ocuparon un lugar fundamental en el contexto dancístico de la dictadura y marcaron en muchos sentidos la percepción de su figura hasta la actualidad.

En esta misma atención a las artistas que han dialogado con las contribuciones de Antonia Mercé, Fernando López Rodríguez analiza desde la teoría en su vertiente más actual dos piezas coreográficas recientes, *O Sensei* de Catherine Diverres (2012) y *Óno-Sensation* de Pauline Le Boulba (2019). Ambas se inspiraron en la obra *Argentina Sho* (1977) del japonés Kazuo Ohno, a su vez interpelado por la actuación de Antonia Mercé en Tokio en 1929 que, según reconoció pasados los años, provocó en él la necesidad de consagrar su vida a la danza. Para abordar estos casos de estudio, el autor propone el concepto de «filiación escópica», con el que entender el impulso creativo que se activa por la mirada del público, así como la idea de la transmisión gestual a partir de la teoría floral por la cual el gesto migra como proceso de transformación y encarnación. López Fernández comparte la lectura del potencial de la admiración como fuerza creativa activa al mutar en un gesto creador que viaja y se transforma a través de la historia.

En la sección de *Creación artística* tenemos el honor de contar con dos contribuciones de dos coreógrafas fundamentales de la escena española actual que han tomado precisamente la figura de Antonia Mercé como referente con el que dialogar y preguntarse acerca del lugar de la danza en la historia. En primer lugar, Leonor Leal toma la célebre conferencia que la Argentina impartió poco antes de su inesperada muerte, titulada *El lenguaje de las líneas*, uno de los escasos y paradigmáticos ejemplos de bailarinas de la época que escriben sobre su propio trabajo y sobre sus procesos creativos, como material desde el que activar sus inquietudes y reflexiones. Esta circunstancia excepcional, que la llevó a tomar la denominación homónima para su nueva pieza, le sirve a la coreógrafa jerezana para preguntarse acerca de las escrituras del cuerpo, de la traducción de los movimientos en palabras y las palabras en movimientos, del viaje de la danza por el tiempo y el espacio, del poder creativo de la memoria y la imaginación, de ser, como concluye Leal, «cuerpos que bailamos a otros cuerpos que vimos».

Finalmente, Paula Comitre describe el proceso de trabajo de su pieza *Après vous, Madame* a partir de su encuentro casi fortuito con la publicación del epistolario de Antonia Mercé. Y aquí, si se me permite el inciso, por el privilegio que tuve de formar parte del equipo que trabajó en esta tarea, me gustaría reivindicar la importancia y la necesidad de que los resultados de las investigaciones científicas, también en/desde/sobre la danza, puedan alcanzar y nutrir las mentes y los cuerpos de quienes se dedican a la creación contemporánea e integrarse en los legados culturales compartidos al alcance de todos. En su texto, Comitre describe los pasos de su intensa investigación en contacto directo con las fuentes primarias, los espacios y las huellas de la Argentina, y traslada las inquietudes e intereses que estos encuentros le generan como artista, desde el compromiso con el oficio hasta la voluntad de colaborar con otros creadores. De este modo, explica los ejes del hilo narrativo y la articulación en las distintas partes de su pieza, como traducción a sus decisiones de todo ese acumulado proceso reflexivo. Siguiendo estas pautas, su trabajo persigue una suma de tradición y contemporaneidad explorada de la mano del pianista Orlando Bass, la artista visual María Alcaide y otros responsables de la iluminación, la puesta en escena y la fotografía. En suma, Comitre nos presenta su pieza no solo como el resultado de una investigación en artes, sino como su punto de inflexión y nuevo camino que transitar en el futuro a partir del potencial de crear y bailar desde las fuentes históricas.

En definitiva, con esta selección de investigaciones abordadas —como no podía ser de otra manera al hablar de la danza, tanto desde la teoría como desde la práctica, del cuerpo que piensa, escribe y baila— pretendemos haber contribuido colectivamente a aportar nuevas perspectivas, posiciones y encadenamientos, es decir, nuevas coreografías de estas historias en danza que expanden la noción de los modernismos bailados incorporando y problematizando aquellas cuestiones ligadas a la codificación, la interpretación y la recepción de la danza española. Sirva su enunciado desde esta revista de la Universidad de Sevilla, en el corazón de esos *enclaves* históricos y simbólicos del flamenco y la danza española, como modesta reivindicación de unas voces con las que tornar más estimulante y resonante la conversación.

Agradecimientos

Las investigaciones derivadas en las publicaciones recogidas en este número monográfico están enmarcadas en distintos proyectos de I+D+i desarrollados en los últimos años y presentados en distintos encuentros y actividades científicas: *Spain On Stage. Dance and the Imagination of National Identity* (ERC-2023-COG: 101125179), financiado por el Consejo Europeo de Investigación; *Cuerpo Danzante. Archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la modernidad* (PID2021-122286NB-I00) y *Ballets Españoles (1927-1929). Una compañía de danza para la internacionalización del arte moderno* (ERC2018-092829), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, la Agencia Estatal de Investigación (AEI/10.13039/501100011033) y los Fondos FEDER de la Unión Europea. Agradezco especialmente a las autoras y autores por sus aportaciones fundamentales, a las y los especialistas que han realizado las evaluaciones por pares ciegos ayudando a mejorar los textos, así como a todo el equipo editorial de *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, su trabajo intenso para hacer realidad este número. Quiero dar las gracias igualmente a Eamonn Gerard McDonagh, Ana Bustelo y Verónica Echevarría por sus respectivas labores de traducción y revisión de parte de los textos.

REFERENCIAS

- Alberdi, Ana. «Antonia Mercé, La Argentina. La herencia de sus mayores». *Tras los pasos de la Sífide: Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna*, editado por Idoia Murga Castro, *et al.*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2022, pp. 183-197.
- Alberdi, Ana. «Manuel Fernández, padre de Antonia Mercé, la Argentina». *Danza, investigación y educación: Danza e ideología(s)*, coordinado por Ana María Díaz Olaya, África Calvo Lluch y Concepción Pedrero Muñoz, Málaga: Libargo Investiga, 2018, pp. 147-63.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica: 1983.
- Antonia Mercé «la Argentina»: *Alma y vanguardia de la danza española*. Buenos Aires: Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2010. Exposición.
- Antonia Mercé, «la Argentina». *Homenaje en su centenario*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.
- Bennahum, Ninotchka. *Antonia Mercé, «La Argentina». Flamenco and the Spanish Avant-Garde*. Hanover: University Press of New England, 2000.
- Burt, Ramsay y Michael Huxley. *Dance, Modernism, and Modernity*. Oxon/Nueva York: Routledge, 2020.
- Clayton, Michelle. «Modernism's Moving Bodies». *Modernist Cultures*, vol. 9, n.º 1, 2014, pp. 27-45.
- Clayton, Michelle. «Touring History: Tórtola Valencia Between Europe and the Americas». *Dance Research Journal*, vol. 44, n.º 1, 2012, pp. 29-49.

- Cordelier, Suzanne. *La vie brève de la Argentina*. París: Plon, 1936.
- Counard, Gilberte, et al. *Argentina*. París: Union, 1956.
- Del Río, Ángel, et al. *Antonia Mercé, «la Argentina»*. Nueva York: Instituto de las Españas, 1930.
- Flitch, J. E. Crawford. *Modern Dancing and Dancers*. Londres: Grant Richards, 1912.
- Franko, Mark. «The Dancing Gaze Across Cultures: Kazuo Ohno's Admiring La Argentina», *Choreographing Discourses: A Mark Franko Reader*, editado por Mark Franko y Alessandra Nicifero, Londres: Routledge, 2019, pp. 154-73.
- Garafola, Lynn. «A las márgenes del Occidente: el destino transpirenaico de la danza española desde la época del Romanticismo». *Cairón*, n.º 1, 1995, pp. 9-21.
- Quijano, José de. *Estrellas. Semblanzas críticas de La Goya, Pastora Imperio, La Argentina, Raquel Meller, La Argentinita y Amalia de Isaura*. Madrid: Yagües, 1927.
- Levinson, André. *La Argentina. A Study in Spanish Dancing*. París: Chroniques du Jour, 1928.
- Luján, Néstor. «Antonia Mercé “la Argentina”; la muerte en la danza». *Jano: Medicina y Humanidades*, n.º 46 (29 de septiembre de 1972), 1972, pp. 39-40.
- Luján, Néstor y Xavier Montsalvatge. «La Argentina» vista por José Clará. *El arte y la época de Antonia Mercé*. Barcelona: Horta, 1948.
- Manso, Carlos. «La Argentina», fue Antonia Mercé. Buenos Aires: Devenir, 1993.
- Mariemma. *Mis caminos a través de la danza. Tratado de danza española*. Madrid: Fundación Autor, 1997.
- Menéndez Sánchez, Nuria. «La incidencia de la danza española en Japón: “la Argentina” y Kazuo Ohno». *El discurso artístico en Oriente y Occidente: semejanzas y contrastes*, coordinado por José Luis Caramés Lage, Carmen Escobedo de Tapia y Jorge Bueno Alonso, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1997, pp. 195-205.
- Menéndez Sánchez, Nuria. «“Sonatina” de Ernesto Halffter y Antonio Mercé: cooperación entre artistas en la gestación de un ballet español». *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, vol. 1, 2002, pp. 553-70.
- Mercé, Antonia. «El lenguaje de las líneas». Murga Castro, Idoia y Alejandro Coello Hernández, eds. *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, la Argentina*. Madrid: Fundamentos, 2023, pp. 244-247.
- Mignolo, Walter. «Epistemic Disobedience and the Decolonial Option: A Manifesto». *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 1, n.º 2, 2011, pp. 44-66.
- Molins, Patricia y Pedro G. Romero. *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.
- Montero Alonso, José. *Antonia Mercé, «la Argentina»*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid/Instituto de Estudios Madrileños, 1988.
- Mora, Kiko. «Carmen Dauset Moreno, primera musa del cine estadounidense». *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 19, n.º 36, 2014, pp. 13-35.

- Murga Castro, Idoia. «Antonia Mercé “La Argentina” in the Philippines: Spanish Dance and Colonial Gesture». *Dance Research Journal*, vol. 54, n.º 3, pp. 45-67, <https://doi.org/10.1017/S014976772200033X>. Acceso 10 abril 2025.
- Murga Castro, Idoia. «Argentina vs. Argentinista: “El amor brujo” en dos modelos de compañía de danza en la Edad de Plata». *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, editado por Elena Torres Clemente, et al., Madrid/ Granada: Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM y Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 147-88.
- Murga Castro, Idoia. «Bailar coloniza(n)do: danza española e Hispanidad tras la decadencia del imperio». *Tras los pasos de la Sílfi: Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna*, editado por Idoia Murga Castro, et al., Madrid: Ministerio de Cultura, 2022, pp. 205-220.
- Murga Castro, Idoia. «Embodying Spanishness: La Argentina and her Ballets Espagnols». *Conversations Across the Field of Dance Studies*, «Dance Under the Shadow of the Nation», editado por Arshiya Sethi y Tani Sebro, Oak Creek, W: Dance Studies Association, vol. 39, 2019, pp. 12-17.
- Murga Castro, Idoia. «La Argentina y la Argentinista: bailarinas de la Edad de Plata». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n.º 85, 2012, pp. 11-24.
- Murga Castro, Idoia. *Poetas del cuerpo: la danza en la Edad de Plata*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017.
- Murga Castro, Idoia, et al. *Antonia Mercé, La Argentina. Epistolario 1915-1936*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2020.
- Murga Castro, Idoia y Alejandro Coello Hernández, eds. *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, la Argentina*. Madrid: Fundamentos, 2023.
- Murga Castro, Idoia y Cristina Marinero. «Antonia Mercé La Argentina and the Moving Image: Attractions and Frictions Between Cinema and Dance». *Dance Chronicle*, vol. 44, n.º 1, 2021, pp. 1-25. <https://doi.org/10.1080/01472526.2021.1872331>. Acceso 10 abril 2025.
- Naverán, Isabel de. *Envoltura, historia y síntesis*. Bilbao: Caniche, 2022.
- Olmedilla, Juan G. «Antonia Mercé, la insuperable “Argentina”, pasa por Madrid y nos dice». *Crónica*, Madrid, 5 Abr. 1931, p. 9.
- Rodrigo, Antonina. «Antonia Mercé Argentina. El genio del baile español». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 484, 1990, pp. 7-28.
- Rodrigo, Antonina. *Mujeres de España. Las silenciadas*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1988.
- Salazar, Adolfo. *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Shawn, Ted. *Gods Who Dance*. Nueva York: E. P. Dutton, 1929.
- Soler Gallardo, Joan Carlos. «La contribución del Butoh a la Nueva Danza del siglo XX: El vínculo entre Antonia Mercé Luque y Kazuo Ohno». *Japón y el mundo actual*, coordinado por Elena Barlés Báguena y Vicente David Almazán Tomás, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 963-978.
- Soye, Suzanne de. *Toi qui dansais, Argentina*. París: La Bruyère, 1993.

Wright, Dexter. *Notations of Ten Castanet Solos by Spain's Most Famous Dancer La Argentina*. Nueva York: Peters-Wright Studio of Dancing, 1931.

