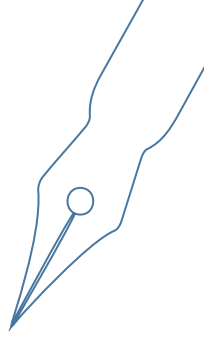


| N.º 4 | 2024 |

e-ISSN: 2792-7350

Incclaves

Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas



DIRECCIÓN

Francisco Javier Escobar Borrego
Universidad de Sevilla

Carmen Gaitán Salinas
Instituto de Historia, CSIC

SECRETARÍA

María Cabrera Fructuoso
Instituto de Historia, CSIC

EDITORAS DE SECCIÓN

Artículos

Alejandro Coello Hernández
Instituto de Historia, CSIC

Comentarios bibliográficos

Lucía Ballesteros-Aguayo
Universidad de Sevilla

Inés María Luna
Instituto Murillo, Sevilla, Junta de Andalucía

CORRECCIÓN DE ESTILO

Carlos Alayón Galindo
Universidad Complutense de Madrid

Lara Gallardo Calvo
Universidad de Cádiz

Alberto Custodio Romero Vallejo
Universidad de Oviedo

MAQUETACIÓN

Carlos Alayón Galindo
Universidad Complutense de Madrid

Alberto Custodio Romero Vallejo
Universidad de Oviedo

REDES SOCIALES

Cristina San José de la Rosa
Universidad de Valladolid

CONSEJO DE REDACCIÓN

Carlos Alayón Galindo
Universidad Complutense de Madrid

Lucía Ballesteros-Aguayo
Universidad de Sevilla

María Cabrera Fructuoso
Instituto de Historia, CSIC

Rafael Cáceres Feria
Universidad Pablo de Olavide

Alejandro Coello Hernández
Instituto de Historia, CSIC

Federica Conzo
Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Cristina Cruces Roldán
Universidad de Sevilla

Enrique Encabo Fernández
Universidad de Murcia

Francisco Javier Escobar-Borrego
Universidad de Sevilla

Lara Gallardo Calvo
Universidad de Cádiz

Emilio J. Gallardo Saborido
Escuela de Estudios Hispano-Americanos/
Instituto de Historia, CSIC

Carmen Gaitán Salinas
Instituto de Historia, CSIC

Inés María Luna
Instituto Murillo, Sevilla, Junta de Andalucía

María del Rosario Martínez Navarro
Universidad de Sevilla

M.ª Pilar Panero García
Universidad de Valladolid

Alberto Custodio Romero Vallejo
Universidad de Oviedo

Cristina San José de la Rosa
Universidad de Valladolid

EDITADA POR

Editorial Universidad de Sevilla

CONTACTO

Facultad de Filología,
Universidad de Sevilla,
C/ Palos de la Frontera, s/n
41004 – Sevilla. ESPAÑA
Teléfono: 954551539



ÍNDICE

TRACING SPANISH DANCE MODERNISM

Monográfico

Idoia Murga Castro: «Introduction»	1
1. Eugenia Cadús: «Between Spain and Argentina: Representations of Identity in the Quest to Be Modern».....	14
2. Lynn Garafola: «In the Shadow of Petrouchka: Constructions of Identity in the Work of Anna Pavlova, La Argentina, and Katherine Dunham».....	30
3. Alicia Navarro: «Flying Frills: When Flamenco Is All About Gestures, Machines, and Nymphs».....	51
4. Michelle Clayton: «El lenguaje de las líneas: primeras lecturas latinoamericanas de Antonia Mercé»	74
5. Mark Franko: «Spanish Dance Modernism Between Ethnography, Personality, and National Identity: Views of La Argentina from Abroad»	92
6. Raquel López Fernández: «Traces of Antonia Mercé in the Post-War Period: From Hauntology to Mythology»	103
7. Fernando López Rodríguez: «La Argentina, Where? Fascination and Scopic Filiation in O Sensei (2012) and Ôno-Sensation (2019)».....	129

Miscelánea

8. Adriano Duque: «Estudiante en París: Ana Gimeno Fuster (1908-1931) y la renovación musical de Sevilla»	149
---	-----

Creación artística

9. Leonor Leal: «Una conferencia bailada: <i>El lenguaje de las líneas</i> »	174
10. Paula Comitre: « <i>Après-vous, Madame</i> y la estela infinita de Antonia Mercé».....	187

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 Argentinista 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.



BETWEEN SPAIN AND ARGENTINA: REPRESENTACIONES OF IDENTITY IN THE QUEST TO BE MODERN¹

Eugenia Cadús

CONICET, Universidad Nacional de las Artes

<https://orcid.org/0000-0002-0918-9095>

eugeniacadus@gmail.com

Fecha de recepción: 15/04/2025 / **Fecha de aceptación:** 25/06/2025

Abstract

I propose to examine the connections between Spain and Argentina through the representation of identity in Antonia Mercé's dances and in the construction of her figure as an artist. These connections are complex rather than homogeneous and bear witness to Mercé's process of exoticizing Argentine national identity. I will first discuss the notions of «Argentineness» and «Spanishness» in Argentina at the time, before briefly examining Antonia Mercé's influence on the Argentine dance scene in the first half of the twentieth century. Finally, I will analyze some aspects of her *Suite Argentina*. My hypothesis is that with this piece Mercé achieved the goal of the intellectual elite in Buenos Aires, namely to create a choreography of stylized Argentine folkloric dances filtered through the prism of modernity. Thus, this piece functioned as a cohesive representation of identity in a romantic stereotype of the Argentine nation both for the country itself and abroad, where it was widely performed by Mercé and lent legitimacy to local dances.

Keywords: National Identity, Exoticism, Stylized Dance, Folklore.

¹ This paper forms part of the research project I+D+i *Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad*, ref. PID2021-122286NB-I00, funded by MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER Una manera de hacer Europa; and the research project PICT-2021-I-INVI-00216 *Los ballets argentinos de la primera mitad del siglo XX. Representaciones e imaginarios identitarios nacionales en ámbitos oficiales de la cultura*, funded by AGENCIA I+D+i, FONCyT.

ENTRE ESPAÑA Y ARGENTINA: REPRESENTACIONES DE LA IDENTIDAD EN LA BÚSQUEDA DE LA MODERNIDAD²

Resumen

Propongo explorar los vínculos entre España y Argentina en lo que respecta a las representaciones de identidad en las danzas de Antonia Mercé y en la construcción de su figura como artista. Estas conexiones son complejas en lugar de homogéneas y evidencian el proceso de Mercé de exotización de la identidad nacional argentina. En primer lugar, analizaré las ideas de «argentinidad» y «españolidad» en Argentina en ese período, antes de examinar brevemente las influencias de Antonia Mercé en la escena de la danza argentina en la primera mitad del siglo XX. Para concluir, analizaré algunos aspectos de su *Suite Argentina*. Mi hipótesis al respecto es que, a través de esta pieza, Mercé logró el objetivo de la élite intelectual de Buenos Aires: crear una coreografía de danzas folklóricas argentinas estilizadas, filtradas a través del prisma de la modernidad. De este modo, esta obra funcionó como una representación cohesionada de la identidad dentro de un estereotipo romántico de la nación argentina, tanto para el país mismo como en el extranjero, donde Mercé la interpretó ampliamente, otorgando legitimidad a las danzas locales.

Palabras clave: identidad nacional, exotismo, danza estilizada, folclore.

1. INTRODUCTION

Antonia Mercé, «La Argentina». Her stage name has been explained in reference to her birthplace, but what symbolic, economic and political implications, to name but a few, did this epithet have? Why did she choose «Argentina»? The choice of name is sometimes attributed to her mother, but Antonia Mercé could have changed it, and when she debuted in 1902, she actually went by the name «Aida» (Molins 250-261). It was not until six years later, in 1908, that she adopted the nickname «La Argentina». Audiences in the South American country felt identified with the name and her legacy has endured in both Spain and Argentina. Consequently, anecdotal or biographical explanations alone are insufficient; regardless of the original motivation, the name had a multifaceted identificatory and symbolic impact.

² Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i *Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad*, ref. PID2021-122286NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ FEDER Una manera de hacer Europa; y del proyecto PICT-2021-I-INVI-00216 *Los ballets argentinos de la primera mitad del siglo XX. Representaciones e imaginarios identitarios nacionales en ámbitos oficiales de la cultura*, financiado por AGENCIA I+D+i, FONCyT.

During my postdoctoral research, I began to investigate the representations of Hispanic identity in Argentine dancers and choreographers³. At that time, I focused on Angelita Vélez and Joaquín Pérez Fernández, in dialogue with the Spanish dancers Argentinita and Pilar López. This work focused on the context of the Perón government in Argentina and the Franco regime in Spain, but in studying Vélez, Pérez Fernández and the López sisters, reference is also made to one of their predecessors, Antonia Mercé, whose career established a dialogue between these two countries. For example, in her biography of Angelita Vélez, Adela García Salaberry (10-11) refers to the figure of Mercé in order to establish a relationship between them and legitimize Vélez. According to García Salaberry, Vélez traveled to Spain to study flamenco on the recommendation of La Argentina. Furthermore, in an interview Vélez gave to the *ABC* (Córdoba 33) during her stay in Madrid, she referred to Mercé as one of «the great dancers», although Vélez placed herself in the lineage of the Argentinita.

Today, this research is being continued within the framework of two research projects⁴. I am interested in exploring the concepts of «Argentine» and «Spanish» in the first half of the twentieth century, their links to state cultural policies, the construction of national identities and the political, ideological and aesthetic implications. Therefore, here I will examine the connections between Spain and Argentina in relation to the representation of identity in Antonia Mercé's dances and in the construction of her figure as an artist. These connections are complex rather than homogeneous and bear witness to Mercé's process of exoticizing Argentine national identity.

The article is based on archival research, mainly comprising newspaper articles, hand programs and photographs, as there are no video documents of Mercé's performances in Buenos Aires. I will first discuss the notions of «Argentineness» and «Spanishness» in Argentina at this time, before briefly discussing Antonia Mercé's influence on the Argentine dance scene in the first half of the twentieth century. Finally, I will analyze selected aspects of her *Suite Argentina*. Central to the investigation is the idea that Antonia Mercé's stage name La Argentina could have been an advertising strategy to exoticize herself, but that, as will be analyzed in this article, it could also have served as an advertisement for Argentina (the country), making this dancer a cultural ambassador. At a time when Argentina wanted to be

³ This paper started as a partial result of my study visit in October 2019 to the Complutense University of Madrid, as part of my post-doctoral research. This study visit was made possible by an international mobility UBAINT grant for teaching staff at the University of Buenos Aires (research topic: «Dialogue between Spain and Argentina in dance in the context of the first Perón regime and the Franco regime: the case of Angelita Vélez, Joaquín Pérez Fernández, Argentinita and Pilar López»; supervisor: Dr. Inmaculada Matía Polo), and by the research project *Ballets Españoles (1927-1929): una compañía de danza para la internacionalización del arte moderno* (P. E. I+D+I Acciones de Dinamización Europa Excelencia, Ministry of Science, Innovation and Universities, State Research Agency ref. ERC2018-092829).

⁴ On the one hand, it takes part of the research project *Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad*, led by Dr. Idoia Murga Castro. On the other, conceptually takes part in my research project *Los ballets argentinos de la primera mitad del siglo XX. Representaciones e imaginarios identitarios nacionales en ámbitos oficiales de la cultura*.

perceived as a modern (in the sense of Eurocentric modernity) nation, in which a local imagined community was created to give cohesion to a diverse population, the representation by Antonia Mercé was a great opportunity that her performance *Suite Argentina* and her own name and backstory could achieve.

2. ARGENTINE DANCES IN THE CONTEXT OF THE CREATION OF A NATIONAL IDENTITY

In the late nineteenth and early twentieth centuries, the elite culture of the Buenos Aires oligarchy was intended to position Buenos Aires—and thus Argentina—as the most «modern» nation among Latin American countries. Consequently, the need was seen for a concert dance that was distinct from more popular forms such as the circus or the tango. Thus, dance was constructed as an «art» under the cultural influence of «Eurocentric modernity» (Dussel 69-81), and modern ballet was considered an exemplary representation of this art (Tambutti, *Segundo momento* 81). Within this framework, the existence of dance as a performing art was tied to the European perspective of the Argentine elite, for whom the connection with Europe defined their economic success and cultural inclusion in the world (Tambutti, *El «nosotros» europeo* 2).

Although dance companies—mainly from France and Italy—were already performing in Argentina in the nineteenth century, the historiography of Argentine dance often identifies the year 1913, when the Ballets Russes company performed in Buenos Aires under the direction of impresario Serge Diaghilev, as the probable starting point for a historical account of concert dance in the country and the consolidation of interest in dance. An interest in the performance of local dances also began to develop (Destaville 13-49). The company returned in 1917, and Fernando Emery locates the beginning of «Argentine dance» after this date, in July 1918, when eight Argentine dancers performed the dances of the final act of the opera *Samson and Delilah* (167-172).

However, while modern and universal concert dance was taking root in the country, the same intellectual elites sought to generate a national identity closely linked to folklore⁵. The first precedent for this folklore movement was *criollismo*, a movement that emerged with the publication of *Martín Fierro* in 1872 and reached its peak in the late nineteenth century with the *criollo* circus. By 1910, a group of writers known as the Centenarian Generation was largely responsible for the indigenous thrust of *criollismo*, reinforcing the division of Argentina into the «cold, impersonal Buenos Aires» (the capital city) and the authentic «interior», the *criollo* Argentina (Chamosa 113-142). This cultural dualism implied a moral judgment according to which the supposedly Argentine values degenerated with the increasing Europeanization of Buenos Aires, while the *criollos* of the so-called «deep interior» were supposed to have

⁵ For more on this context, see Cadús (*Danza y peronismo*).

preserved their ancestral, unadulterated values and wisdom. In this vision, the *gaucho* of the pampas emerged as the archetype of national identity (Chamosa 13).

This echoes an imagined concept of nation in the sense proposed by Benedict Anderson as an «an imagined political community, and imagined as both inherently limited and sovereign» (25)⁶. In the Argentine folkloric movement, this concept of nation also had a racial and cultural equivalent. As the historian Ezequiel Adamovsky (50-92) explains, Argentine nationality was constructed in the late nineteenth and early twentieth centuries in accordance with two discourses. On the one hand, it was postulated that the era of «racial» conflict, described by figures such as Sarmiento as a contrast between civilization and barbarism, was now over and that the «Argentine race» was a «melting pot» of all, albeit defined as «white and European». It was thus assumed that the Argentine population had no ethnic or racial differences, and that Argentines of other skin color or origin had died out.

The second founding discourse was *criollismo*. As Adamovsky notes, their simultaneous existence generated interferences, for if the Argentine was a white European and the *criollo* gaucho was the embodiment of what it meant to be «Argentine», then this latter should be thought of exclusively as a descendant of the Spaniards. However, the term «*criollo*» came from the previous period and implied biological and cultural mixing.

By canonizing *Martín Fierro* as the great national poem, Leopoldo Lugones resolved the contradiction by postulating that although this mixed «sub-race» had left its fundamental *spiritual* mark on the nation, it had already physically disappeared. Nationalist thinking at the time of the centenary and in the decades that followed (...) generally adopted the same argument, claiming the heritage of the *criollos* as «spirit» («the gaucho», in the singular) and either ignoring contemporary *criollos* altogether or celebrating them from a «Hispanic» perspective that associated them with Spanish heritage and dismissed any contribution from another origin. (Adamovsky 54-55)

This Hispanic privileging limited the possibility of adopting the concept of a «mixed race» nation that was necessary to justify the *criollo* (Chamosa 50). However, Adamovsky notes some exceptions. For example, this idea was challenged during Perón's first term as president and through the cultural policies of the 1940s and 1950s, although this coincided with the Hispanic movement (Cadús, *Danza y peronismo* 129).

This intersection between modernity and *criollismo* led to the so-called «nationalist ballets» in Argentina, which were created in the 1920s and performed until the 1970s. The first ballet to be recognized as nationalist was *La Flor del Irupé* by Constantino Gaito with

⁶ It is imagined because its members will never know all of their compatriots but nevertheless have a mental image of national communion. Nations are imagined as limited because they all have finite boundaries. They are imagined as sovereign because «The gage and emblem of this freedom [that they dream of] is the sovereign State». Lastly, the nation is imagined as a community because despite inequality, it is conceived of as a fraternity, as a horizontal fellowship.

choreography by Boris Romanoff, which premiered at the Colón Theater on 17 July 1929, although a short, nationalist piece with choreography by Bronislava Nijinska, *Cuadro Campestre*⁷, had already been performed in 1926 (Giovannini and Foglia de Ruiz 108). These works contained a symbolic allusion to popular culture in the dances and music, but were stylized, modified and filtered through the prism of «cultured» European music and dance, which could lead to a romantic vision of national culture that portrayed it as quaint and generated stereotypes.

One element that permeated the Romanticism of this period was the «new cultural definition of the nation», which established a direct relationship between a society and its cultural production in order to express a national sentiment (Myers 15-46). Early twentieth-century *criollismo* adopted elements of this European nationalist romanticism, for example by inventing an «imaginary gaucho» who served as an archetype of the «cultural hero» central to the consolidation of the nation-state (Chamosa 37). Similar to early European folklore movement from 1800 to 1830, the proto-ethnographic task of collecting legends, songs and dances served to construct and document evidence of the existence of an atavistic national consciousness that was preserved in the oral traditions of the «people».

In both cases —the national epic and popular folklore— the intention was to demonstrate a correspondence between nation and people: between a consciousness of national identity and a consciousness of popular identity, which were seen as interchangeable and which could serve to underpin claims to a State of their own. (Myers 36)

3. ANTONIA MERCÉ LA ARGENTINA AND HER CONNECTION WITH «ARGENTINENESS»

Numerous Spanish artists performed in Buenos Aires within the social and cultural context described above. Antonia Mercé danced there on five occasions, the first time in 1915 as the «Queen of Castanets». On this occasion, she performed alongside Caralt's company. While the latter was not very well received, La Argentina and her dances were. She received praise from the press and gained many followers during her performances (Manso, *La Argentina* 85). At the same time, she also performed at charity events at the Colón Theater. Although she had already gained an international reputation, according to an interview published in *El Diario*, she confessed that she felt «more nervous than ever because this audience was made up of “her people”»⁸ (qtd. in Manso, *La Argentina* 76). As this quote suggests, Mercé identified with her birthplace and her reception there helped to create the idea of a mixed-race identity that conferred the dancer legitimacy and empathy. Further evidence of this is, for example, the following report from the *Diario Español de Buenos Aires* entitled «The Latin American dancer»:

⁷ For an analysis of *Cuadro Campestre* see Cadús («Confusions and translations»).

⁸ Original quote in Spanish: «por ser este público el “suyo” siente ante él más temor que ante cualquier otro».

To the Spaniards she appears Spanish, to the Argentines she comes from Buenos Aires; for like the alternating flashes of a rotating lighthouse, her gestures, facial expressions and movements, not to mention her conversation and demeanor, alternately reflect the fiery, vehement passion of the Andalusian gypsy and the heady, luxuriant sweetness of a pretty *china* [the female equivalent of the *gaucho*] Antonia Mercé is a Hispano-Argentine artist⁹. (90)

The quote deployed stereotypical identities of both nations to construct a dual national identity with «Latino» roots for Mercé. On the one hand, it referred to Spain, particularly Andalusia, and described her as a «fiery» [*fogoso*] nature, the romantic stereotype of Spanish identity. On the other hand, she was portrayed as having a kind nature («the heady sweetness» [*la dulzura embriagadora*]) and at the same time sensual («luxuriant» [*lujuriente*]), and allusions were made to the Pampas in the mention of a «pretty *china*» [*la china linda*] and to the «interior» of the country, where the idealized village representative of «Argentineness» was located. In this case, it was not to an «imaginary gaucho» but about an «imaginary *china*» and an equally «imaginary» gypsy woman. The exotic idea of Argentineness and Spanishness as a form of romantic escape was used as a legitimizing stereotype in the artist's appearance, while pointing out about the intricate link between national identity as an imagined community and dance.

Her second appearance in Buenos Aires took place in 1919, this time as part of the last act of the theater group led by Lola Membrives and Rogelio Juárez. Later, in 1933, she returned and was contracted by the Colón Theater to give solo performances and stage her version of *Amor Brujo* with the theater's in-house dance company. It was during this season that she achieved her definitive success in the country, probably due to the Colón Theater's endorsement. She also established her dance style at this time. For example, various newspaper reviews and interviews highlighted her idea of «stylizing» the dances, her links with the Ballets Russes and her ethnographic work. This also legitimized her art in relation to the Colón Theater and its dance tradition, whose in-house dance company was directed by Nijinska at the time. Furthermore, the idea of stylizing folk dances was a harbinger of the thinking that would drive the creation of the aforementioned Argentine nationalist ballets a few years later. The climate at the time thus favored the construction of a notion of «Argentineanness» through allusions to Hispanic roots.

In 1934, Mercé returned to the Colón Theater for a second season, although on this occasion she also performed at other theaters in the city. It was then that, before continuing her tour, she collected information about Argentine folk dances. The Buenos Aires magazine *El Hogar* organized a performance of Argentine folklore for Mercé in her room at the Plaza Hotel and said: «What belongs to us belongs to you; this is the music you should pack in your suitcases, these are the motifs of your soul that you should purify and take with you on your

⁹ «A los españoles les parece española, a los argentinos, porteña; porque alternativamente, como los destellos bicolores de un faro giratorio, se reflejan, en sus gestos, en sus ademanes y movimientos, y no hay que decir en su conversación y en su semblante, la cálida fogosidad rotunda de la gitana andaluza y la dulzura embriagadora y lujuriente de la china linda... Antonia Mercé es una artista hispano-argentina».

travels»¹⁰ (qtd. in Manso, *La Argentina* 361). These words not only reflect Mercé's identification with Argentina, but also reveal a function of this affiliation: the legitimization of Argentine dances by this artist and her style.

Here, the journalists demonstrated their knowledge of Mercé's idea of «purifying» and «stylizing» folk dances¹¹, and attempted to use this choreographic strategy to insert local dances into the repertoire of the time. This probably echoes the idea mentioned earlier: that Argentina declared itself a modern nation, and one characteristic of this was the «fusion», as Mercé called it, of a reduction of popular forms and a preference for modernity. These ideas now served not only to import a «cultivated» form of dance, but also to export Argentine dances abroad, which could lead to the depiction of an Argentina «that was more Argentine than the real Argentina for many educated people», including Argentines —to use Mercé's words (Murga Castro 142)¹².

During Mercé's appearances in Buenos Aires, local press consistently offered shifting interpretations of her identity. For instance, in 1928 she was reported as saying: «I am Spanish, born in Buenos Aires... by chance I was born in the capital of Argentina. Pure Spanish blood runs through my veins»¹³ (qtd. in Manso, *La Argentina* 185). The journalist then added: «She makes too much of being Spanishness... Her name is the best advertisement for the nation that has given her theatrical citizenship: La Argentina»¹⁴ (186). In this case, Mercé was trying to emphasize her Spanish identity and distance herself from her stage name and its connotations in the Argentine capital. It is worth noting that these statements were made in the period between her second and third visit, that is, before her first performance at the Colón Theater. Her strategy for gaining legitimacy at the time was probably to emphasize that she was «Spanish», because, as already mentioned, it was at this time that she established her dance style, which was associated with this stylization of Spanish folk dances. «Spanish» in this context was, in the words of the journalist, her promotional «advertisement» for Spain and for Mercé herself. Despite her remarks, however, the journalist implied that her stage name functioned as an advertisement for Argentina, an idea I will return to when I analyze *Suite Argentina*.

On many other occasions, Mercé referred to Argentina as her «second love» and «beloved homeland» or called herself «perfectly Argentine» and even *porteña* —as people from Buenos Aires are popularly known—. The Spanish imaginary that she created was thus

¹⁰ «Esto es lo suyo, lo nuestro; esta música es la que queremos que guarde en sus maletas, y estos motivos en su alma, para que usted los purifique y los lleve en sus andanzas».

¹¹ On this question, see Murga Castro (*Escenografía*).

¹² Mercé's actual words were: «que para muchísima gente culta, incluidos españoles, es “más España” que la España de veras» [«that for many educated people, including Spaniards, is “more Spanish” than the real Spain»].

¹³ «Soy española nacida en Buenos Aires [...] por un accidente nací en la capital argentina. Corre por mis venas pura sangre española».

¹⁴ «Recalca demasiado su españolismo. [...] Su nombre es el mejor “affiche” [sic] de propaganda para la nación que le ha otorgado ciudadanía teatral: La Argentina».

closely linked to the Argentine one. In this sense, the idea of the magazine *El Hogar* could be seen as the practical realization of what a journalist from the magazine *Caras y Caretas*, Juan José de Soiza Reilly, wrote to this effect: «[...] Antonia Mercé, whose stage name —given to her by her parents— is “La Argentina”, is a far more effective diplomat for our country than a hundred ambassadors in top hats and tails»¹⁵ (qtd. in Manso, *La Argentina* 251). In other words, her stage name also served as an advertisement for the Argentine nation.

In the demonstration of criollo dances and music given for Mercé, the dancers were María Luisa Garrido de Pinto, María Delia Soria Macías de Campos, Lugones Carol, Pancho Cárdenas, Audelina Vieyra and Manuel Gómez Carrillo. «And at the feet of La Argentina, before those who had so often unfurled the capes of their bullfighting tradition, this genuine criollo group spread out the symbolic poncho of their own tradition»¹⁶ (qtd. in Manso, *La Argentina* 361), enthused Francisco Cárdenas in *El Hogar*. The Argentine artists sang *vidalas* and *huainos* and danced the *Palito*, the *Cuándo*, the *Condición*, the *Zamba*, the *Bailecito* and the *Firmeza* under the watchful eye of Mercé, who then repeated them.

Cárdenas said the following about this event, in which national identities were interwoven in the dances:

This dancing genius, who was born an «Argentine» but grew up a «Spanish» will bring the dances of *her land* to all the stages of the world as part of her *pure* art, and her repertoire, thus enriched, will be the living symbol of the *brotherhood of two flags* [the emphasis is mine]. We saw her depart, and as the train pulled away, she waved her handkerchief in an endless *zamba* farewell... In her heart she carried the last notes of a *Firmeza* and in her soul the nostalgia of a *Cuando*¹⁷. (qtd. in Manso, *La Argentina* 361)

The following year, Mercé premiered her *Suite Argentina*, which was based on this experience, first in Paris and then at the Colón Theater. According to dance historian Carlos Manso, after this last performance and that of *Argentinita* in the same year (1935), Buenos Aires became a center for schools dedicated to teaching Spanish dances («Cuatro décadas» 72).

4. SUITE ARGENTINA

In 1935, Antonia Mercé performed a new piece at the Colón Theater entitled *Suite Argentina*, which was inspired by some of the Argentine folk dances she had been shown and taught the

¹⁵ «Antonia Mercé, cuyo sobrenombre de Argentina—apodo que le dieron sus padres—ha hecho en beneficio de nuestro país más diplomacia que cien embajadores vestidos de frac y galera de felpa».

¹⁶ «Y a los pies de Argentina, ante los que tantas veces se tendieron los capotes de su raza torera, este grupo genuinamente criollo, extendió el simbólico poncho de su tradición».

¹⁷ «Ahora, este genio de la danza, que nació “argentina” y vivió “española”, llevará por todos los escenarios del mundo en su arte purísimo los bailes de su tierra, y su repertorio así enriquecido será el símbolo viviente de la hermandad de dos banderas [el subrayado me pertenece]. La hemos visto partir, y al alejarse el tren agitar su pañuelo en un inacabable adiós de zamba [...] Es que llevaba en el corazón las últimas notas de una *Firmeza*, y en el alma las nostalgias de un *Cuando*».

year before. The *Suite Argentina* included the *Condición*¹⁸, *Bailecito*¹⁹ and *Zamba*²⁰, three dances from the Argentine Northwest that use a handkerchief as a central element in their choreographies. Despite the unifying element of the handkerchief, these three dances are very different in nature and origin, and I would even venture to say that they represent different social classes. The exotic idea of Argentineness, which was used as a legitimizing stereotype in Mercé's life story, was now transformed into choreography and reinforced in this piece. It also served as a window to Argentine folklore for the whole world.

In the archive photos of this piece²¹, Mercé can be seen dancing alone, although all these dances are intended for couples, a modification she also made for the Filipino dance, the *Cariñosa*. The photos show her on stage against a dark background with no backdrop and show her turning, extending one arm while tilting her head slightly and twirling her skirt flamenco-style, although none of these dances involve this skirt movement. She appears lively, cheerful and even mischievous as she subtly moves her hips while placing one foot in front of the other in what could be a *Zamba* step. In all four images, she is waving a handkerchief with her right arm while her left arm holds her skirt up to her waist.

On the other hand, the studio photos always show her posing with a white handkerchief in her hand. Some allude to the dance: a preparatory or final pose—in a *tendu devant*—or with her feet together, her body leaning slightly forward, her right arm raised and her chin down, as if she were dancing with a partner. Others simply show her in a pose, seated and mischievous, her left arm crossed under the right arm holding the handkerchief, showing her skirt and flounces, or leaning against a white block. All these images combine elements associated with Argentine folk dances and others that are not, such as the movement of the skirt, which is more reminiscent of Spanish dance. The most striking aspects are their costume, which I will come back to later, and her transformation from couple dances to solo performances, linked by the element of «handkerchief» despite the different performance characteristics of these dances. In this respect, it seems to be more of an allusion to Argentine folk dances, as other modern dancers of the time, such as Ruth Saint Denis, did with other folkloric dances.

This idea becomes clear in the following two excerpts from newspaper reviews, which were selected as examples because numerous reviews referred to the same thing:

¹⁸ This handkerchief dance originated in the Argentine Northwest province of Catamarca. It is a stately courtship dance with slow, sedate, decorous movements, where the couple stand apart in the open position.

¹⁹ This dance originated in Peru and Bolivia. In Argentina, it is characteristic of the Northwest region. It is a *criollo* dance, the product of colonial and indigenous *mestizaje*. The couple stand apart in open position, constantly moving a handkerchief except in the «aura». The dance is animated and suggestive.

²⁰ This is a typical dance of the Argentine Northwest, derived from the *zamacueca*. It is a lively courtship dance with agile, seductive movements, in which the couple stand apart in open position, waving a handkerchief.

²¹ Some of these photographs have been published in Manso (*La Argentina*) and others are held in the Fundación Juan March archives and can be accessed online.

She has soaked them [the dances], filtered them and now serves us the finest, most exquisite extracts²². (qtd. in Manso, *La Argentina* 411)

She seems more Argentine than ever, and as she traced the syncopated steps of a *zamba*, I saw her transform, condensing all the *criolla* intent of my race in her gaze and the immensity of our pampas in the velvety green of her half-closed eyes²³. (399)

The reviews refer not only to Mercé's stylization of the Argentine dances («filtered them» [*los ha filtrado*]), but also to her refinements («the most exquisite of extracts» [*el más exquisito de sus extractos*]). The second description alludes romantically to the *pampas* (although all three dances originated in the Northwest region and the Andes), the stereotype of the «interior» longed for by the *criollismo* movement and the home of the «imaginary gaucho» who represented «Argentineness». In this respect, both the nationalist ballets and the stylizations in the *Suite Argentina* contained a symbolic allusion to popular culture, but filtered through the prism of modernity, creating a romantic vision of national culture and making it picturesque and stereotypical.

Although Mercé rejected Spanish stereotypes (Murga Castro 142), this choreography aligns more closely with the exoticizing tendencies of other modern dancers of her time than to an ethnographic or proto-ethnographic study of local folklore. This can be seen in the synthesis of three very different dances into a «soloist» format. Thus the *Suite Argentina* was an evocation of «everything Argentine». This coincided with Mercé's idea of creating dances in the style of the Ballets Russes, a company whose trademark was modernism and an expression that alluded to an often exotically tinged nationalism, presenting ballets such as *The Firebird* that drew on elements of a picturesque imaginary past and used imagery that evoked the spirit of ancient Russia (Tambutti, *Segundo momento* 90). According to dance researcher Susana Tambutti (*Segundo momento* 81), exoticism also served as a form of escapism in the context of modernism, for which a distant place beyond time and space was essential. The dances in the *Suite Argentina* are an example of this.

These ideas fell within the context of *criollismo*, the Argentine folklore movement and the proposals for romantic stylizations embodied in the nationalist ballets often choreographed by former members of the Ballets Russes or its offshoot companies. Furthermore, Mercé and her *Suite Argentina* may also have served to reinforce the ideas of Hispanic heritage proposed by folklorists of the time.

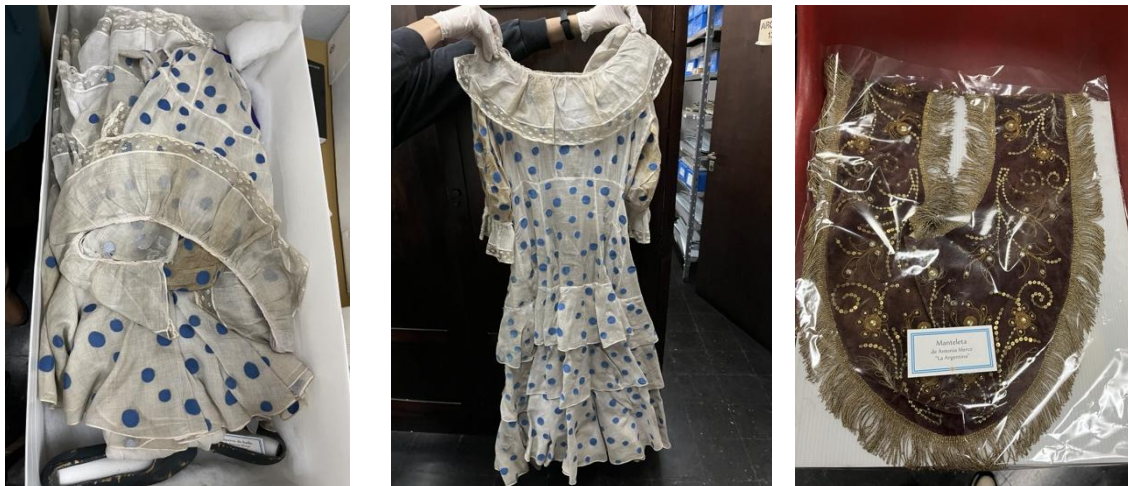
In this context, it is interesting to analyze the costumes designed by Rodolfo Franco. Rosa Álvarez Olmos reports that during the 1934 demonstration, Audelina Vieyra showed

²² «Los ha hecho macerar [a los bailes], los ha filtrado y nos sirve ahora el más fino, el más exquisito de los extractos».

²³ «La he visto más argentina que nunca, y al dibujar los pacitos sincopados de una zamba la he visto transfigurarse poniendo en su mirada toda la intención criolla de mi raza, y en el terciopelo verde de sus ojos entornados la inmensidad de nuestra pampa».

Mercé a traditional red costume that had been copied from one preserved in the Historical Museum and drew it for her. Mercé then announced: «I will make a costume with red polka dots»²⁴ (qtd. in Manso, *La Argentina* 363). And if she had chosen this costume, one could tell a story in which the red polka dots could open up a different interpretation of the costume's meaning. For example, one could say that the dress contains an allusion to Argentine African heritage, because the stereotypical polka dots and the color red could refer to the images of the itinerant Argentine food vendors known as *mazamorreras* —itinerant Afro-Argentine women who sold *mazamorra*²⁵ during the colonial period—.

But Mercé's idea of wearing a dress with red dots was not realized. As can be seen on the costume preserved in the Instituto Nacional de Estudios del Teatro [National Institute of Theater Studies] (Figs. 1, 2 and 3), Franco designed a costume in white and blue (white dress with blue polka dots, blue shoes, blue scarf) and a brown shawl with golden details reminiscent of the colors of the Argentine flag (light blue, white and a golden sun). In this sense, she would have performed Argentine identity as a hybrid culture of «Spanishness» and «Argentineness».



Figs. 1, 2 and 3. Photographs of the costume of the *Suite Argentina*, which is kept at the Instituto Nacional de Estudios del Teatro (INET). INET 150107. The photos were taken by the author. Courtesy of the INET.

As seen in the studio photos described above and, in these figures, the costume is a mixture of a traditional *criollo* dress and a flamenco dress. The design could allude to a mixture of a formal costume for the *Condición* dance and a *criollo* costume for the *Zamba* dance, but not for the *Bailecito*, which requires a simple costume without high heels, more characteristic of the popular classes in the northwest. However, it could also be a Spanish costume, as the polka dots and the many flounces are atypical of Argentine folk costume, as is the handkerchief worn over the shoulders like a shawl. As with the skirt movement described above, the supposedly Argentine dance in combination with this costume creates a superimposed effect that turns

²⁴ «Me voy a hacer un traje con los lunares rojos».

²⁵ *Mazamorra* is a traditional Argentine dessert of indigenous origin made of white maize, water, sugar and vanilla.

Mercé's body —La Argentina— into a collage of Argentine and Spanish folk dances and identities.

One could therefore say that Mercé's *Suite Argentina* achieved what the intellectual elite of Buenos Aires, who brought the Ballets Russes to the Colón Theater, had wanted: to create a piece in which the stylization of Argentine dances represented the nation through a coherent romantic stereotype and presented Argentina to the outside world in a purified, refined, elevated and united way, legitimized by a modern European artist. In this way, the idea of Argentina as a «mixed-race» nation, *criolla* and white, was emphasized.

5. CONCLUSIONS

This article examines the complex relationship between Spain and Argentina through the representation of identity in the dances of Antonia Mercé «La Argentina» and the construction of her personality as an artist. The central hypothesis proposed is that with her piece *Suite Argentina*, Mercé achieved the goal of the intellectual elite of Buenos Aires: to create a choreography of stylized Argentine folk dances filtered through the prism of modernity. In this way, the work functioned as a cohesive representation of Argentine national identity within a romantic stereotype, both at home and abroad, legitimizing the local dances. In this sense, the article opens a further discussion on the ambivalent tensions surrounding the concept of modernity.

The article explores different types of modernity, especially in the context of dance and the construction of national identity in Argentina at the beginning of the 20th century, with Antonia Mercé as a central figure. Firstly, there is a Eurocentric modernity as a cultural influence on the cultural elite of the Buenos Aires oligarchy in the late 19th and early 20th centuries, which sought to position Buenos Aires (and Argentina) as the most «modern» nation among Latin American countries. Modern dance and ballet served this purpose, i.e. (secondly) modernism in dance. This modernism often manifested itself in a nationalism with exotic and primitivist traits. Thirdly, the article points out that there is an idea of modernization and the creation of a national identity through stylized dance and the institutionalization of local folklore: Antonia Mercé's *Suite Argentina* is presented as a piece that achieved this goal. The figure of Antonia Mercé as a «modern European artist» legitimized local Argentine dances and helped to present Argentina to the outside world in a «purified, refined, elevated and unified» way.

The *Suite Argentina*, premiered in 1935, was inspired by Argentine folk dances such as the Condición, the Bailecito and the Zamba. This piece was in line with Mercé's idea of creating dances in the style of the Ballets Russes, which were characterized by modernism and an exotic touch of nationalism and often served as a form of escapism. A key feature of this piece, which can be seen as a modern abstraction or gesture (also echoing other modern solo dancers of the time), was the transformation of couple dances into solos. Her costumes and

movements combined criollo and flamenco elements, creating a «collage» of Argentine and Spanish identities. Contemporary reviews emphasized Mercé's stylization and sophistication and romantically alluded to the Pampas, even though the dances originated in the northwest of Argentina, reinforcing the stereotype of the «imaginary gaucho». In summary, the figure of Antonia Mercé and her piece *Suite Argentina* reveal the complex connections between the representations of Spanish and Argentine identity and the idea of creating modern dances. This process of exoticizing Argentine national identity was in line with the thinking of Argentine intellectuals of the time (whether representatives of the folklore movement or those who looked to Paris and decided to invite the Ballets Russes to create a local ballet), who all agreed on ideas of modernization and the creation of a national *criollo* identity.

These notions of Criollo and Hispanic identities, which exoticize both origins and gain legitimacy through these references to an imaginary identity, are also found in Argentinita and her piece *El Gaucho* (see Cadús «Dragging identidades») and in Pilar López, who maintains this heritage through the *Suite Argentina*. In the case of the Argentine dancers Angelita Vélez, Joaquín Pérez Fernández and even, as suggested by Olga Fernández Latour de Botas (323-369), the prima ballerina of the Colón Theater, María Ruanova, the idea of Spanish identity provided legitimacy for a notion of the Hispanic race that was linked to spirituality. This essentialist, romantic notion of identity was in line with the postulates of the *criollo* movement. Thus, these dancers incorporated Spanish dances into their repertoires and biographies as part of Latin American folklore, even though only Vélez and Ruanova had Spanish ancestry and Pérez Fernández was nine months old when his parents took him to Argentina. However, these conversations will be the subject of future research.

Acknowledgements

This study is supported by the R+D+I project *Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la modernidad* (MCIU, AEI/10.13039/501100011033, FEDER-UE, ref. PID2021-122286NB-I00). Translated by Eamonn Gerard McDonagh and edited by Ana Bustelo.

REFERENCES

- Adamovsky, Ezequiel. «La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del *ethnos* argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940)». *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»*, 3rd ser., n.º 41, 2nd semester 2014, pp. 50-92.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Cadús, Eugenia. *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de élite y culturas populares*. Buenos Aires: Biblos, 2020.

- Cadús, Eugenia. «Dragging identidades: La Argentinita baila como gaúcho». *Tras los pasos de la Sílfi de. Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna*, edited by Idoia Murga Castro *et al.*, Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, pp. 199-204.
- Cadús, Eugenia. «De confusiones y traducciones: notas para pensar al ballet desde Argentina y América Latina». *Danza, herencias y provocaciones decoloniales*, edited by Hayde Lachino and Eugenia Cadús, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2024, pp. 45-62.
- Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970): Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Córdoba, Santiago. «Angelita Vélez». *ABC*, Madrid, 26 Feb.1955, p. 33.
- Destaville, Enrique Honorio. «Mirada sobre el siglo XIX y el siglo XX en sus primeros años». *Historia General de la Danza en la Argentina*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008, pp. 13-49.
- Dussel, Enrique. *1492: El encubrimiento del Otro: hacia el origen del «mito de la Modernidad»*. La Paz: UMSA, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Plural Editores, 1994.
- Emery, Fernando. «50 años de danza en el Teatro Colón». *El Teatro Colón. Cincuenta años de gloria 1908-1958*, edited by J. Héctor Matera, Buenos Aires: Teatro Colón, 1958, pp. 167-172.
- Fernández Latour de Botas, Olga. «Danza Argentina». *Historia General de la Danza en la Argentina*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008, pp. 323-369.
- García Salaberry, Adela. *Angelita Vélez. Sus danzas y su vida*. Buenos Aires, 1950.
- Giovannini, Marta and Amelia Foglia de Ruiz. *Ballet argentino en el Teatro Colón*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1973.
- Manso, Carlos. *La Argentina, fue Antonia Mercé*. Buenos Aires: Ediciones Devenir, 1993.
- Manso, Carlos. «Cuatro décadas del cuerpo de baile del teatro Colón (1919 a 1959)». *Historia General de la Danza en la Argentina*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008, pp. 51-141.
- Molins, Patricia. «La Argentina. Españolerías antes de *El amor brujo*». *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, edited by Idoia Murga Castro, Madrid: Publicaciones de la Residencia de estudiantes, 2017, pp. 250-261.
- Murga Castro, Idoia. *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.
- Myers, Jorge. «Los universos culturales del romanticismo. Reflexiones en torno a un objeto oscuro». *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina 1820-1890*, compiled by Graciela Batticuore, Klaus Gallo and Jorge Myers, Buenos Aires: Eudeba, 2005, pp. 15-46.
- Tambutti, Susana. *El «nosotros» europeo*. Ficha de cátedra, inédita. Clase universitaria del Seminario *Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina. Siglo XX*, Buenos Aires: UBA, FFyL, Artes, 2011.

Tambutti, Susana. *Segundo Momento. Danza: Trayectoria hacia el modernismo (1914-1945)*.

Ficha de cátedra, inédita. Clase universitaria de Teoría General de la Danza, Buenos Aires:
UBA, FFyL, Artes, 2016.



IN THE SHADOW OF *PETROUCHKA*: CONSTRUCTIONS OF IDENTITY IN THE WORK OF ANNA PAVLOVA, LA ARGENTINA, AND KATHERINE DUNHAM

Lynn Garafola
Barnard College, Columbia University
lg97@columbia.edu

Fecha de recepción: 21/05/2025 / **Fecha de aceptación:** 20/06/2025

Abstract

This paper will examine efforts of Anna Pavlova, La Argentina (Antonia Mercé), and Katherine Dunham to use folk and vernacular movement to create modernist narratives of national and cultural identity. Critics have noted the many connections that existed between Pavlova and La Argentina. Both were divas, adored by the public, with La Argentina frequently referred to as «the other Pavlova» or the «Pavlova of Spanish dance». Preeminently solo artists, although both founded companies, they embarked on tours that took them to the four corners of the world. Although considerably younger, Katherine Dunham shared many of the qualities that distinguished the other two. In Chicago, where she lived from 1928 until 1940, she saw Argentina perform and studied with teachers who had danced with Pavlova. By 1937, when she created her first «ballet», *L'Ag'Ya*, her performances followed the structure of theirs, featuring at least one longer narrative work along with short dances that often spotlighted a particular form. Like both Pavlova and La Argentina, Dunham headed a company of her own creation, traveled the world to great acclaim, and was a diva —this at a time when racial segregation was the rule in most walks of American life. Dunham's debt to La Argentina remains unacknowledged. Yet the latter's repertory —mining folkloric, flamenco, and classical Spanish dance forms and performing them on a single program— may well have represented an idea of national identity as inspirational as the African diasporic identity that Dunham sought to represent in her own repertory.

Keywords: National Identity, Cultural Identity, Vernacular, Modernism.

A LA SOMBRA DE *PETROUCHKA*: CONSTRUCCIONES DE IDENTIDAD EN LA OBRA DE ANNA PAVLOVA, LA ARGENTINA Y KATHERINE DUNHAM

Resumen

Este artículo examinará los esfuerzos de Anna Pavlova, La Argentina (Antonia Mercé) y Katherine Dunham por utilizar movimientos folclóricos y vernáculos para crear narrativas modernistas de identidad nacional y cultural. Los críticos han señalado las múltiples conexiones entre Pavlova y La Argentina. Ambas fueron divas, adoradas por el público, y con frecuencia se hacía referencia a La Argentina como «la otra Pavlova» o la «Pavlova de la danza española». Principalmente artistas solistas, aunque ambas fundaron compañías, emprendieron giras que las llevaron a los cuatro rincones del mundo. Aunque considerablemente más joven, Katherine Dunham compartía muchas de las características que distinguían a las otras dos. En Chicago, donde vivió entre 1928 y 1940, vio actuar a La Argentina y estudió con maestros que habían bailado con Pavlova. Para 1937, cuando creó su primer «ballet», *L'Ag'Ya*, sus actuaciones seguían la estructura de las de Pavlova y La Argentina, incluyendo al menos una obra narrativa más extensa junto con danzas más cortas que destacaban una forma particular. Al igual que Pavlova y La Argentina, Dunham dirigió su propia compañía, recorrió el mundo cosechando elogios y fue una diva, algo excepcional en una época en la que la segregación racial era la norma en la mayoría de los ámbitos de la vida estadounidense. La influencia de La Argentina en Dunham sigue sin ser reconocida. Sin embargo, el repertorio de la primera —que exploraba formas folclóricas, flamenco y danza clásica española en un solo programa— bien pudo haber representado una idea de identidad nacional tan inspiradora como la identidad diaspórica africana que Dunham buscó representar en su propio repertorio.

Palabras clave: identidad nacional, identidad cultural, vernáculo, modernismo.

Long overshadowed by *The Rite of Spring* and now dogged by accusations of racism, *Petrouchka* left a deep mark on artists in search of new forms of dance theater. Produced by Diaghilev's Ballets Russes in 1911, the ballet featured music by Igor Stravinsky, choreography by Michel Fokine, and a fairground setting visualized by Alexandre Benois. *Petrouchka* was set in nineteenth-century St. Petersburg during the city's traditional Butter Week fair, a time of revelry before the lean months of Lent. It looked and sounded nothing like ballet as most people knew it. Modern in style and nationalist in expression, it offered a model for transforming popular traditions into the raw material of a high modernist art. Among the works it inspired were Alejo Carpentier and Amadeo Roldán's unrealized *La rebabaramba*, depicting an Afro-Cuban carnival; *Caaporá*, an Argentine «Indigenous» work, also unrealized, with designs by the painter Alfredo González Garaño and a libretto by the writer Ricardo Güiraldes; and the choral ballet *Sahdji* (1931), with a libretto by Alain

Locke and music by William Grant Still, based on African folk materials (Tomé 2-25; Clayton 13-17; Babino, *Ricardo Güiraldes*; Babino, *Caaporá*; Molesworth 56-59; Harris and Molesworth 251-58; Geduld 95-105).

Few enthusiasts of this new form of popular expression were dancers or choreographers. When Vaslav Nijinsky visited La Argentina in 1917 on tour with the Ballets Russes, his would-be local collaborators begged him to choreograph their ballet—they knew the dances and the popular lore but needed somebody to animate them. And that somebody had to be like them—a man. But in Buenos Aires, and throughout most of Europe and the Americas, ballet meant legions of «ballet girls» in semi-undress or ballerinas in huge, fluffy tutus. To all appearances, the dream of a «muscular» new dance of national identity was doomed because of a distaste on the part of male artists and writers for ballet’s overwhelming perfume of femininity.

Ironically, it would be women who rescued the dream of the popular as high modernist dance art. This essay will examine efforts by Anna Pavlova, La Argentina (Antonia Mercé), and Katherine Dunham to use folk and vernacular movement to create modernist narratives of national and cultural identity. Critic Roger Salas has noted the many connections that existed between Pavlova and La Argentina. Both were divas, adored by the public, with La Argentina frequently referred to as «the other Pavlova» or the «Pavlova of Spanish dance». Preeminently solo artists although both founded companies, they embarked on tours that took them to the four corners of the world (Salas 45)¹. However, Salas seemed unaware of Pavlova’s experiments with national dance forms, such as her balleticized *El Jarabe Tapatío*, which opened conversations about post-revolutionary Mexican dance identity², and the India-themed vignettes that launched Uday Shankar’s career as a culture bearer of Indian identity in dance³.

Although considerably younger, Katherine Dunham shared many of the qualities that distinguished the other two⁴. In Chicago, where she lived from 1928 until 1940, she saw La Argentina perform and studied with teachers who had danced with Pavlova. By 1937, when she created her first «ballet», *L’Ag’Ya*, her performances followed the structure of theirs, featuring at least one longer narrative work along with short dances that often spotlighted a particular form⁵. Following in the footsteps of Pavlova and La Argentina, Dunham established her own dance

¹ For Pavlova’s life and career, see Money.

² For a detailed discussion of Pavlova’s contribution to Mexican dance modernity, see Reynoso («Choreographing Modern Mexico» 80-98); and Reynoso (*Choreographing Politics*), especially Chapter 2 («“Eliticizing” the Folk and the Popular in Constructing Mestizo Modernity: Anna Pavlova’s Refined *El Jarabe Tapatío*»).

³ For the Pavlova-Shankar collaborations, see Erdman’s («Performance as Translation: Uday», 64-88; «Dance Discourses»). There are a number of variants of the titles. I have used the titles that appeared in contemporary reviews such as «Madame Pavlova as Priestess» (8); and Griffith (10).

⁴ Pavlova was born in 1881, La Argentina in 1890, and Dunham in 1909.

⁵ For Katherine Dunham’s early life and career, see Das.

company, gained international acclaim through global tours, and rose to diva status—all during an era when racial segregation pervaded much of American society.

Dunham's debt to La Argentina remains unacknowledged. Yet the latter's repertory—mining folkloric, flamenco, and classical Spanish dance forms and performing them on a single program—may well have represented an idea of national identity as inspirational as the African diasporic identity that Dunham sought to represent in her own repertory. Both «collected» dances, Dunham in a more formal way as a trained anthropologist, but in their theatrical renderings of that material, both went to great lengths to dignify it, enhance it with music of quality, and prune it of demeaning stereotypes, especially those associated with popular entertainment. And both claimed a place for their art on the concert stage or in legitimate theaters or opera houses, even if they sometimes played music halls and night clubs.

By now we have traveled a long way from *Petrouchka*. But in the three women who are the focus of this paper, one finds a similar approach to folk and vernacular movement, the same respect for the popular source, and the same sensitivity in stylizing it for theatrical presentation. Finally, one encounters a similar aspirational intent, a desire to give cultural standing to dances widely perceived as having little cultural value. Ultimately, all three sought to construct national, racial, and cultural identities through vibrant evocations of the dancing body. Just as Pavlova, in her role of Radha to Uday Shankar's Krishna, redeemed the subaltern of colonial India on the main stage of the British empire, so La Argentina and Katherine Dunham claimed a place in the cultural body politic for the rejected and disdained, using their female bodies and stardom to articulate the muted identities of their people.

The flower of the Maryinsky's last pre-revolutionary generation, Anna Pavlova exemplified the traditional image of a Russian ballerina. She was a great Nikiya in *La Bayadère* and an even greater Giselle; she danced *The Dying Swan* so often she asked to be buried in its costume. But she was also a rebel who flung convention to the winds, donned sandals and a tunic à la Isadora Duncan, and gave herself over to the suggestion of bacchanalian delights.

Pavlova's repertory had always contained «Oriental» items, frequently on themes suggested by dancers like Serge Oukrainsky and Hubert Stowitts, whose specialties lay outside the realm of classical dance. In September 1923, when Pavlova returned to Covent Garden after her first extended tour of South and East Asia, the season included the ballerina's first efforts to introduce European and North American audiences to authentic Asian dance styles. By contrast with the exotica of older ballets, *Ajanta's Frescoes* and *Oriental Impressions* incorporated genuine elements of Indian and Japanese dance vocabulary learned through observation of practicing theater artists and first-hand acquaintance with the artistic patrimony of the civilizations that had nurtured them.

In conceptualizing these works, Pavlova approached her material with something akin to a quasi-ethnographic impulse. Like Fokine before her, she was a passionate if untrained observer of movement —sympathetic to cultural difference and curious about its expressive forms. In Mexico in 1919, her balleticized rendition of local folk dances offered a glimpse of what scholar Jose L. Reynoso calls an «embodied *mestizo* modernity that resonated with efforts to construct a post-revolutionary modern nation» (Reynoso «Choreographing Modern Mexico» 80). Wearing pointe shoes, a wide *china poblana* skirt, embroidered blouse, and sombrero, Pavlova exemplified the cultural ideology of «whitened refinement» by which the «raw» cultural material of the Mexican poor was transformed into high art. However, as Reynoso notes, Pavlova herself transcended this «eliticizing» process, by «perform[ing] for the popular masses in places considered by Mexican socialites as of ill repute, [while] also engag[ing] corporeally with people who performed there by learning their dances» («Choreographing Modern Mexico» 89). Both La Argentina and Katherine Dunham would also engage in an «eliticizing» process, treating their material and its practitioners with respect and performing it in popular as well as elite venues.

In 1922-1923 Pavlova visited Asia for the first time. In Japan, where her company enjoyed great success, she attended dance and theater performances, while encouraging members of her company —especially the young English dancer Harcourt Algeranoff— to study with local teachers. In his memoirs Algeranoff describes hours spent with Matsumoto Koshiro, the great Kabuki dancer-actor, and his wife Madame Fujima mastering the technique of Japanese stage dance. The result was a series of sketches performed by Algeranoff, with choreography credited to his teachers, that Pavlova would incorporate into the ballet *Oriental Impressions* (Algeranoff 70-80).

From Japan the company went to India, where houses were packed and many expressed the hope that Pavlova would produce an Indian ballet. Such a work, she told a reporter from the *Times of India*, would have to be «built up on the art of the Indian peoples —their methods of presenting a dramatic story, their folk dances and their music» («A Chat with» 10)⁶. However, it was not until she discovered the magnificent Ajanta frescoes and rock sculptures, and accidentally witnessed Hindu wedding ceremonies in Bombay that she felt she had material for a ballet (Algeranoff 99, 103; Money 313-314). In fact, there was little opportunity for someone like Pavlova to witness Indian dance first-hand at the time. According to Indian dance scholar Joan Erdman:

For the few dancers who traveled to India and sought indigenous dance forms, the showy (and tawdry) street dances of the Kathaks... the sitting dances of the *thumri* artists, the rarely approachable tribal and village festival dances, the inaccessible temple dancers designated as prostitutes, and an absence

⁶ The *Times of India*, which published numerous articles about the tour, was the country's leading English-language daily newspaper.

of opera and staged dance performances left foreign visitors with only fragmentary information. (Erdman 254)

In London, Algeranoff was dispatched to the Victoria & Albert Museum to do costume research, and to the British Museum to select prints to enlarge for the scenery (Algeranoff 103). He was also sent to a recital of Indian music by Comalata Banerjee, whom Pavlova quickly engaged to compose the score. Banerjee, in turn, introduced Pavlova to a young Indian dancer who was studying painting in London. This was Uday Shankar (104)⁷.

The son of a court official and occasional producer of staged events, Shankar was born in 1900 and raised in the princely state of Jhalawar and in a tiny village near Benares. He spent his youngest years with villagers at their festivals and celebrations and his teens watching court performances; in Bombay, where he was sent to study painting, he added music to the list, so when his father wired him to come to London, he arrived with «a firm... grounding in Indian culture», which he incorporated into performances for the elite circles in which his father moved. At the same time, his eyes were opened «to the greatness and beauty of India and her arts» by Sir William Rothenstein, Principal of the Royal College of Art, where Shankar was studying (Erdman, «Performance as Translation» 69-71).

Pavlova invited Shankar to join her in creating two ballets —*A Hindu Wedding* and *Krishna and Radha*. For the first he drew on memories of a wedding in Rajasthan; for the second, he created a sequence of decorative poses and movements. The costumes were based on Indian miniatures and made from fabric that Pavlova had brought from India, while Banerjee's music, based on traditional forms, was played by an orchestra of western instruments («Pavlova at Rehearsal» 7). Algeranoff was especially taken with *Krishna and Radha*. Here, he wrote, «Pavlova was all submission, and Shak-kar [sic] handsome, masculine and graceful, was indeed Krishna, the Eternal Lover» (Algeranoff 105). Although *The Observer* responded warmly to these Indian-inspired scenes, finding «their simplicity, their colour, and their movement... delicious», they fared poorly with other critics.

C. K. Scott Moncrieff, better known as the translator of Proust, had nothing but scorn for *Ajanta Frescoes*, which «attracted to Covent Garden a number of those Seekers after Truth, who pursue their quarry “irrespective”, in their own words, “of race, sex, colour, caste or creed”» (Moncrieff 298) —a thinly veiled reference to the presence of non-whites in the audience (Griffith 10). And although critics waxed lyrical about Pavlova in *Fairy Doll* and other roles, they passed

⁷ According to one source, Banerjee was the daughter of the Dewan of Mysore State (Erdman, «Towards Authenticity» 94).

over her «tender and submissive» Radha, as if by donning Indian dress and outlining her eyes in kohl, she had abandoned whiteness.

Nor was there any mention of Shankar, who as a real Indian —and a very handsome one at that— not only authenticated the Indianness of the episode, but also embodied the subaltern, interracial desire that exclusionary laws throughout the British empire were intended to suppress. For the British, «imperialist superiority colored all Indians as outsiders», the reason, perhaps, that Shankar's choreographic contribution was seldom acknowledged in programs⁸.

Although Pavlova stood at the head of a company, critics often referred to her as a soloist. Her programs invariably ended with a generous selection of divertissements, solos and small group works that served, among other things, as a platform for national dances. The star as soloist was even truer of La Argentina, whose career would rival Pavlova's in both its international reach and single-minded ambition. Born in 1890 in Buenos Aires, she grew up in Madrid, where she danced at the Teatro Real before embarking on a career in variety⁹. She began at the bottom, dancing in music-halls before the curtain rose and in Nickelodeons while the reels were being changed. In the years that followed, she toured throughout Spain, gradually remaking herself as a flamenco dancer¹⁰. Her travels introduced her to the country's rich tradition of regional dances, which joined the flamenco and classical dances in a concert repertory that over time became enormous and bore witness to what Roger Salas has described as an «effort to *efface* the boundaries between folklore, flamenco, and the academy» (Salas 41). She caught the eye of influential writers such as Valle-Inclán and Jacinto Benavente —the first of numerous Spanish artists and intellectuals who would advance her career and support her efforts to «dignify» her material while ridding it of clichés of Spanishness (Salas 47).

By the time she went to Paris in 1910, La Argentina was an accomplished artist, «Queen of the Castanets», as she was called in the publicity for her debut at the Jardin de Paris. The Jardin was the summer outpost of the Moulin Rouge, managed like the celebrated music-hall by Josep Oller, a Catalan who prided himself on discovering new talent. La Argentina's debut at the Moulin-Rouge soon followed. For Emery, writing in the theatrical newspaper *Comoedia*, her performance in the «Franco-Spanish operetta» *L'Amour en Espagne* was sensational. «Tomorrow this

⁸ Pavlova was certainly aware of Shankar's physical attractiveness. According to one account, she told Rothenstein that «Shankar is... endowed with one of the finest and most perfect bodies I have ever seen in men in any country. God never gives such rhythmic bodies to painters and sculptors. They do not need such bodies. But Shankar's entry into the dance world will enrich the art of dance. He is a born dancer. He must dance» (in Koomer; in Erdman, «Towards Authenticity» 94). For the description of Pavlova as «tender and submissive» and the failure to credit Shankar for his choreographic contribution, see Money (325).

⁹ For Argentina's early life, see Manso (31-55); and Bennahum (25-44). For the detailed timeline, see Sánchez Casado (165-189).

¹⁰ For her early career in variety, see Bennahum (34-38); Rodrigo (29); Luján (123). For the early twentieth-century variety stage in Madrid, see Martínez del Fresno and Menéndez Sánchez (160-66, 177-79).

marvelous Argentina will be one of our idols», he predicted¹¹. Making Paris her home, she embarked on long tours throughout Europe. It was a hard school, but work was La Argentina's discipline, and it was on the road in show after show that she perfected her artistry as a performer. Writing to the young Argentine ballerina Maria Ruanova in 1934, she passed on advice that reads like a memoir of La Argentina's younger self. Study hard, she tells Ruanova, and don't let anybody influence you. Ignore company politics. «Your only defense is to get better and better, and fight on stage, with the public as judge... Don't forget that one never ceases to learn, one never *arrives*, which means that sacrifices *never stop but go on forever*». It is tempting to dismiss La Argentina's apprenticeship on the music-hall stage as unworthy of a great artist. But as André Levinson once remarked, variety performers, whatever their genre, were «consummate virtuosos, flawless technicians, imbued with age-old traditions... who spend ten years elaborating and completing a turn» (Levinson 401)¹².

The outbreak of World War I found La Argentina in Russia. By the time she returned to Spain, all her savings were gone and her contracts cancelled¹³. But loss became an opportunity. In Madrid she attended the premiere of *El amor brujo* (1915), a *gitanería* with music by Manuel de Falla that La Argentina would later produce as a hugely successful ballet. She renewed contact with Spanish artists and intellectuals, and began the process of transforming herself and her repertory, adding new musical voices and recasting her music-hall «turns» as concert dances. In New York, where she gave two recitals at the Maxine Elliott Theatre in addition to appearing at society events, her program found a select and appreciative audience, many from the city's upper-crust Spanish community. Critics commended her musicality, intricate footwork, castanet playing, and general air of refinement, linking this to her exceptional social position («the only dancer officially appointed to the Court of Spain»), the social luminaries in the audience, and her looks («the more refined beauty of the upper-caste woman of her race»). As the *New York Times* commented, «The result is a total absence of the vulgar quality sometimes suggested by the dancers of her country» («La Argentina Appears» 20)¹⁴.

Obviously, work had more to do with La Argentina's approach than bloodlines. In Mexico the following year she explained that she had «banished the coarseness, acrobatic at times, from

¹¹ For La Argentina at the Jardin de Paris, see «Jardin de Paris» (3); for her debut at the Moulin-Rouge, Emery (2); for Oller and the Jardin de Paris (Picasso). For an in-depth discussion of the representation of Spain in French popular entertainment of the period, see Power (143-258). Another enthusiastic critic was Curnonsky (the pen name of Maurice Edmond Sailland), who wrote in *Le Music-Hall* that La Argentina's talent should be «shouted from the rooftops» (quoted in Power 200).

¹² Levinson wrote this in his commentary on the Ballets Suédois production of *Within the Quota*.

¹³ For the harrowing journey from Moscow to Spain, see Bennahum (61-63).

¹⁴ See also «The Week's» (C7) (for «the Court of Spain»); «La Argentina Arrives» (6); «Spanish Dancer in Debut» (9); «New Spanish Dancer» (7); «Spain's "Greatest" Dancer» (11).

Spanish dance, revealing its primitive beauty and impressing on it the seal of its special significance and color». She had done this, she added, after «constant study and observation», molding «her temperament and personal way of seeing to theories that... serve[d] not only to delight the eye but also the spirit, as refined as this may be» (qtd. in Manso 129). After the Maxine Elliot concerts La Argentina returned to the variety stage as a Palace headliner and a star attraction on the Keith vaudeville circuit. The Palace pulled out all the stops to promote her: «the Palace presents La Argentina as the most Beautiful, Richest Costumed, Most Aristocratic, Most Interesting, Most Gifted Spanish Dancer in the World», adding that «La Argentina is to Spain what Karsavina is to Russia»¹⁵. In New York as elsewhere La Argentina used the publicity generated by recitals and society performances as a stepping stone to lucrative commercial engagements.

La Argentina had come to New York at the invitation of Enrique Granados who wanted her to dance in the world premiere of *Goyescas* at the Metropolitan Opera. However, the Met had other ideas, and as compensation the composer helped her find backing for the Maxine Elliott concerts and wrote a new piece of music for her to use. The mishap was a blessing in disguise, for La Argentina's stay in the United States coincided with Ballets Russes seasons at the Century Theatre and Metropolitan Opera House, and with Anna Pavlova's at the Hippodrome. Although she was certainly acquainted with the Ballets Russes in Europe, it may have been in New York that La Argentina took a closer look at the company's stagecraft and repertory, which combined nationalism with an increasingly modernist sensibility. With Stravinsky's *Firebird* and *Petrouchka* in the New York repertory, along with *Midnight Sun* and *Sadko*, Russian-themed folkloric ballets with designs by the avant-garde painters Mikhail Larionov and Natalia Goncharonva, respectively, the season suggested a model for La Argentina's Ballets Espagnols¹⁶. To be sure, by the time *El amor brujo* was produced by La Argentina in 1925 and the Ballets Espagnols made its debut three years later, the Russianness of Diaghilev's enterprise was muted, although works like *Petrouchka* and *Firebird* continued to be danced. In a sense, the Ballets Espagnols carried on Diaghilev's older

¹⁵ Advertisement for «B. F. Keith's Palace» (B5). Tamara Karsavina was the great ballerina of Diaghilev's Pre-World War I company. She did not take part in the U. S. tour because she was pregnant.

¹⁶ The Ballets Russes performed at New York's Century Theatre from January 17-29 and at the Met from April 3-29; a third season took place from October 16-28 at the Manhattan Opera House, when La Argentina was on tour. For the repertory and critical response, see Macdonald (136-181). The music for *Midnight Sun* and *Sadko* was by Nikolai Rimsky-Korsakov, whose music Diaghilev tapped for several ballets: *Schéhérazade* (1910), *Sadko* (1911; revised version 1916), and *Le Coq d'Or* (1914). The choreography of *Midnight Sun* was by Massine, the original version of *Sadko* by Fokine, and the revised one by Adolph Bolm. In an article about Stravinsky, written around the time the Ballets Russes made its debut in Madrid with a repertory that included both *Firebird* and *Petrouchka*, Falla wrote in defense of his much admired Russian colleague: «Let us not forget, too, that Russian composers —Glinska and Rimsky-Korsakov among others— were the first to write symphonic music, and let us show Stravinsky the gratitude that we owe to the nation he so brilliantly represents by awarding him the admiration and the high artistic respect which his own work inspires in us» (quoted in Lee Harper 73). The Ballets Russes opened at Madrid's Teatro Real on May 26, 1916. For Ballets Russes performances see Pritchard (108-198).

tradition of national celebration, coupling modernism with Spanish art in all its expressions and presented in an elite context. «Thanks to Madame Argentina, her will and initiative», announced *Femina* in 1927, «we will have... a season of Spanish ballets presented as artistically as the Russian ones» («Après les Ballets Russes» 36).

A more immediate model for La Argentina was Pavlova. By 1916, the ballerina had been in the United States nearly two years. She had crisscrossed the country several times, collaborated with an opera company, and filmed *The Dumb Girl of Portici*. Now, in August 1916, she and her company began a long run of *The Sleeping Beauty* at the huge New York Hippodrome, where every day 5,000 people saw a truncated version of Petipa's ballet dressed by Léon Bakst. It is hard to imagine that La Argentina didn't get to see Pavlova —either in *The Sleeping Beauty* or in one of the mixed bills that replaced it in November. Moreover, Pavlova's image was everywhere in the popular and national press. She was the woman with million-dollar feet who shared her favorite Russian recipes; she endorsed the new social dances and spoke out against corsets. She was also a fashion icon, donning garments that consolidated her image both as an artist and a New Woman¹⁷. Moreover, it cannot have been lost on La Argentina that the Pavlova organization, unlike Diaghilev's, was female-led and female-centered. When La Argentina returned to Paris in 1922, she had shed her youthful plumpness and embraced the sleek lines of 1920s fashion¹⁸. She made her *rentrée* at a «Fashion Friday» sponsored by the women's magazine *Femina* —consisting of a «lecture» by the celebrity caricaturist Sem (Georges Goursat) on Hats and Coiffures followed by a variety show.

Abandoning her old sobriquets, La Argentina now became «the Spanish Pavlova», evoking the ballerina's Paris successes of the previous year. After a few more dates, including a reception in honor of the Italian ambassador, La Argentina was dancing at the Olympia, one of the city's most prestigious music halls¹⁹. It was in these closing months of 1922 that André Levinson, the great Russian dance critic who had settled in Paris the year before and now wrote for the influential theater newspaper *Comoedia*, experienced the *coup de foudre* that remade her career. La Argentina became Levinson's idol, the embodiment of an idea of Spanish dance that began with the Phoenicians, flowered in the meeting of occident and orient, and triumphed in her unique metamorphosis of flesh into spirit. His columns referred to her again and again, and in September

¹⁷ For Pavlova's engagements in the United States between 1914-17, her fashion transformation between 1908 and 1914, and her fashion image in the 1920s, see Money (203-251, 141-148, 357-364). For her engagement with fashion, see Pritchard and Hamilton; Mears; and Garafola («Anna Pavlova»). For Pavlova and popular culture, see Carbonneau Levy.

¹⁸ For this transformation, see the generous selection of photographs in Homenaje; for La Argentina's fashion-influenced costumes of the 1920s, reproduced in color, see Bennahum.

¹⁹ See: «Réceptions» (2); «Carnet de Critique» (3); «Olympia. Débuts de La Argentina» (4); «Théâtre Femina» (3).

1923, in the original version of his influential essay «The Spirit of the Spanish Dance», Levinson hailed her as the star of an «extinguished firmament», an artist in whom the nobility of a lost Iberian dance had miraculously survived (Levinson, «Jadis et naguère» 4). The essay became the basis of one of Levinson's celebrated «conversations about the dance», a lecture-demonstration that introduced La Argentina to a select audience of the Paris arts intelligentsia. With Levinson as her paladin, she entered the uppermost ranks of the dance elite, an artist fully the equal of Carlotta Zambelli, the Paris Opéra's long-reigning *étoile*²⁰. Meanwhile, Levinson's Spanish essay —cut, pasted, and translated— was endlessly recycled, adding to La Argentina's growing fame²¹. By now, she had acquired another champion in the person of *Femina* coeditor Robert Ochs, with whom she embarked on a long-term personal relationship. Doubtless at his behest, the magazine covered her generously, endearing her to the community of its well-to-do female readership²².

Shortly after she arrived in Paris, La Argentina wrote to Manuel de Falla, asking the composer for letters introducing her to friends in the French capital. She told him about her «stupendous» success and how much she would like to do a ballet at the Opéra-Comique, almost surely a reference to *El amor brujo* (Murga Castro *et al.* 6-7). However, it was only in 1925, as part of a program produced by the soprano-turned-entrepreneur Marguerite Beriza that the work returned to the stage as a ballet. Like *Petrouchka*, *El amor brujo* depicted a tragedy of love and an encounter with the supernatural, drew on national folklore, and melded themes of «local inspiration» with a modernist approach to composition²³. However, the protagonist of Falla's work, unlike Stravinsky's, was a woman, a beautiful young gypsy named Candelas (La Argentina), who loves the handsome and gallant Carmelo (Vicente Escudero) but is haunted by an old flame, The

²⁰ Levinson's conversation series, entitled «Six entretiens sur la danse», began with «Le pas de deux, poème de danse», featuring Carlotta Zambelli and her partner Albert Aveline, on November 16, 1923. «L'Esprit de la danse espagnole», with Argentina, followed on November 30. *Comoedia* covered these events closely. See, for example, «Les Conférences. Les "six entretiens sur la danse"» (2); «Les Conférences. Le Pas de Deux par M. André Levinson» (2); Rigaud (2). Levinson reprised his lecture on Spanish dance, again with Argentina, on February 29, 1924 (L. H., «A la Comédie des Champs-Élysées. Sixième et dernier entretien de la Danse», *Comoedia*, 29 Feb. 1924, 2; André Rigoud, «Les Conférences. L'Esprit de la danse espagnole», *Comoedia*, 3 Mar. 1924, p. 5).

²¹ See, for example, Levinson («Argentina et le génie» 229-256); «The Spirit of the Spanish Dance» (307-329); «Argentina» (739-744); Levinson (*La Argentina: A Study*). The *Theatre Arts Monthly* articles are included in Levinson (*André Levinson on Dance* 49-55, 95-99). I am grateful to John Goodman for sharing his research about the essay's many permutations.

²² See, for example, «La Argentina, La Pavlova espagnole» (31), which went to press shortly after her first *Femina* event. The caption read in part: «She is the best, the finest, the most sensitive, expressive, and diverse of all Spanish dancers». For the Grande Nuit de Paris, an haute couture event organized by *Femina* and the newspaper *Figaro*, La Argentina led the opening défilé wearing a red and gold silk lamé dress by Callot Soeurs (L. G. 13). For Argentina's relationship with Ochs, see Bennahum (66). Beginning in the mid-1920s when she settled in Paris, the Viennese fashion photographer Dora Kallmus, known professionally as Madame d'Ora, photographed La Argentina extensively.

²³ The phrase «local inspiration» comes from Jean Gandrey-Rety's review of the music (3). For the Beriza production, the French title was used— *L'Amour sourcier*.

Spectre (Georges Wague). *El amor brujo* marked La Argentina's debut as a ballet master, and Levinson, much as he admired her, felt that her choreography as a whole felt short, not only for the «very young Spanish girls» of the ensemble, but also for the soloists. «To realize the work of their illustrious compatriot», Levinson wrote, «the astonishing Argentina as well as the valiant Escudero have sacrificed their personal opportunities and deliberately limited their means of action». Nonetheless, he ended his review with an encomium of La Argentina as a soloist.

For those who saw Argentina last Saturday at the Comédie des Champs-Élysées, with only the polished surfaces of an open Pleyel as scenery, the vision was unforgettable. To impose herself this artist needs not the rivalry of theatrical action, but the splendid isolation of the stage. The plenitude of her art, saturated with music, her virtuosity and her warmth, defies succinct analysis. But happy is the country that possesses a Manuel de Falla, a Maria Barrientos, and an Argentina to testify to its nobility and artistic vigor. (Levinson, «L'Amour Sorcier» 3)

Like Pavlova, La Argentina was the lone star among a company of woman when one was needed. Otherwise, only men, as partners, might occasionally share her glory. La Argentina never commented upon Pavlova in connection with her own work. However, in 1931 she sent a statement to *The Dance Magazine* to include in an article about the recently deceased ballerina that suggests she knew her both personally and as an artist: «Anna Pavlova joined knowledge and grace, taste and emotion. Each of her gestures was a miracle of sensibility and technical perfection. She designed movements that had the fluidity of music and were like sculpture in sound. Her loss is irreparable» (Murga Castro *et al.* 104). La Argentina might have been talking about herself.

Like Pavlova, La Argentina entered imaginatively into each of her dances, infusing them with emotional and mimetic expressiveness, no matter what the subject matter. «She surrounds every number with an atmosphere of its own, provides it with character and climax», John Martin commented after her first, wildly successful New York recitals in 1928. He was impressed by the effortlessness of her movement, the «genius» of her «theatrical skill», and the way her carefully planned dances «upon repetition ... [were] not only exact in outline but as fresh and alive as upon their first performance» (Martin, «The Dance» X11)²⁴. Two years later Martin was still speculating on the «eternal freshness and spontaneity of even her oldest dances». The answer, he explains, is that «she creates them anew she says, for each audience... because she gets a genuine joy out of showing... things which are of her own making and which she knows are beautiful» (Martin, «The Dance» 118).

²⁴ Martin was reviewing La Argentina's first two concerts, which took place at Town Hall and the Gallo Theatre. Subsequent concerts took place at Carnegie Hall and Town Hall, venues closely associated with classical music.

During her last great United States tours, La Argentina not only touched hearts but also offered a «tonic for blues», a «blithe spirit» who, when the Great Depression was at its worst, brought a «smile to the face of the most devout depressionist» (Moore 17). She offered what John Martin called a «gallery of portraits» (Martin, «The Dance» X6)—rollicking peasants, fish vendors, gypsies, characters from all over Spain as well as its former empire with their music and their dances. In his numerous writings about La Argentina, Levinson viewed her as a living incarnation of Spain and its art (Levinson, *La Argentina: A Study* 7). It was not simply that she had regenerated a dance long cheapened by «music-hall gypsies» but because «[i]n her the spirit of the Occident triumphs over the lure of the Orient. She has once more reconquered Andalusia from the Arabs» (Levinson, *André Levinson on Dance* 96). Of course, La Argentina never espoused this proto-Fascist cosmography. Her Spain image was inclusive, a big tent that welcomed losers as well as winners. «It was her great hope», wrote Martin in his obituary of the artist, who died only a day after the outbreak of the Spanish Civil War, «to be able to travel into all the far corners of Spain and salvage the rare old dances that are on the verge of disappearing» (Martin, «The Dance» X6). Rather than reenacting the battle of Christians and Moors, her art celebrated the diversity of Spain, its intermingled peoples and their dances. She had fought for the dignity of those dances, for their right to be respected and celebrated for their beauty. This was not a struggle that Pavlova, a ballerina with the imprimatur of Russia's Imperial Theaters, ever had to face, although she, too, was a populist.

Like Pavlova, La Argentina was tireless in bringing the beauty and sensuous experience of dance to people around the globe, summoning her expressive gift day after day. A nationalist in art, La Argentina was a democrat in defining her body politics.

Among the crowds at Chicago's Studebaker Theatre, where most of La Argentina's concerts in the late 1920s and 1930s took place was an aspiring young dancer named Katherine Dunham. Dunham was African American, born in 1909 and raised in Joliet, Illinois, and a student of anthropology. In high school she joined the Terpsichorean Club, where she discovered the enchantment of «pink satin slippers» and wild Russian hopaks, the era's twin faces of ballet²⁵. But it was only when Dunham followed her brother to the University of Chicago and joined the racially integrated «little theater» known as the Cube, that she could even contemplate becoming a ballet dancer.

In the 1920s and 1930s segregation barred most African Americans from studying ballet and

²⁵ Dunham recounts these and other early dance experiences in *A Touch of Innocence: Memoirs of Childhood* (187-194). The book was originally published by Harcourt, Brace & Company in 1959. For most of the biographical information about Dunham's youth, see Das (13-34).

modern dance, even in the North. However, at the Cube Dunham found a mentor in Mary Hunter, the future Broadway producer, who introduced her to Mark Turbyfill, a poet, painter, and dancer, begging him to «undertake the training of an ambitious Negro girl, who... wanted to become a ballet dancer» (in Barzel, Turbyfill and Page 93). But when classes began, Turbyfill discovered it was hard to rent studio space once landlords realized the dancers were Black and even harder to raise money for an all- Black ballet company (in Barzel, Turbyfill and Page 98)²⁶.

Dunham, meanwhile, immersed in the atmosphere of the Chicago Black Renaissance, had moved beyond the enchantment of «pink satin slippers». As Turbyfill wrote in November 1930:

We are not suggesting that the darker ballerina confine herself to the ballet of Pavlova. We would merely place at her disposal the technique which would enable her to express her own individuality and the genius of her race. Thus, we can create a genuine choreography, a dance form symbolic of a self-conscious race» (qtd. in Das 22).

Guiding Dunham through this transition was the Russian-born dancer-actress Ludmila Speranzeva. More of a character dancer than a classical one, she had studied modern dance in Germany with Mary Wigman²⁷. In the early 1930s, Speranzeva became instrumental in Dunham's growth as an artist and in her creation of a language that fused ballet, modern, and character dance styles within a framework of theatricality. In 1932 the two women established the Negro Dance Art Studio, and under its aegis a new company, which they called «The Modern Dancers». Dunham and Speranzeva (as Luda Paetz) were the enterprise's Manager-Directors, with Speranzeva also «Director of Choreography» and «Instructor in Modern and Spanish Dance». The Modern Dancers made their debut at an Artists' Ball in December 1932, performing a «ballet» choreographed by Speranzeva to a prize-winning score by the Black composer Florence B. Price. The *Chicago Defender*, the nation's leading Black newspaper, could not have been more complimentary. «The modern dancers», wrote the newspaper's anonymous critic, «are beginning a new era in the history of the Race dancer» («Modern Dancers» 12)²⁸. Other performances followed, and in 1934, with

²⁶ See also Orme (191).

²⁷ Speranzeva, whose maiden name was Emilia Adele Paetz, had performed with Alexander Tairov's movement-centered Kamerny Theater before the Russian Revolution, and after it, with Boris Romanov's Russian Romantic Ballet in Germany. In 1924 she joined the Chauve-Souris, a Russian émigré cabaret, and with it came to the United States, where she settled in Chicago with her husband, Jacob Diamant. Diamant was a Russian-speaking Jew born in Poland, who built up a confectionary business in Chicago before becoming a high-level employee of J. Lyons & Company, a British conglomerate. During the 1930s Speranzeva used different variants of her name, which is reflected on the ephemera documenting her early collaborations with Dunham. I am grateful to Sergey Konaev for his assistance in documenting Speranzeva's Russian beginnings.

²⁸ The *Defender* was one of the leading Black newspapers in the country. In addition to Dunham and Paetz, the Negro Dance Art Studio's letterhead lists Mary Hunter as «Instructor in Pantomime and expression» and Florence B. Price and Allison (better known as Margaret) Bonds as «Pianists-composers». Why Speranzeva reverted to her maiden name

Speranzeva, Dunham choreographed a «Negro spiritual», *Please Don't Let This Harvest Pass*, which was played by the African American pianist Margaret Bonds, one of the group's accompanists (Dunham, *Survival* 100)²⁹.

In Chicago's interracial Bohemian artistic milieu Dunham found a home and a group of women who cushioned the racism of the larger society (Mazer 420)³⁰. She worked with former Pavlova dancer Ruth Page, who hired her for a minor role in *La Guiablesse*, then gave her own starring one to Dunham³¹. Major touring attractions passed through Chicago, and Dunham saw them all —performances by Colonel de Basil's Ballet Russe (including *Petrouchka*) and the Mordkin Ballet (including *Giselle*), recitals by La Argentina, Escudero, and Harald Kreutzberg, and many of the touring artists dropped by the studio to teach (Dunham, *Survival* 99-100; Dunham, *Dunham Technique Prospectus* 527) «Those were my most impressionable years», she later wrote, «and whole new vistas were opening» (Dunham, *Survival* 100). «I was starry-eyed», she told an interviewer, «influenced by almost everything that came through Chicago during the period» (Clark 469).

She studied Spanish dancing with Quill Monroe, who designed costumes for the Modern Dancers (and was reputed to be a former partner of La Argentina), and through Speranzeva met both La Argentina and Vicente Escudero. When Speranzeva began spending long periods in Europe because of her husband's job, Dunham worked closely with Vera Mirova (née Podolsky), who exposed her to East Indian, Javanese, and Balinese dance forms, while coaching her in Spanish dance. Indeed, Dunham's first ballet of social protest was inspired by the Spanish Civil War, and in preparation she «practiced hell-stamping and castanets as often as [she] found studio space to rehearse and Vera Mirova to coach» (104). In searching for what her own body could do and for what might «develop out of black people», she told an interviewer in the 1970s, «people like La Argentina and Kreutzberg and Mary Wigman gave me a great deal of hope» (470).

From the start, Dunham understood that if she wanted to dance, she had to create her own ensemble, given that opportunities for African American dancers in ballet and modern dance were so limited. But like Speranzeva and Mirova she was also a soloist, who, even before she went to the Caribbean in 1935, had absorbed a long list of world dances that could be performed singly or

and used a diminutive of her stage name is unknown. I am grateful to Joanna Dee Das for sharing a Dunham letter written in 1933 on the studio letterhead.

²⁹ Bonds, a pianist, composer, and student of Florence B. Price, is best remembered today for her popular arrangements of African American spirituals and frequent collaborations with Langston Hughes («Margaret Bonds», Wikipedia).

³⁰ In 1976 Dunham confided in Gwen Mazer, «I think the only way a person inclined toward intellectual and artistic freedom could survive in those times was within a group of people considered bohemians» (420).

³¹ For Dunham, Page, and the genesis of *La Guiablesse*, see Joellen A. Meglin (445-465).

adapted to group use. «She created dances based on the cultural traditions of Cuba, Brazil, Russia, Spain, and Native Americans before she ever left the country», remembered Carmencita Romero (née Lilly Mae Butler), who began studying with Dunham in the early 1930s (qtd. in Sherrod 208) *L'Ag'Ya*, her first ballet set in the Caribbean, revealed the fusion of these early influences. Produced by the dance unit of the Federal Theater Project, it was a love triangle inspired by *Giselle*, but embedded in a folk atmosphere like *Petrouchka*; it included the stately Creole mazurka, or *mazouk*, the uninhibited *béguine*, the Cuban *habanera*, the Martinica *ag'ya*, a male fighting dance, as well as a balletic pas de deux (Notes on *L'Ag'Ya*). The work showcased Dunham's theatrical and choreographic gifts as well as her ability to present folkloric material without stereotyping it. And like Pavlova's *Radha and Krishna* and La Argentina's *El amor brujo*, *L'Ag'Ya* had a woman as its protagonist.

The history of twentieth-century ballet has traditionally been written as a narrative of choreography and the organizations that both promoted and fomented it. With only a few exceptions (Ninette de Valois being one), this choreo-institutional history gives pride of place to the men who created the vast number of works and served as teachers, ballet masters, and company directors rather than to the women who brought those works to life. It is a view that all but negates the many ensembles headed by women, including the companies of Anna Pavlova, La Argentina, Bronislava Nijinska, and Ida Rubinstein, and discounts choreography by women realized on other stages. By effacing this women's world, it also effaces the connections among its practitioners and the ideologies they pursued, which departed in significant ways from the master choreo-institutional narrative.

Shedding light on this submerged history is one of the goals of this essay. Anna Pavlova, La Argentina, and Katherine Dunham are all well known, and each has been the subject of a body of scholarship. But generally speaking, they have not been viewed as belonging to a succession. Yet each built in some way upon the earlier artists' achievement, leading companies, tending their public image, and «dignifying» material that lay outside a narrowly conceived classical norm.

Each, moreover, took a broad view of «world dance», treating this as a means of conveying both a national and an international identity. Pavlova's development of this repertory was the most traditional and only gradually moved away from its origins in character dance. However, it was in her celebration of subaltern dance forms and her fusion of them with traditional ballet practices that prompted a reevaluation of national dances in both Mexico and India, even if it was left to others, including her protégé Uday Shankar, to bring that reassessment to fruition. With La Argentina the transformation from a technically accomplished dancer of the variety stage to an artist whose repertory embraced all of Spain was also gradual. It, too, involved shedding the past,

in her case a theatrical system that enabled her to make a good living but was predicated on the exploitation of *españolada* stereotypes (Murga Castro and Marinero Labrador 6). By the time Dunham attended her performances in the 1930s, La Argentina was performing exclusively in concert halls and legitimate theaters, using music by Spain's leading modern composers. Her vision of a «refined Spanish dance» (16) offered a model for Dunham in approaching African diasporic material. Finally, through Dunham's ability to fuse African diasporic material with concert techniques, ballet dramaturgy, and a modern sensibility, she created an African American art dance for the concert stage. And she continued to call her stage works «ballets».

Petrouchka expanded the notion of ballet to incorporate vernacular and folk material, academic forms, and free movement. More than any other work in the Diaghilev repertory, it was both local and universal —its popular echoes speaking to Petersburgers in the audience and its broader themes to others. Like the dances brought into being by Anna Pavlova, La Argentina, and Katherine Dunham, *Petrouchka* suggested how a «ballet» could take many different forms and convey ideas about identity and style that had nothing to do either with Russia or the *danse d'école*. And, for whatever reason, those who chose to explore the possibilities the ballet opened were women working outside the early twentieth century's choreo-institutional complex.

REFERENCES

- «A Chat with Pavlova: Views on Indian Art». *Times of India*, 6 Feb. 1923, p. 10.
- Algeranoff, Harcourt. *My Years with Pavlova*. London: Heinemann, 1957.
- «Après les Ballets Russes les Ballets Espagnols». *Femina*, Dec. 1927, p. 36.
- Babino, María Elena. *Caaporá: un ballet indígena en la modernidad*. Buenos Aires: Ediciones VR, 2010.
- Babino, María Elena. *Ricardo Güiraldes: Buenos Aires, París, Mallorca, un itinerario estético para un proyecto americanista*. San Martín: UNSAM, 2007.
- Barzel, Ann, Mark Turbyfill and Ruth Page. «The Lost Ten Years: The Untold Story of the Dunham/Turbyfill Alliance». *Dance Magazine*, Dec. 1983, pp. 91-98.
- Bennahum, Ninotchka Devorah. *Antonia Mercé «La Argentina»: Flamenco and the Spanish Avant-Garde*. Hanover, NH: Wesleyan University Press/University Press of New England, 2000.
- «B. F. Keith's Palace». *New-York Tribune*, 19 Mar. 1916, p. B5.
- Carbonneau Levy, Suzanne. *The Russians Are Coming: Russian Dancers in the United States, 1910-1933*. Ph.D. thesis, New York University, 1990.
- «Carnet de Critique». *Comoedia*, 7 Dec. 1922, p. 3.
- Clark, VèVè A. «Interview with Katherine Dunham». *Kaiso!: Writings by and About Katherine Dunham*, edited by VèVè A. Clark and Sarah East Johnson, Madison: University of Wisconsin

- Press, 2005, pp. 469–471.
- Clayton, Michelle. «Modernism's Moving Bodies». Paper presented at the Columbia University seminar *Studies in Dance*, 21 Apr. 2014, pp. 13-17.
- Das, Joanna Dee. *Katherine Dunham: Dance and the African Diaspora*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Dunham, Katherine. «Dunham Technique Prospectus». *Kaiso!: Writings by and About Katherine Dunham*, edited by Vèvè A. Clark and Sarah East Johnson, Madison: University of Wisconsin Press, 2005, pp. 522-529.
- Dunham, Katherine. «Survival: Chicago after the Caribbean». *Kaiso!: Writings by and About Katherine Dunham*, edited by Vèvè A. Clark and Sarah East Johnson, Madison: University of Wisconsin Press, 2005, pp. 85-125.
- Dunham, Katherine. *A Touch of Innocence: Memoirs of Childhood*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1994.
- Emery. «Au Moulin Rouge. L'amour en Espagne. Opérette francoespagnole, en deux actes et six tableaux de MM. Alévy, Joullot et Mariel. Musique de Valverde». *Comoedia*, 28 Sept. 1910, p. 2.
- Erdman, Joan L. «Dance Discourses: Rethinking the History of the "Oriental Dance"». *Moving Words: Re-writing Dance*, edited by Gay Morris, London: Routledge, 1996, pp. 252-266.
- Erdman, Joan L. «Performance as Translation II: Shankar, the Europeans, and the Oriental Dance». *Institute for Culture and Consciousness: Occasional Papers I*, Chicago: Chicago University, 1993.
- Erdman, Joan L. «Performance as Translation: Uday Shankar in the West». *The Drama Review*, vol. 31, n.º 1, Spring 1987, pp. 64-88.
- Erdman, Joan L. «Towards Authenticity: Uday Shankar's First Company of Hindu Dancers and Musicians». *Dances of India*, edited by David Waterhouse, Toronto: University of Toronto, Center for South Asian Studies, 1998, pp. 69-97.
- Gandrey-Rety, Jean. «"L'Amour Sorcier". Reprise de "L'Histoire du Soldat" et du "Carrosse du saint-Sacrement"». *Comoedia*, 27 May 1925, p. 3.
- Garafola, Lynn. «Anna Pavlova: A Ballerina for All». Unpublished paper. Fashion Institute of Technology, 6 Mar. 2020.
- Geduld, Victoria Phillips. «*Sahdji, an African Ballet* (1931): Queer Connections and the "Myth of the Solitary Genius"». *Congress on Research in Dance Conference Proceedings*, n.º 40, 2008, pp. 95-105.
- Griffith, Hubert. «Anna Pavlova: The New Dances at Covent Garden». *Observer*, 16 Sept. 1923, p.10.
- Harris, Leonard and Charles Molesworth. *Alain L. Locke, Biography of a Philosopher*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

- «Jardin de Paris». *Comoedia*, 18, 21, and 27 Aug. 1910, p. 3.
- Koomer, Basanta. «Uday Shankar: The Man and His Art». *Roopa Lekha*, vol. 4, n.º 13, pp. 15-23.
- «La Argentina Appears». *New York Times*, 11 Feb. 1916, p. 20.
- «La Argentina Arrives». *Brooklyn Daily Eagle*, 11 Feb. 1916, p. 6.
- «La Argentina, La Pavlova espagnole». *Femina*, Jan. 1923, p. 31.
- Lee Harper, Nancy. *Manuel de Falla: His Life and Music*. Lanham, MD/Oxford, Scarecrow Press, 2005.
- «L'Esprit de la danse espagnole». *Comoedia*, 30 Nov. 1923.
- «Les Conférences. Le Pas de Deux par M. André Levinson». *Comoedia*, 17 Nov. 1923, p. 2.
- «Les Conférences. Les "six entretiens sur la danse"». *Comoedia*, 16 Nov. 1923, p. 2.
- Levinson, André. «Jadis et naguère. Argentina et l'esprit de la danse espagnole». *Comoedia*, 24 Sept. 1923, p. 4.
- Levinson, André. «Six entretiens sur la danse». *La Danse*, 16 Nov. 1923.
- Levinson, André. «"L'Amour Sorcier". Les danses». *Comoedia*, 27 May 1925, p. 3.
- Levinson, André. «Argentina». *Theatre Arts Monthly*, Oct. 1928, pp. 739-744.
- Levinson, André. *La Argentina: A Study in Spanish Dancing*. Paris: Chroniques du Jour, 1928.
- Levinson, André. «Argentina et le génie de la danse espagnole». *La Danse d'aujourd'hui*, Paris: Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929, pp. 229-256.
- Levinson, André. *André Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties*, edited by Joan Acocella and Lynn Garafola. Hanover, NH: Wesleyan University Press/University Press of New England, 1991.
- L. G. «La Grande Nuit de Paris». *Femina*, Aug. 1926, p. 13.
- L. H. «A la Comédie des Champs-Élysées. Sixième et dernier entretien de la Danse». *Comoedia*, 29 Feb. 1924, p. 2.
- Luján, Nestor. «Antonia Merce "La Argentina"». *Homenaje en su centenario, 1890-1990. Antonia Merce «La Argentina»*, organized by Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1990, pp. 123-124.
- Macdonald, Nesta. *Diaghilev Observed by Critics in England and the United States 1911-1929*. New York/London: Dance Horizons & Dance Books Ltd., 1975.
- «Madame Pavlova as Priestess». *Times*, 14 Sept. 1923, p. 8.
- Manso, Carlos. *La Argentina, fue Antonia Merce*. Buenos Aires: Ediciones Devenir, 1993.
- Martin, John. «The Dance: La Argentina». *New York Times*, 18 Nov. 1928, p. X11.
- Martin, John. «The Dance: La Argentina». *New York Times*, 19 Oct. 1930, p. 118.
- Martin, John. «The Dance: La Argentina». *New York Times*, 26 July 1936, p. X6.
- Martínez del Fresno, Beatriz and Nuria Menéndez Sánchez. «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa

- en el desarrollo del *ballet* español». *Les Ballets Russes de Diaghilev y España*, edited by Yvan Nommick and Antonio Alvarez Cañibano, Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2012, pp.149-213.
- Mazer, Gwen. «Katherine Dunham». *Kaiso!: Writings by and About Katherine Dunham*, edited by Vèvè A. Clark and Sarah East Johnson, Madison: University of Wisconsin Press, 2005, pp. 419–427.
- Mears, Patricia. «Taglioni and Pavlova: Makings of the Modern Ballerina». *Ballerina: Fashion's Modern Muse*, edited by Patricia Mears, New York: Vendome, 2019.
- Meglin, Joellen A. «Choreographing Identities Beyond Boundaries: *La Guiabliesse* and Ruth Page's Excursions into World Dance (1926-1934)». *Dance Chronicle*, vol. 30, n.º 3, 2007, pp. 445-465.
- «Modern Dancers Praised at Stevens». *Chicago Defender*, 24 Dec. 1932, p.12.
- Molesworth, Charles. «In Search of *Sahdji*: Alain Locke and the Making of an African American Ballet». *The Berlin Journal*, n.º 12, Spring 2006, pp. 56-59.
- Moncrieff, C. K. Scott. «Pavlova Revisitant». *Saturday Review*, 15 Sept. 1923, p. 298.
- Money, Keith. *Anna Pavlova: Her Life and Art*. New York: Knopf, 1982.
- Moore, Hanzel. «La Argentina Gives Another Tonic for Blues». *Chicago Daily Tribune*, 15 Mar. 1932, p. 17.
- 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 and Cristina Marinero Labrador. «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.
- «New Spanish Dancer Arouses Enthusiasm». *New York Sun*, 11 Feb. 1916, p. 7.
- «Olympia. Débuts de La Argentina». *Comoedia*, 8 Dec. 1922, p. 4.
- Orme, Frederick L. «The Negro in the Dance, as Katherine Dunham Sees Him». *Kaiso!: Writings by and About Katherine Dunham*, edited by Vèvè A. Clark and Sarah East Johnson, Madison: University of Wisconsin Press, 2005, pp.191-195.
- «Pavlova at Rehearsal. The New Ballets». *Observer*, 9 Sept. 1923, p. 7.
- Picasso, Pablo. *Jardin de Paris (Design for a Poster)*. 1901, Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/482498>. Accessed 17 February 2024.
- Power, Geraldine Mary. *Projections of Spain in Popular Spectacle and Chanson, Paris: 1889-1926*. Ph.D. thesis, Melbourne Conservatorium of Music, University of Melbourne, 2013.
- Pritchard, Jane and Caroline Hamilton. *Anna Pavlova: Twentieth-Century Ballerina*. London: Booth-Clibborn Editions, 2012.
- Pritchard, Jane. «Serge Diaghilev's Ballets Russes – An Itinerary. Part 1: 1909-1921». *Dance Research*, vol. 27, n.º 1, Summer 2009, pp. 108-198.

- «Réceptions». *Comoedia*, 26 Nov. 1922, p. 2.
- Reynoso, José Luis. «Choreographing Modern Mexico: Anna Pavlova in Mexico City (1919)», *Modernist Cultures*, vol. 9, n.º 1, 2014, pp. 80-98.
- Reynoso, Jose Luis. *Choreographing Politics, Dancing Modernity: Ballet and Modern Dance in the Construction of Modern México (1919-1940)*. Ph.D. thesis, University of California, 2012.
- Rigaud, André. «Les Conférences. L'esprit de la danse espagnole par M. André Levinson, à la Comédie des Champs-Élysées». *Comoedia*, 2 Dec. 1923, p. 2.
- Rigaud, André. «Les Conférences. L'Esprit de la danse espagnole». *Comoedia*, 3 Mar. 1924.
- Rodrigo, Antonina. «“La Argentina” en Barcelona». *Homenaje en su centenario, 1890-1990. Antonia Mercé «La Argentina»*, organized by Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1990, pp. 29-34.
- Salas, Roger. «Apuntes sobre el baile de Antonia Mercé». *Antonia Mercé «La Argentina» 1890-1990: Homenaje en su Centenario*, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1990.
- Sánchez Casado, Antonio. «Cronología». *Homenaje en su centenario, 1890-1990. Antonia Mercé «La Argentina»*, organized by Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1990, pp. 163-189.
- Sherrod, Elgie Gaynell. *The Dance Griots: An Examination of the Black Pedagogy of Katherine Dunham and Black Pioneering Dancers in Chicago and New York City, from 1931-1966*. Ph.D. thesis, Temple University, 1997.
- «Spain's "Greatest" Dancer». *New-York Tribune*, 1 Mar. 1916, p.11.
- «Spanish Dancer in Debut». *New-York Tribune*, 11 Feb. 1916, p. 9.
- «Théâtre Femina. “L'Harmonie des Gestes”». *Comoedia*, 9 Dec. 1922, p. 3.
- «The Spirit of the Spanish Dance». *Theatre Arts Monthly*, May 1925, pp. 307-329.
- «The Week's Performers in Concerts' World». *New-York Tribune*, 6 Feb. 1916, p. C7.
- Tomé, Lester. «Envisioning a Cuban Ballet: AfroCubanismo, Nationalism and Political Commentary in Alejo Carpentier and Amadeo Roldán's *La rebambaramba* (1928)». *Dance Research Journal of Korea*, vol. 71, n.º 5, 2013, pp. 2-25.



FLYING FRILLS: WHEN FLAMENCO IS ALL ABOUT GESTURES, MACHINES, AND NYMPHS

Alicia Navarro

Investigadora independiente

<https://orcid.org/0000-0002-4267-7197>

alicianavarro.m@gmail.com

Fecha de recepción: 31/03/2025/ **Fecha de aceptación:** 29/05/2025

Abstract

This paper re-evaluates the modernist significance of flamenco by focusing on Antonia Mercé, La Argentina, as a foundational yet overlooked figure in avant-garde dance. As well, it claims a common pattern of artistic and choreatic practices between Mercé and Isadora Duncan within avant-garde art and dances. Through the lens of Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* and critical theories from Agamben, Foucault, and Deleuze, it demonstrates how Mercé's choreography embodies the lost gestures of Western modernity.

It is necessary to clarify, on the one hand, that there were different levels of impact and common influences between the avant-garde art and both dancers. On the other hand, the bidirectional transfer that went on amidst modern dance, and philosophy and feminism thought, which emerged in the West at the beginning of the 20th century with a liberating germ. In this context, the article argues that flamenco's marginalization in dance historiography stems from entrenched narratives that oppose folkloric expression to modernist innovation. By revisiting visual, historical, and philosophical sources, this study reclaims flamenco as a crucial mode of cultural and feminist resistance in the early 20th century.

Keywords: Flamenco, Modernity, Avant-garde, Identities.

VOLANTES VOLADORES. CUANDO EL FLAMENCO ES COSA DE GESTOS, MÁQUINAS Y NINFAS

Resumen

Este artículo reevalúa la importancia moderna del flamenco centrándose en Antonia Mercé, La Argentina, como figura fundacional, aunque ignorada, de la danza de vanguardia. Asimismo, reivindica un patrón común de prácticas artísticas y coreúticas entre Mercé e Isadora Duncan dentro del arte y las danzas de vanguardia. A través de la lente del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y de las teorías críticas de Agamben, Foucault y Deleuze, demuestra cómo la coreografía de Mercé encarna los gestos perdidos de la modernidad occidental.

Es necesario aclarar, por un lado, que existieron diferentes niveles de impacto e influencias comunes entre el arte vanguardista y ambas bailarinas. Por otro, cabe considerar el trasvase bidireccional que se produjo entre la danza moderna y el pensamiento filosófico y feminista, surgido en Occidente a principios del siglo XX con un germen liberador. En este contexto, el artículo argumenta que la marginación del flamenco en la historiografía de la danza proviene de narrativas arraigadas que oponen la expresión folclórica a la innovación modernista. Mediante la revisión de fuentes visuales, históricas y filosóficas, este estudio reivindica el flamenco como un modo crucial de resistencia cultural y feminista a principios del siglo XX.

Palabras clave: flamenco, modernidad, vanguardia, identidades.

1. THE LOST GESTURE

Her finger clicks the castanets in the palm of her hand
a perfect rhythm, like the shot of a machine gun. (Ozenfant 8)

Un'epoca che ha perduto i suoi gesti è, per ciò stesso, ossessionata da essi; per uomini,
cui ogni naturalezza è stata sottratta, ogni gesto diventa un destino. (Agambe 48)

By the end of the nineteenth century, bourgeois society had lost its gestures in Western. Giorgio Agamben in *Note sul Gesto* describes how, after this pathological loss, the bourgeoisie found and reinvented its gestures in the cinema, and he only briefly notes the importance of another medium *in movement* that was as defining for his finding as the previous one, modern dance. However, paradoxically, if we follow the Agambenian thread —Gilles de la Tourette's

footprint tracing method and the series of snapshots *Woman Dancing, in Animal Locomotion*¹ taken by Eadweard Muybridge in 1887— it is virtually impossible not to think about the importance of dance as a privileged medium for evoking new gestures, those that society at the end of the century and the beginning of the twentieth century had lost. What the Italian philosopher forgets is that modern dancers promptly followed those lost gestures, not only Isadora Duncan —the only dancer mentioned by Agamben, apart from the Ballets Russes— but also other radically modern dances such as flamenco, which traced «il cerchio magico in cui l'umanità cercò per l'ultima volta di evocare ciò che le stava sfuggendo» (48).

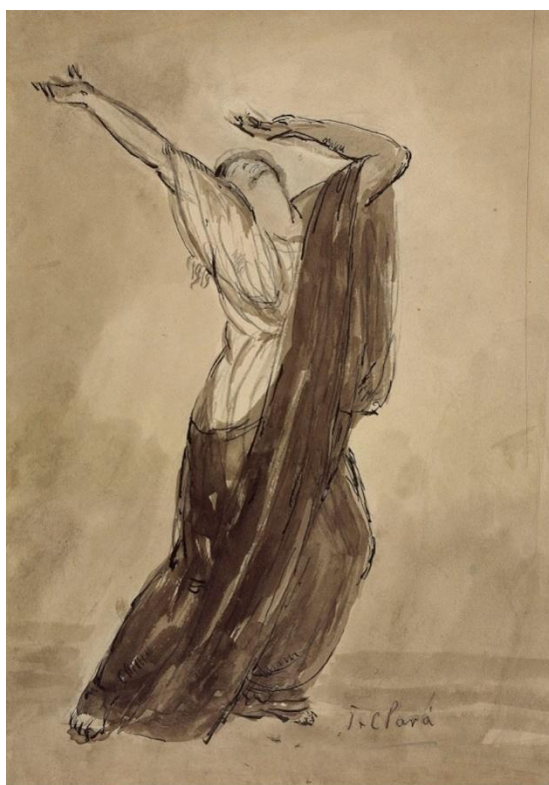


Fig. 1 (left). Josep Clarà, *Isadora Duncan bailando el Ave Maria*, 1927. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Fig. 2 (right). Josep Clarà, *La Argentina bailando Córdoba de Albéniz*, c. 1927. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

«Give me a body then» Antonia Mercé La Argentina and Isadora Duncan still seem to be saying in the drawings that Josep Clarà made of their dances in 1927. On the basis of this statement or philosophical claim by Gilles Deleuze, seen through the lens of dancing gestures and choreatic acts, both images encapsulate much more in the magic circle Agamben describes. By applying Deleuze's claim in chapter eight of *L'image-temps* to modern dance and not only to cinema, the dancing body of these dancers and their creative processes are revealed as an

¹ This series is not explicitly mentioned by Agamben in *Note sul Gesto*, but it constitutes two of the most interesting collotypes by Muybridge regarding the female gesture in dance and its relation with Deleuze's *images-mouvement* and the Agambenian gesture; as well as with the idea of animalism mentioned here.

element and result of the philosophical thought of their contemporaneity. Thus, as Deleuze states, the body is no longer an obstacle to thinking but a necessary element to immerse oneself in order to advance, something already formulated by the dancers in their writings. Tórtola Valencia claimed in *Mis danzas* that «When the soul is burned in the fire of inspiration, it communicates to the body the feelings that it contains, and the body expresses, with movements, all the impressions suggested to the intelligence»², and *In The Dance of the Future*, Isadora Duncan presented her choreographic creations as a vehicle that helps «the female gender to reach a new knowledge» (Sánchez 80)³ because «She will dance the body emerging again from centuries of civilized forgetfulness, emerging not in the nudity of primitive man, but in a new nakedness» (80). Attitudes, gestures and danced postures thus was becoming body-linguistic forms of thought, or rather, the dances composed by these forms are the result or the choreatic act of activate the philosophical thinking through the body. And the Agambenian magic circle —where some of them would be reborn and dance again— seems to be no other than the one formed by the immanent virtual movement of the gestures of western humanity (80), that circle that Aby Warburg tried to collect, to map and to tirelessly record in his *Atlas Mnemosyne*, to narrate by means of the *dynamis* and *κίνηση* of the gesture —present in the frozen images from Greece to Josep Clarà— history as collective memory of the European civilization.

As Warburg was working on *Mnemosyne*⁴, Antonia Mercé and Isadora Duncan had already consecrated their dances as a symbol of raging modernity and avant-garde. In fact, La Argentina was clearly ahead of Duncan in terms of gestures, innovation, and avant-garde aesthetics. Curiously enough, these two modern dance trends are today situated on different times and level of relevance. As Pedro G. Romero points out in his lecture «¿Puede el flamenco ser una danza moderna?» this is related to the way flamenco has been perceived in the flow of Western historical thought. A history which, in the words of Foucault, repeatedly ignores its construction nature in pursuit of a supposedly immutable essence; something we are aware of in philosophical terms but which we largely tend to ignore. And so, flamenco dance and modern dance are currently perceived as disparate in the collective and historical imaginary.

The case I put forward is Clarà's drawings of Isadora Duncan and La Argentina («Antonia Mercé, La Argentina»). These are two drawing sessions. La Argentina dances *Córdoba* by Albéniz and Isadora Duncan dances Schubert's *Ave María*. Clarà knows the dancers and *bailaoras* (a word always complicated in terms of its attributions). He approaches the drawing of the movement. He is interested in both these pioneer dancers of their time, and his treatment (the treatment of the figure) is very similar in both cases. And yet the perception that we have is that Isadora Duncan is opening up a new world (although with an archaeological gaze —dressed in a Greek

² Tórtola Valencia gave the lecture *Mis danzas* at the Ateneo de Madrid (ca. 1915), the undated cutting is kept in the archives of MAE, Institut del Teatre, in Barcelona.

³ Isadora Duncan gave the lecture *The dance of the future* in 1903 in the city of Berlin and it was published the same year in Leipzig by Eugen Diederichs.

⁴ Although Warburg unknowingly worked on the *Mnemosyne Atlas* most of his life, he started it as such in 1924, leaving it unfinished at the time of his death in 1929. Isadora died three years after Warburg started composing it.

tunic of sorts, Greek in style, that seems to be inspired in Fortuny junior, Mariano, the fashion designer— she is searching, trying to recreate, a world that is related to the world of classical dance, an imaginary world, which nevertheless represented the first hints of what finally evolved to what is understood as modern dance or contemporary dance), and La Argentina, who is as relevant as Duncan, who is a foundational artist (the artist, in my view, who founded what we understand as flamenco today, what we understand as genuine flamenco dance), is not perceived through the eyes of history as she was perceived in her days, when she was one of the biggest stars, one of the first global stars (Ohno, for example, decided to become a dancer after seeing La Argentina in Japan, and paid tribute to her with a piece in her honour at the end of his life). Through this long journey, the figure of La Argentina, however, seems to refer to an ancient world, a primitive world, a folkloric world, a rural world. All this is patent, it is like a pulse. It is a pulse in both cases, but the perception is absolutely different, and I cannot tell exactly why. (Romero, «¿Puede»)

Engrams can perhaps provide an answer to this disparity. For Deleuze an engram is «the genetic sign or the gaseous state of perception» (53) that makes it fluid or liquid; an image has a certain genetic charge or static «imprint». If we reframe this idea through the prism of the Warburgian (Vargas 317-331)⁵ engram that operates in the *Atlas Mnemosyne* and apply it to dance, we see that all the images that make up the panels or sections of the *Atlas* are not exactly as Agamben proposes the frames of a film montage but, as Didi-Huberman points out («II Atlas»), a virtual dance of images displayed on panels and sections. It is no coincidence that for Aby Warburg the engrams inserted in the gestures seen in the photographic or frozen images reveal to us through their dynamic component—or imotion—an imaginary or virtual body. What happens if we transfer these concepts to an actual dancing body? We need to understand the dancer's body as a container that produces gestures, not only possessing or reproducing the gestures of the collective cultural memory, but also capable of generating new gestures based on philosophical thinking, which entails the aesthetic creation or choreographic composition. In other words, just as visual artists such as Botticelli imprinted the formula of pathos on their nymphs, Antonia Mercé and Isadora Duncan managed to «engrammatically» mark their gestures by giving them narrative power or fluid information. In the case of La Argentina, this information refers not only to the Nymph or Panel 46—in which Isadora's gestures or the modern dancers whose narrative power carries a strong «classical» body component—are inserted, but rather the narrative power of her gestures or «iconic-dialectic key» is also affected by the flamenco shapes⁶ that Pedro G. Romero locates in what grotesque or Panel 32. Here lays

⁵ As Mariela Silvana Vargas point out, «The concept of “Engram” was taken up by Warburg from Karl Lashey (1890-1958), who in turn developed it from the notion of “Mneme” by Richard Semon (1859-1918), a German evolutionary biologist, advocate of monism» (321).

⁶ The construction of flamenco dance is absolutely modern but its genealogical narrative goes back a long way; its origin lies in hybrid forms such as those seen in the *bailes de negros* in the Seville slave trade through the sixteenth century and constitutes a melting pot that until its emergence in the second half of the nineteenth century gradually incorporated baroque, oriental, Moorish, gypsy, black, Atlantic-transoceanic, romantic, and popular elements as well as an endless number of complex and interesting dynamics that in general link its pathos to the visceral and terrestrial and not to Warburg's sidereal; but also, to the absorption of radical aesthetic elements

the main key to understand this perceptive disparity, along of course with other keys of historical nature in the broadest sense of the word. In short, in Warburgian terms, the images are the dancers—in constant virtual movement—of the great Western history dance. And so, their narrative information determining their development at each historical moment and, therefore, their current perception.

2. COLLECTING NEW GESTURES: MODERN DANCE AND THE *COUPES MOBILES*

Like Goethe in his collections, a body that «dances» collects ways, *gestures* and images to create choreographic composition or construction of art in dance. Collecting or constructing, «implies the arrangement, the knotting of one element with another and on another» (Escudero 8). It also means creating new gestures when the society in which one dances has lost its own, or it does not respond to the needs, concerns and experiences of its members. And so, free dance emerged in Europe at the beginning of the twentieth century as a seed of the struggle and the search for a world of freedoms that were still utopian. It quickly became a fundamental way of female or feminist renovation through a great group of dancers who created a wide avant-garde range of innovative proposals designed—consciously or unconsciously—for change. They created, collected and reinvented new gestures through their bodies based on a unique perspective from which they looked back at ancient history, understanding it as an expanded mythical time—a primitive and idyllic place in communion with nature—which the dancers sought in the origins of the different civilizations, especially ancient Greece and the Greco-Latin world.

According to Maruja Mallo, the avant-garde was defined by kinetic elements, sports and nature based on Greek notions (Chamorro). Dancers like Antonia Mercé used them to build—through eurhythmia or Egyptian and Hellenic shapes—an avant-garde world in which their bodies danced like modern nymphs imbued with smooth winds of renewal for Spanish dance. Isadora Duncan, on her part, had stated years before that the true origin of free dance was to be found in nature—the movement of the waves, the winds or the Earth—as well as in the ancient Greco-Latin world. A world which La Argentina re-read as the origin of modern flamenco dance in the shapes and gestures of the mythical dancers from Cádiz or Gádex, famous through all the Ancient World. A renewed *religãre* of dance, Antiquity, and nature that Isadora shaped based on Darwin and Haeckel's postulates to show us an interesting feminist vision of the evolutionist theories through her dance. In those same years, and in contrast to these feminine readings, social Darwinism was dawning as a weapon against the *other body* instrumentalized by the social sciences under the auspices of hetero-patriarchal humanism. But for Isadora Duncan, the dance of the future did not follow normative dictates but was rather based on the body and social liberation of the individual. The experience of the body in dance thus took on new meanings and was supposed to promote new ideas on the role of women in society. Duncan

through the different historical moments (Cubism or Purism, Informalism, Pop, happenings or quasi-ritualistic events, dematerialization in the manner of Oscar Masotta, etc.).

presented dance as an *art-women-society* unit through simple and harmonic choreographies that claimed the liberation of women from patriarchal submission and the corsets of normative conventions. The dance of the future brought with it the message and aspirations of thousands of women, the modern dancer's mission was to communicate through her spontaneous creation—or set of «living dancing figures» carrying the liberating gesture—the collective demands of her gender, while showing at the same time the uniqueness of her free woman being.

The «live» movement was essential to achieving their goal. The information was inscribed in the gesture-image in movement during a dancer's performance or when it was recorded on film. When captured by the camera lens or the brush of artists such as Clarà, the image was frozen and its movement lived on virtually. Dance in its creative form is therefore composed of *coupes mobiles*. For Deleuze these sections or moving pictures are images in movement themselves, but as Agamben insightfully observes «Occorre estendere l'analisi di Deleuze e mostrare che essa riguarda in generale lo statuto dell'immagine nella modernità [...] una costellazione in cui i fenomeni si compongono in un gesto» (Agamben 49-50). Think of the surrealist logics of the montage of images in *Documents* magazine, Aby Warburg's *Atlas* or even the rupture of the image in Cubism. Modern dance and the visual arts in avant-garde times are not focused on moving images but rather on gestures. Paraphrasing Agamben in *Note sul Gesto*, the task of modern dancers was to introduce the element of awakening into that dream. Isadora Duncan and Loïe Fuller thus proposed «to banish academic heritage and codes—like pointe shoes, to leave the feet bare, or tulle skirts, to wear light tunics—» (Murga Castro, *Poetas* 53) while advocating a return to nature through its mythical, eco-social or scientific path from women's perspective as the basis of free movements. For them—as for Foucault decades later—classical dance was constrictive and did not respond to the freedom of the contemporary subject and its diverse identities. Thus, through new gestures or *surviving* gestures that in a way they managed to (re)polarise, modern dancers built a new visual and theoretical paradigm of struggle based on the Nymph of ancient times. To paraphrase Gombrich, the Nymph was inevitably drawn into the feminist conflict. For politics, universal suffrage and free dance were all in debate in the early twentieth century society, a symptomatic enclave where the image and anthropology of women became visible through the dance, social and political movement of women's bodies (Gough 122-126). These dancers generated through their gestures a new collective subjectivity of liberation for women based on the arts; it is not surprising, therefore, that for Isadora dance «is a question of race, of the development of the female sex to beauty and health, of the return to the original strength and to natural movements of woman's body» against the oppressive dynamics, the constraints and rigidity that characterized classical dance (Duncan 79).

In *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Foucault exposes this disciplinary relationship between power and classical dance. For Foucault, dance⁷ is a disciplinary device

⁷ In *Surveiller et punir. Naissance de la prison* Foucault talks about classical dance as opposed to modern dance, but it is pertinent to note that the term classical dance should be expanded in the twentieth century under terms

pierced by the logics of power whose ultimate goal is to produce docile, obedient and useful normative bodies through danced gestures. The biopolitical operation is perfect, the dancers learn certain gestures in which the disciplinary praxis is inscribed, when they go on stage the eyes of the social body register these gestures in their retina keeping them as unconscious learning. Perhaps not even Foucault himself was aware of the profound efficacy of this disciplinary system in dance key when, years earlier, he used dance as a *liberating* medium in a fable created for Deleuze.

Tired of waiting for Theseus to return from the labyrinth, of stalking his passing and of recognizing his face behind all the shadows that pass by, Ariadne has just hung herself. From the lovingly woven thread of identity, memory and recognition, her pensive body spins on itself. However, Theseus, when his ties are broken, does not return [...] he advances, limps, dances, jumps. (Qtd. in Amigot and Pujal 100-130)

In the fable *Ariane s'est pendue*, Foucault presents thought —or the act of thinking— as a dance. An almost initiatory dance composed sometimes of gestures that make Theseus advance and sometimes of jumps that make him fall, but he is always a dancing and active subject, while Ariadne, after hanging herself, becomes a passive subject who can never dance again. And so, thanks to Ariadne's death, dancing Theseus finally manages to create the *liberating gesture*. However, at this point we might ask ourselves some questions: why did Foucault hang Ariadne so that Theseus could free subjects through dance, thus ignoring the whole movement of social, political and body liberation carried out by female modern dance dancers at the beginning of the twentieth century? Is it actually possible for hegemonic history to have erased from Western memory an entire movement of activist dancers in barely thirty years?

The discursive map on gender and dance issues was particularly complex in Europe in the early twentieth century. The evolutionary postulates of Darwin and Haeckel were integrated into the social sciences, which meant that the female sex was radically discriminated against by science in the same way as the *gypsy* or *flamenco body* as an amplified notion of difference due to a dissimilarity in race or *social life model* —inherent to dance and artistic productions related to flamenco—, thus situating women and the *gypsy body* closer to animals than to men, or in an intermediate stage between man and «beast». These same postulates gave rise —in Duncan's specific case— to the construction of free dance as an evolutionary component, thus generating an avant-garde constellation of feminine visions in dance that now bring us a new and suggestive narrative that is far from the artistic historiography and the feminist narrative that had existed until now. For if they danced on stages all over Europe liberating their bodies from hetero-patriarchal oppressions —real and metaphorical— anti-feminists like Nôvoa Santos placed the brain or soul of women in a pyramidal space between the animal and the sapient male (60-80). This controversy around gender did not go unnoticed for the incisive

such as official dance or dance traversed by biopolitical power, an example of which would be national dances in times of fascism.

Emilia Pardo Bazán, who had written about it in *El Imparcial* years before, calling it «The new burning topic»⁸. In *Médicos, donjuanes y mujeres modernas*, Nerea Aresti points out that the nascent progressive feminism failed to create «new ideological coordinates capable of structuring a “new sexual order”» (19). However, we should not forget that thanks to the voices of feminist writers such as Jenny d'Hericourt, Juliette Lamber or Emilia Pardo Bazán, it did manage to be decisive for the path of women's emancipation, as they set in motion new views on science applied to women's nature, gender equality, and social reforms.

It is necessary to understand that biologism was a very powerful weapon against *the other body* when it was instrumentalized through the social sciences. It was at that point when social Darwinism led to scientific racism or sexist biologism, among other strategies of exclusion. It was at the dawn of this historical and biopolitical moment that the warp of what we understand today as animalism began to be woven. Although we should bear in mind that the application or use of this term in the first decades of the twentieth century is not entirely correct⁹, it is also true that the notion of animalism or animalist nymph as a concept linked to diversity and sexual and political freedom of female bodies in communion with nature and operating outside the hetero-patriarchal norm is entirely relevant when it comes to building a new historical genealogy of free dance, feminist in origin, and narrated based on a profuse constellation of images of rebelling dancers that have reached our days. Although it may seem inconsistent now, it is a proven fact that the same advances and postulates enriched and structured both political ways of life. An example of this were dancers' body liberation movements, or more specifically, their close link to hygienist concepts that later would serve as the tanatopolitical axis of Nazism. Therefore, feminism should not, and cannot be a humanism that orbits around the anthropocentric but rather an animalism that fights it with its liberating wind. As Paul B. Preciado pertinently states in *El feminismo no es un humanismo*, published in 2014, «Animalism is the wind that blows».

It would not be haphazard at this point to resituate the feminist component of modern dance outside the humanist narrative of our stagnant academy —still operating with quasi-intact hegemony— and apply views such as animalism to (re)write Western history on a new decolonial cartography of interconnected centers and peripheries to find diverse methods to generate more inclusive academic discourses that reveal new genealogical connections. In the words of de Saint-Point, we must fall into crude animality. A radical animalism whose lens serves us to reread the twentieth and twenty first century history of dance, and turn us into nymphs of all genders blown by the same wind of change that gave rise to many of Isadora Duncan's gestures and Antonia Mercé's flamenco moves. Their dance allows us today to trace the complex cultural dynamics related to the liberation of women or the (non-)normative bodies

⁸ *A fin de siècle* controversy on the question of the veracity or otherwise of the inferiority of women, which led to raving biological or psychological arguments that helped perpetuate the status quo through a new scientific language, or in Derridianian language, phallogocentrism.

⁹ To better understand the application of the term animalism, as well as the aesthetic paradigm and culture of the animal nymph presented here, see: Navarro (221-242).

at the beginning of the twentieth century. Let us go into the forest where the Nymph lives and the wind blows. As Aby Warburg observed in his studies of Botticelli's Renaissance painting, in art, when the wind blows a nymph is nearby, with that air of animalism that for Preciado liberates bodies and societies. Also by the end of the nineteenth century, Friedrich Nietzsche and Jacobo Burckhardt (Didi-Huberman, *El Bailaor* 15) began to sense that art should be seen from the point of view of human gestures. We should thus rescue that moment in ancient times when dance and music were linked and see that dance is important to the point that human knowledge should be something like a dance free of thought.

The Nymph as a new visual and theoretical paradigm appears on the scene to show us the physical and socio-political struggle—in the form of dance—that allowed the female body to free itself from the rules of oppression established by the heteronormative system at the beginning of the twentieth century subverting polarities anchored in outdated humanist views. Didi-Huberman, on his part, claims that social images are another political way of seeing bodies «dance». As he sees it, the social individual acts like a dancer but does not dance on a stage but in the public sphere, fostering with their social movements the «wind» of change. If this principle is applied to the search for the «gesture» of animalism—or expanded feminism—it leads us to rethink the visual documents of dancers such as Antonia Mercé, Mary Wigmann, Tórtola Valencia, Giannina Censi, Carmen Amaya and Isadora Duncan, among other avant-garde artists; as well as Aby Warburg's Panel 46 on the Nymph, and the abundant visual documents on the changes in activity and dress related to the New Woman, an indisputable feminist liberation ideal at the beginning of the twentieth century. As Gombrich stated in *Aby Warburg*, «The emancipated woman... claimed her right to wear loose clothing and to move in this clothing not as a rigid doll, but as a living being» (Gombrich 110). This clothing had its undisputed origins in the garments worn by modern dancers, women's sportswear, and the avant-garde production of artists like Sonia Delaunay. Warburg himself, in his correspondence with Jolles about the Nymph, which started in 1900, highlights the controversy around the New Woman and women's suffrage in the political and social life of the time, and so does Degas in *Young Spartans Exercising* (Braude 640-659), by breathing the spirit of the legislative struggles of the *fin de siècle* French feminist movement into a classic scene of gender binarism translated into physical competition. He thus turned two groups of male and female Spartan youth challenging each other—a sociopolitical event with a religious and cultural base—into a direct reflection of the political tension of his time.

3. MOVING POINT... VANISHING POINT (FLAMENCO, MACHINES AND CARS)

A stylish dancer will always be a dancer with a wonderful mechanism [...] a living dancer, who dances like a machine sews, or like a machine calculates, or like a machine runs, or like a machine flies... (Bergamín 5)

Sostenía Mairena que sus «Coplas mecánicas» no eran realmente suyas, sino de la «Máquina de trovar», de Jorge Meneses [...]

MAIRENA: ¿Y en qué consiste el mecanismo de ese arístón poético o máquina de cantar?

MENESES: Es muy complicado, y, sin auxilio gráfico, sería difícil de explicar. Además, es mi secreto. Bástele a usted, por ahora, conocer su funcionamiento.

MAIRENA: ¿Y su manejo?

MENESES: [...] Ya contiene, pues, el aparato elementos muy esenciales para una copla: es hombre, no es hombre, puede ser hombre, es mujer, etc. etc.¹⁰. (Machado 52-56)

When Degas sculpted his flamenco dancers, they were not yet machines —neither airplanes, nor kinetic, or engine pistons— but movement was undoubtedly the key to the encounter. An *Étude pour la danse espagnole* with a mechanic flamenco cadence allowed Degas to artistically code the strong tense movement of the flamenco body or its subaltern gestures in three female models in contrast to the languid, prescriptive, and meticulous ballet movements. In spite of his blindness, he perceived different gestural nuances in these popular, fast and modern moves, like marvellous Bergaminian mechanisms of arabesque versus geometric sensuality, which in those years were more in line with Carmencita than with the incessant foot tapping of one of Marinetti's organism-machines. In terms of Warburg's visual-epistemic device for *Mnemosyne*, the gestural mechanics of Degas' *danseurs espagnols* would lead us back to the Agambenian thread and its magic circle. For while the curve in a Degasian *bailaora* recalls us the danced violence of the images that make up Panel 32 (Appendix I) of the *Bilderatlas* — also present in the Edison Studios film *Carmencita* and in *Gitane danzante*, a photograph taken by Pierre Bonnard in 1901— it also squarely situates us in the human, danced, and animal movement studies by Muybridge; of massive distribution in the 1880s. And of course, in the *nymphal* wind present in the images at the bottom right margin of Panel 46 (Appendix II). Where the Contemporary vs. Renaissance Nymph breaks the heteronormative city between *bios* and *zoe* with the wind that accompanies their gestures.

From this new point of view, it seems no coincidence but rather a historical symptom, that just in the passage from the nineteenth to the twentieth century Spanish dancers were transformed into flamenco *bailaoras* and marginalized dance practices were now seen as a path to modernity; that scientific advances favoured the resurgence of the body-machine notion, which was in turn taken up by avant-garde artists and poets who applied mechanical dynamics to organic bodies and their movement, and human aptitudes to machines, thus giving them life. A transfer questioned by José Luis Pardo in *La carne de las máquinas* when he stated that

¹⁰ «Mairena would say that his *Coplas mecánicas* were not really his, but rather belonged to Jorge Meneses' *Máquina de trovar* [verse writing machine] [...]

Mairena: And what is the mechanism of this poetic Ariston or singing machine?

Meneses: It's very complicated and, without graphics it would be difficult to explain. Besides, it's my secret. It's enough for you, for now, to know how it works.

Mairena: What about its operation?

Meneses: [...] the apparatus already contains essential elements for a *copla*: it is a man, it is not a man, it can be a man, it is a woman, etc. etc.»

«engines animalize machines, but they also bestialize men». And so, that women's dance movements emerged, empowered by the political advance of transcontinental feminism.

These issues are also present in the construction elements of the *Coplas mecánicas* by Mairena —sung by El Niño de Elche in a piece staged with flamenco dancer Israel Galván— «es hombre, no es hombre, puede ser hombre, es mujer, etc». [it is a man, it is not a man, it can be a man, it is a woman, and so on] and in Francis Picabia's enigmatic artwork, *Peigne and Flamenca*, halfway between Dadaism, Futurist Machinism, and gag. Both works were published in 1917 in Barcelona, in an arts and literary magazine called *391*. Machine shaped *flamenca*, or *flamenca-machine*, depending on how you look at it, is a work that definitively unites flamenco with the most radical European avant-garde. But as with Meneses' *Máquina de trovar*, written by Antonio Machado under a pen name, Mairena —a fictional character created by him— this is not an empty, anecdotal or simple container without content, although it is largely thus implied. For Picabia never ceases to use a game of mirrors, even in some of his Spanish paintings, such as *Barcelona* or *Papillon*, to visually spin through figures —superimposed or in palimpsest— the identity paradoxes on gender, race, knowledge, class or nation that were key at the beginning of the twentieth century. This is a fundamental question that hegemonic history seems to have sanitized. On the contrary, a flamenco counter-history based on Aby Warburg's method, whose political reading of historical images would lead us to re-read these documents from the past through the lens of a specific current historical event, would unite past and present feminist struggles. To then look at flamenco or modern dance without this cultural myopia. Perhaps we should, like Goya to his friend Zapater, ask for a pair of glasses so that we can see the symptoms in our time.

Why not see Picabia's *Flamenca* as a *Máquina de danzar* [dance machine] rather than as a *Máquina de trovar* [verse writing machine]? Indeed, both Picabia and Machado placed flamenco on the same axis as futuristic and Dada productions. Or to put it more clearly, they placed the popular or subaltern flamenco art on the same level as the refined and cultured avant-garde art, not only to compare them but as equal in terms of productive beauty under class, way of life, gender and capital synergies. When Picabia began writing poetry in 1915, painting became one aspect of his art career but not the only one. As William A. Camfield points out in *The Machinist Style of Francis Picabia*, his literary activity between 1917 and 1924 was on a par with his painting; he became a prolific poet and writer, while he kept painting and flirting also with stage production for ballet and film. Taken from this point of view, his experiments, *Peigne* —a correspondence between a flamenco ornamental comb and the mechanism of a vertical piano— and *Flamenca*, a correspondence between a sexual kinetic machine and the body of a *bailaora*, are like a correspondence game between the popular, the poetic and the political through a Dadaist *Miroir de l'Apparence*. As Picabia writes in the verse that accompanies his *Peigne*, let us look elsewhere to find the answer; let us look at the *tablaó*. That subaltern social space where Mairena's Andalusian *cante jondo* enthusiasts create a mechanic copla with the *Máquina de trovar* which is like a futurist *parole en liberté* or a Dada poem by

Tristan Tzara (Romero «Vanguardistas»). As Maximillian Gautier stated in the second issue of the provocative magazine *391*, Picabia shows us historical symptoms through a theory of correspondence.

Le monde des idles et des formes lui apparalt comme un cosmos sympathique, tout en correspondances, rapports et ressemblances. It aperçoit ce qu'il peut y avoir de commun et de liant entre une fleur et un moteur a explosions, entre une ligne et une idle, [...] un piano et un peigne, la mer et un tramway. Ce qu'on peut prendre chez lui pour une affectation de comique, n'est que t'effet d'une ingenuite pure, d'un ferme et sincere desir d'exprimer tout l'humain par les moyens les plus directs. Il n'a pour obiectif que de se confier, projeter dans la matibre les realitis de son etre interieur. (2)

While a critical social vision was emerging and leading the artistic avant-garde to movements and ideas of liberation of the social individual, Futurism was interested not only in the ethics, movement and aesthetics of the machine, but also in its reflection in dance. Thus the experimental studies on movement in flamenco dance that were being carried out by cubists such as Gleizes or Sonia Delaunay precipitated a new phase of social optimism for flamenco dissidence. «Capturing the structures of movement (time, speed, energy and force...)» present in their dance; as Ulla Magar states, «The confluence of this light and the rapid movement of the bodies break them down into a series of lines and broken shapes that give rise to a virtually abstract texture» (Magar). We can see this in Severini's *Blue Dancer*, Man Ray's *Explosante fixe*, or Marius de Zayas' cubist experiments with the dance of *La Argentinita* and the hand of the *tocaor* Manolo de Huelva or Ramón Montoya.



Fig. 3 (left). Maria Dalbaïcin with a Bugatti at Parc des Princes, June 17, 1927. [Agence Rol], Bibliothèque Nationale de France.

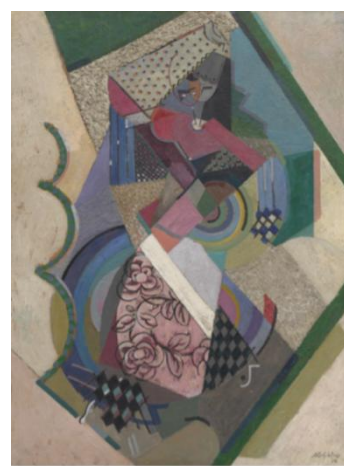


Fig. 4 (right). Albert Gleizes, *Spanish Dancer (Danseuse espagnole)*, 1916. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

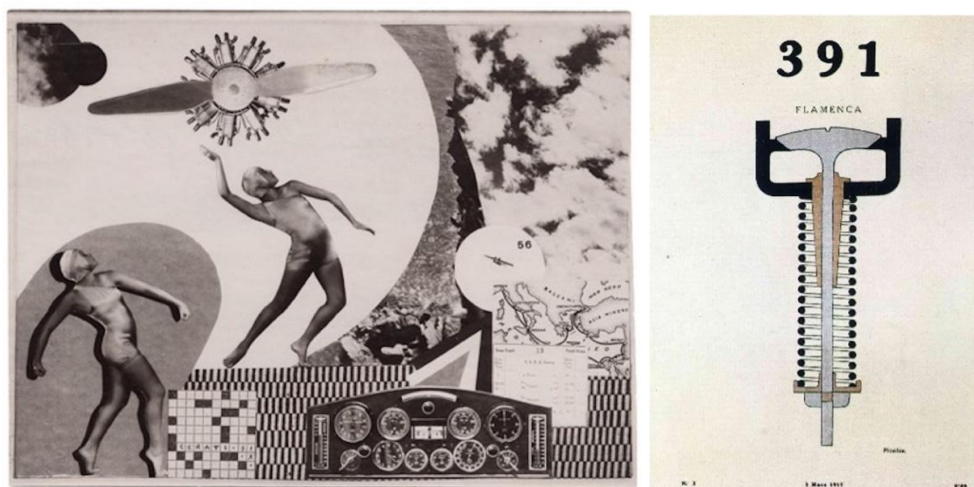


Fig. 5 (left). Cesare Cerati, *Hélice aerocomposición fotolibera*, fotocollage, 1931.

Fig. 6 (right). Francis Picabia, *Flamenca*, 1917, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

When Bergamín wrote *El arte poético de bailar: la Argentina* in 1933, he was well aware of Machado and Picabia's *machines*. It is from this point of understanding that we must see how Bergamín turns a malicious and sexist remark on Antonia Mercé —dancing like a sewing machine— into wonderful words of praise. He was wise and he knew that flamenco and machine were current trend identities. Paraphrasing Derrida, the avant-garde art and dance movements used architecture and the machine as a metaphor for a way of thinking, among other things, because creating «is a way of inhabiting» (135). Thus, at the beginning of the twentieth century, artists found in the machinist and architectural metaphors the perfect way to express the problems generated in the chaotic flow of inhabiting modernity. Let us think of José Bergamín's machine similes, the dancer Vicente Escudero creating *El tren* based on the sound of the locomotives and the movement of the wagons, or Néstor's marvelous set and costumes for *El fandango del candil* in 1927, one of the most beautiful and radically avant-garde ballets by Antonia Mercé, when La Argentina, wrapped in a dress made of flying roses like *Cahiers d'Art feuilles volantes*, shows a liberating wind through its architectural shapes.

We need to include cars in this machinist visual corpus. The feminist writer Emilia Pardo Bazán is said to have been the first Spanish woman ever to drive a car. This is no surprise when we know that the automobile was a symbol of freedom and technological progress. Not only did women's magazines fill their pages with advertisements with women driving or posing in front of the latest models of Renault, Van Den Plas or C.T. Weymann, but dancers like Josephine Baker starred in these ads, and artists like Sonya Delaunay designed their own Citroën models. The photographic hit of the moment was to be portrayed next to a car, as shown in photographs of Antonia Mercé, Isadora Duncan or Tórtola Valencia, among others. Giannina Censi danced like a futuristic airplane, and Isadora posed in photos giving laurels to an aviator or climbing into an airplane. Flamenco had a romance with the automobile from very early on; Marinetti begins his flamenco adventures at the wheel of a car in *España veloz y toro futurista*, published in 1931, same as Ozenfant, according to Gómez de la Serna. One of the most

interesting documents on flamenco and cars is the 1927 photograph in which we see the dancer María de Albaicín as a true New Woman of the time at the *Campeonato de artistas* held in the Parc des Princes in Paris, dressed in the latest trends in women's fashion on a Bugatti car. Flamenco and cars were an absolute symbol of modernity and the Spanish style was in vogue in the Parisian haute couture firms and in housing design. As *Flirt* magazine (Madrid) reveals, the Manila shawl was established as the equivalent of cars or airplanes in terms of modernity and beauty:

Shawls, thanks to their femininity, have gallantly survived the practical spirit of modern life, which has mixed and renewed everything... automobiles, airplanes. In our fast paced life, everything changes as soon as it starts, especially fashion... Hats, capes, suits, they all come and go. Only the classic shawl remains always in vogue and like a rose in spring they are reborn [...] A black or white shawl suits every face. A Manila will always enhance a woman's body. (5)

Going back to inhabiting *bios* and *zoe*, the flamenco way of life constitutes a space of political and vital resistance which did not go unnoticed to avant garde movements. It is not only present in Lorca's «machine for living» as a kind of wonderful misunderstanding of the famous Le Corbusier's *machine à habiter*; in Espinosa's affirmation, that sees «the gypsy» as a half-developed flamenco, as pointed out in his 1940 article, *Lo flamenco*. In the dance research that Antonia Mercé carried out on gypsy dances, codifying them as idiosyncratic dances performed *ad limitum* and, therefore, looked upon with a certain distrust because most of the time they degenerate into the grotesque. The most interesting thing is that, at a certain moment, the architectural and mechanistic discourse is united with *natura* through living, inhabiting, and a certain emotional geometry of the universal. As Juan José Lahuerta states in *Urbano y antiurbano: ¿Inferencia o antagonism?*, the modern project was not as machinist as it was believed to be. Thus, the natural laws of everyday man were understood as mechanical; ergo the flamencos become machines. In their journeys through Spain, Le Corbusier, Ozenfant, and futurists like Marinetti saw the opening of the magic circle of Agamben with a multitude of warlike, architectural and machinist similes appearing to describe singing, dancing, and music (Hernández García). For example, for Ozenfant the *Niña de los Peines* plays the castanets like a burst of machine gun fire:

following a law so subtle that the notes could not capture it, but that our instinct approves, as it senses an algebraic curve. La Niña creates a sound medium like metal, of an almost cruel accuracy, but flexible like a good spring. (8)

We cannot help but wonder whether Kazuo Ohno felt this way when he saw La Argentina dance at the Imperial Theatre in Tokyo in 1929. If this were the case, his piece *Admirando a La Argentina* created with Tatsumi Hijikata in 1977 would take on a particularly enigmatic meaning, linked to the biopolitics of the war events in which butoh dance sprouted, the nymphal gestures by ghosts in terms of Agamben and this machinist flamenco. Antonia Mercé was the exact symbiosis between the old and the avant-garde, a flamenco and a classical dancer, as

many have said, the best in a theatre and the best on a *tablao*. Pedro G. Romero recalls in *¿Puede el flamenco ser una danza moderna?*, that Antonia Mercé's flamenco scene was more experimental than the modern dance of Isadora Duncan, Mary Wigman or Palucca. Not only was she more advanced in terms of visual, aesthetic and dance resources, but she also understood the stage as an experimental space. One only needs to think of her slim figure dancing a flamenco solo in a plain grey or red piece of cloth, a modern flamenco nymph.

4. IN SEARCH OF THE FLAMENCO GESTURE IN THE ANIMALIST NYMPH

At this point in our historical and feminist genealogy of modern dances, Panel 46 (Nymph) and Panel 32 (Grotesque) reach an extremely interesting point by being related to the current rhizome of animalistic and flamenco images. According to Warburg, in certain configurations of the image and its form there is a series of hidden meanings that remain unchanged throughout the centuries, gaining prominence as indicators in a determined moment of history. We can therefore find the internal dialectics, semantic inclinations, and discursive tendencies through the study and monitoring of these gestures that are maintained throughout history, as well as their transformations, changes and movements. Something like an «iconic-dialectic key» to the body, a way of seeing the symptom through the search for the gestures frozen in the images of history. As Jacques Lacan stated, «Explaining art through the unconscious seems to me to be the most suspicious thing, and yet this is what analysts do. Explaining art by the symptom seems to me more serious» (38).

Panel 32 is absolutely terrestrial. Situated on the earth and translated as a sum of excesses that travel between the monstrous, the capital, and the dislocations of the bodies, penetrated by the visceral —like a death drive— inscribed in many of the sovereign, biopolitical or thanatopolitical practices of the West. It is presented as the panel in which Warburg collected and mapped those images that construct the notion of *grotesco*. It shows us a curious composition of images formed, for the most part, by variegated Italian representations and ceramics of Moorish dances, that following the new flows of modern dance would represent in itself a refreshing window to Antiquity as an ancestral civilization; a fact that dancers like Tórtola Valencia, Bronislava Nijinska, and Ida Rubinstein understood and used at the beginning of the twentieth century. They were at the centre of the whole Warburgian idea of the body as a medium, vehicle and revelation, generating by means of the gesture a constellation of or multiple —depending on one's perspective— symbols through the symptom, that today become «new» visual objects of knowledge. Figures between monstrous and graceful that remind us of the tensions that exist in the history of Western thought between Nietzsche's *The Birth of Tragedy* and *The Gay Science*. Georges Bataille— a great reader and commentator on Nietzsche —often used in his work festive-tragic motifs such as the «imploring joy» with which a man would «dance with the time that kills him» (qtd. in Didi-Huberman, *El Bailaor* 81). This takes us back directly to the construction of flamenco dance, as «imploring joy» is its cornerstone. It is a dance built, most of the time, from that almost cenesthetic place in which the bodies and their gestures pass constantly and in thousandths of

a second from life to death. Perhaps for this reason, Pedro G. Romero has found in Panel 32 a clear relationship between Warburg's images —variegated, grotesque and dislocated— that compose it and some gestures or forms of flamenco dance, the curve, the undulating movements or the arabesque. But we also find the survival of gestures linked to specific historical tanathopolitical moments such as Hiroshima and Nagasaki, undoubtedly the origin of butoh dance. That dark and enigmatic *Sleep of Reason* where Goya saw that it is impossible to somato-politically portray the individual without letting in all the pack of animals, animalities, «deviations» or strangeness that constitute it.

Bodies and their «dancing» evolve or change over the course of their history. It is important to know where one starts from, but also where one is going. And what Foucault (re)located as genealogies in the twentieth century becomes crucial to understand how flamenco dancing has been introduced into that forest where the wind blows, in Paul B. Preciado's words. The gestures of the flamenco bodies are based on the idea of the (feminine) body as a crucible of the visceral, sinful, excessive, erotic. The gestures of the flamenco body are, at their starting point, those of a body/woman overflowing and expanded in its excess that Western history seems to place only within the visceral disposition of *Mnemosyne*; or at least that is how it has transcended in current collective thought. Here lies one of the reasons for understanding the disparity, the virtually opposite spaces or stages of creation and action in which Isadora Duncan and Antonia Mercé, La Argentina, are perceived. Elsie McPhail states in her article *Imágenes y códigos de género* that Warburg begins to examine nymphs in detail in Botticelli's Renaissance painting, where they were no longer confined to the mythological sphere but appeared, moved by a breath of air, to break the harmony and straightforward construction of the humanist arts. Now the nymphs were found in everyday scenes and in cities and more profusely than one would expect given their *natura* origin. What Warburg displayed on the sheets that make up Panel 46 is only the tip of the iceberg in terms of the dynamism and forms of change that the appearance of this interesting female figure imbued with wind and her gesture entails.

Panel 46 is the most enigmatic and excitingly thought-provoking. While it shows the figure of the nymph in form and aura, it subtly radiates a very different power. This is precisely where the problem lies regarding the attraction of Warburg's nymph vs. the animalist nymph. Through the constellation of images that make up Panel 46, Aby Warburg articulated a visual ode to the dynamism of female forms that generate change, seen and created precisely at the same historical moment when Antonia Mercé and Isadora Duncan began to create their dance productions based on radical forms of modernity and the avant-garde. But where is the «appearance» or survival of the Nymph generated today? Where does our animalist and flamenco nymph live or survive?

She is in a forest that is a reflection of all the forests «where nature bursts and the struggle for survival is imposed» (Molina). Where the wind blows, and there it is! In Rocío Molina's flamenco moves; this is the «iconic-dialectic key» that shows us what animalism is today. The

characteristic of the Nymph that most intrigued Warburg was precisely that its representation showed strong movements caused by the wind, which materialized for example in the undulating forms of her long hair or in clothes of sinuous volatility. According to Warburg, the wind freed them, or rather, generated the liberating movement of the maenads represented on sarcophagi (McPhail 110). But what if there was something more? What if the wind did not exactly free them, but rather formed part of them? What if the figure and the gesture of the Nymph were indissoluble from the wind that generates the dance of the flamenco bodies, the symptom of animalism or of a different kind of knowledge, perhaps that related to bees?



Fig. 7 (left). Sandro Botticelli, *Scene from La historia de Nastagio degli Onesti*, 1483, técnica mixta sobre tabla, Museo del Prado, Madrid.

Fig. 8 (right). Kazuo Ohno as La Argentina, 1986.



Fig. 9 (left). José Clarà, *Isadora Duncan. La bacanal de Tannhäuser*, 1927 (ca.), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Fig. 10 (right). Rocío Molina, *Bosque Ardora*, 2014.

Rocío Molina lets her body dance *Bosque Ardora*; with flowing clothes —or no clothes— her hair like a horse's mane moved by wind, or wearing only a man's shirt to strip the *flamenco body* of its clothes. To paraphrase Duncan, she dances the freedom of women emerging from centuries of civilization's demise, emerging from an animalistic nakedness far from the norms of hetero-patriarchal humanism. Skirts, ruffles, shawls and other elements typical of flamenco costumes are no longer necessary to appreciate the beauty and strength of the movements and gestures of the most animalistic flamenco. If Warburg found dance harmony in Renaissance art —in cascades of flowers, branches and bushes shaken by the wind— in Rocío Molina's forest mythical nature is materialized in bunches of fruit at the foot of the trees, in tree leaves on the stage, or in inert gadgets. Her stage design takes us to an immanent place, the sum of all times. Thus, flamenco critic Silvia Calado reread in *Bosque Ardora* —in part or in synthesis, at least— one of the most important films in Japanese animated cinema, *Princess Mononoke*. The nymph of *Bosque Ardora* is revealed to us when Rocío Molina appears on stage looking chthonic. Carl Gustav Jung regarded nymphs as aspects of the female character of the unconscious «independent and also fragmented» «[...] they represent the temptation of heroic madness that unfolds in warlike, erotic or other kind of feats». A quasi-warlike femininity that was claimed by the futurist Valentine de Saint-Point in her *Manifesto della donna futurista* (1912) or *della Lussuria* (1913).

And without a doubt the battle breaks out in *Bosque Ardora*, when trombones, *cante*, poems, and expressionism flood the scene and the clamour of the struggle demands our presence. If Aby Warburg read in Botticelli's *The Birth of Venus* and *Spring* an intense external movement around the figure of the Nymph, evocative of ancient models, in *Bosque Ardora* we see these same forms, gestures and aerial movements in Rocío Molina's fine and vaporous dresses, her wavy hair, and the power of her dance. They reveal a new alliance between the ways of feeling (*pathos*) of the «ancient times» nymph and the rhizome of animalistic and flamenco images. A *Nachleben* that not only comes from the *grotesco* component inscribed in the «gypsy», but from the drive for modernity with which Antonia Mercé reshaped flamenco dance, the raised leg of Isadora Duncan in her free dances, or the bowed head of the bacchantes with outstretched arms, and avant-garde tailed gowns or Greek tunics —flowy and translucent— that revealed new dancing bodies and generated the *dark* dances of butoh art, a liberating constellation of dance moves that show us that Rocío is not just another nymph, but a (post)animalistic and flamenco nymph, for she makes her rebel body dance while the owls, like masked heteropatriarchy men, observe her.

Acknowledgements

This study is supported by the R+D+I project *Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la modernidad* (MCIU, AEI/10.13039/501100011033, FEDER-UE, ref. PID2021-122286NB-I00). Translated by Eamonn Gerard McDonagh and edited by Ana Bustelo.

APPENDIX I

1. *Moresca or Morris Dance* (below) and *Court scene* (above), Detail of the Frame of the chessboard in table, Carved ivory, Second half of XV century. Florence, Museo Nazionale del Bargello.
2. *Moresca or Morris Dance*, Manuscript illumination on paper. From: Michael Scotus, *Opera astrologica*, 1438. Wrocław, Biblioteka Cyfrowa, Ms. IV F 21, fol. 155v.
3. Chessboard, Wood and carved ivory, Second half of XV century. Florence, Museo Nazionale del Bargello.
4. Anonymous Florentine, *The monkeys and the pedlar*, Engraving, 1470-1490c. London, British Museum.
5. Master of the banderoles, *Fight for the Trousers*, Etching, 1464 ca. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
6. Israhel van Meckenem, *Ornamental Engraving with Morris Dancers*, Chalcography, last third of the XV c. Vienna, Albertina
7. Attributed to Hans Leinberger, *Dance around «Frau Welt»*, Chalcography, early 16th century. Vienna, Albertina.
8. Israhel van Meckenem, *Morris Dancers*, Chalcography, last third of the XV c. Vienna, Albertina.
15. Attributed to Hans Leinberger, *Dance around «Frau Welt»*, Chalcography, early 16th century. Vienna, Albertina.
16. *Banquet of the Peacock*, Coloured pen drawings on paper. From: Countess Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, Hüge-Scheppel-Handschrift, 1455-1456. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 12 in scrin., fol. 13v.
17. Anonymous Florentine, *Naked Morris Dancer*, Silverpoint drawing with ink, second half of the XV c. Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto di disegni e stampe.
18. Anonymous Florentine, *Morris Dancer*, Silverpoint drawing with ink, second half of the XV c. Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto di disegni e stampe.
19. Johann Rudolf Thiele, *War Over a Woman's Skirt, War Over the Trousers*, Coloured woodcut, After 1770.
20. Erasmus Grasser, *Morris Dancer*, Wooden sculpture, 1480. Munich, Stadtmuseum.
9. *Moresca or Morris Dance*, Fresco, View of the medieval Casa Aschieri from Bussoleno (Val di Susa, Piemonte), reconstructed between 1882 and 1884 in the Borgo e Rocca Medievali, Turin, coordinated by the Portuguese architect Alfredo d'Andrade.
10. *Beaker with the Story of the Monkeys and the Pedlar*, Silver, silver gilt, and painted enamel, 1425-1450 c. New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection.
11. *Fight for the Trousers* (Inscribed: «Efrer Spaadom ska! syv Quinder treatte om en mans bure»), Chipboard box/bridal box, 1702. Berlin, Staatliche Museen, Museum Europäischer Kulturen.
12. Albrecht Dürer, *Monkeys Dancing* (inscribed by the artist: «Noch andere zw nornberg»), Pen and ink, 1523. Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.
13. Peter Aubry, *Fight for the Trousers* (Text in the image: «You children of Venus believe you are all good and wise, but here seven women fight for a pair of trousers»), Etching, 1625-1650. Munich, Staatliche Graphische Sammlung.
14. Anonymous Florentine, *Morris Dancer*, Silverpoint drawing with ink, second half of the XV c. Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto di disegni e stampe.
22. Circle or pupil of Hugo Van Der Goes, *Allegory with the Goddess Venus* (Naked woman on a peacock. Probably the design of a table game for the wedding of Charles the Bold and Margaret of York, 1468), Silverpoint drawing, 1468 or 1485-1500. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
23. *Man Dancing Before an Idol of the Goddess Venus* (Personification of the month of April), Wash and ink drawing, XVI century. From: *Calendarium romanum a. 354 compositum cum figuris mensium*. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3416 fol. 5v.
24. Daniel Hopper, *Moresca Dancers Surrounding a Sausage Seller*, Copperplate etching, 1490-1536 c. Minneapolis, Minneapolis Institute of Art.
25. *Triumph of the Carnival*, Painting, XVI century. Whereabouts unknown.
26. Manner of Hieronymus Bosch, *The Battle between Carnival and Lent* (Inscription on the painting, bottom center: «Dit is den clans van Luther met zijn nonne» (This is the dance of Luther with his nun)), Oil on panel, 1600-

21. Erasmus Grasser, *Morris Dancer*, Wooden sculpture, 1620s c. Amsterdam Rijksmuseum (on loan to the Museum Catharijneconvent, Utrecht, since 1984).
1480. Munich, Stadtmuseum.

APPENDIX II

7. Ghirlandaio's workshop, Fruit bearer, copy of the detail from *Birth of Saint John the Baptist*, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, Pisa, Museo Civico.
15. Jacopo e Tommaso Rodari, *Presentazione al tempio con rilievo di Ercole (?) sull'altare*, bassorilievo, 1491-1509, Como, Duomo, lunetta del portale nord
19. Maso di Bartolomeo, *Un prigioniero viene condotto dinanzi all'imperatore*, tondo in marmo dal modello di una gemma antica, 1452, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, cortile
20. Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *La peste frigia (Il Morbetto)*, acquaforte su rame, 1520 ca.
24. Photograph from the beginning of the last century of an Italian peasant woman returning home (daily scene).

REFERENCES

- Agamben, Giorgio. *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Turin: Bollati Boringhieri, 1996.
- Amigot Leache, Patricia and Margot Pujal i Llombart. «Ariadna danza: lecturas feministas de Michel Foucault». *Revista Athenea Digital*, vol. 1, n.º 9, Spring 2006, pp. 100-130.
- Aresti, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2001.
- Bergamín, José. «El arte poético de bailar: “la Argentina”». *El Heraldo de Madrid*, 20 Apr. 1933, p. 5.
- Braude, Norma. «Edgar Degas and French Feminism, ca. 1880: “The Young Spartans”, the Brothel Monotypes, and the Bathers Revisited». *The Art Bulletin*, vol. 70, n.º 4, Dec. 1988, pp. 640-659.
- Chamorro, Paloma, dir. «Imágenes. Artes Visuales – Maruja Mallo». *Radio Nacional de España*, 4 Aug. 1979. *RTVE Play*, <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-artes-visuales/maruja-mallo/4995589/>. Accessed 7 January 2025.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Derrida, Jacques and Eva Meyer. «Architettura ove il desiderio può abitare». *Domus*, n.º 671, Apr. 1986, pp. 16-24. Reprinted in *No escribo sin luz artificial*, by Jacques Derrida, Valladolid: Cuatro ediciones, 1999, pp. 133-140.
- Didi-Huberman, Georges. *El Bailaor de soledades*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. «II Atlas, Portar el mundo entero de los sufrimientos». *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2010.
- Duncan, Isadora. *The dance of the future*. Leipzig: Eugen Diederichs, 1903.
- Escudero, María Carolina. «Disciplina y cuerpo: el ejemplo de la danza clásica». *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, 2007.
- Flirt*. Madrid, 20 Apr. 1922, Archivo Biblioteca Nacional de España.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- García Hernández, Miguel Ángel. «Mister Le Corbusier». *Le Corbusier y España*, edited by Juan José Lahuerta, Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997, pp. 39-82.
- Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg, una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992.
- Gough, Kathleen M. «Between the Image and Anthropology: Theatrical Lessons from Aby Warburg’s “Nympha”». *The Drama Review*, vol. 56, n.º 3, 2012, pp. 122-126.
- Lacan, Jacques. *Conversation with Students*. New Haven: Yale University, 24 Nov. 1975.
- Machado, Antonio. *Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943.
- Magar, Ulla. «Danza y arte: del carnaval a la ideología de vanguardia». Lecture presented at the symposium *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*, 2006.

- McPhail, Elsie. «Imágenes y códigos de género», *Comunicación y Sociedad*, n.º 17, 2012, pp.99-129.
- Molina, Rocío. Press note for *Bosque Ardora*, 2014. <https://rociomolina.net/bosque-ardora-2/>. Accessed 9 July 2025.
- Murga Castro, Idoia. *Poetas de cuerpo. La danza de la Edad de Plata*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2017.
- Navarro, Alicia. «¿Para qué sirve la revolución si no podemos bailar? La danza de la ninfa animalista». *Yo somos otras: Prácticas de la subjetividad en la creación contemporánea*, edited by Carmen Cortés Zaborras, Concepción Cortés Zulueta, and Javier Cuevas del Barrio, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021, pp. 221-242.
- Nóvoa Santos, Roberto. *La indigencia espiritual del sexo femenino (Las pruebas anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la pobreza mental de la mujer, Su explicación biológica)*. Valencia: F. Sempere y Compañía, 1908.
- Ozenfant, Amédée. «Feuilles Volantes». *Cahiers D'Art*, n.º 6, 1927, p. 8.
- Picabia, Francis. 391, n.º 2, 1917.
- Romero, Pedro G. «¿Puede el flamenco ser una danza moderna?». *Taller d'Espectadors, Mercat de les Flors*, 14 Mar. 2014.
- Romero, Pedro G. «Vanguardistas de tabernas». *Babelia*, 13 Dec. 2016, *El País*, www.elpais.com/cultura/2016/12/13/babelia/1481646669_397035.html. Accessed 9 January 2025.
- Sánchez, José A. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, 1999.
- Valentine de Saint-Point. *Manifiesto della Donna futurista. Risposta a F. T. Marinetti*. Milan: Governing Group of the Futurist Movement, 25 Mar. 1912.
- Vargas, Mariela Silvana. «La vida después de la vida. El concepto de “Nachleben” en Benjamin y Warburg». *Revista de Filosofía Thémata*, n.º 49, Jan.-June 2014, pp. 317-331.



EL LENGUAJE DE LAS LÍNEAS: PRIMERAS LECTURAS LATINOAMERICANAS DE ANTONIA MERCÉ

Michelle Clayton

Brown University

<https://orcid.org/0000-0002-1227-2041>

michelle_clayton@brown.edu

Fecha de recepción: 22/03/2025 / **Fecha de aceptación:** 29/05/2025

Resumen

Antonia Mercé (la Argentina) no sólo revolucionó las formas y expectativas de la danza española, sino que participó en la reconceptualización de la danza moderna como arte digno de comentarios serios, contribuyendo a su engranaje en el horizonte de las artes modernas. Como Duncan, como Pavlova, como Nijinsky, no sólo produjo nuevas formas en su propia disciplina, sino que también impulsó nuevas lecturas que dieron cuenta del cambio en el lugar y el alcance de la danza en el panorama estético moderno. En cada una de las etapas de su carrera, Mercé se convirtió en piedra de toque para los escritores más ambiciosos de la escena occidental, que pugnaron por dar cuenta de sus aportaciones a la danza y al horizonte amplio de las artes modernas. Este artículo se enfoca en los primeros años de su carrera, en particular en su recepción en diferentes países de América Latina durante su primera gira continental (1915-1917), para mostrar cómo Mercé suscitó nuevas maneras pensar y escribir sobre la danza, a la vez que explora el fenómeno poco estudiado de la bailarina lectora.

Palabras clave: danza española, abstracción, Antonia Mercé Luque, crítica cultural.

THE LANGUAGE OF LINES: LATIN AMERICAN READINGS OF ANTONIA MERCÉ

Abstract

Antonia Mercé (La Argentina) did not merely revolutionize the forms and expectations of Spanish dance; she also fostered a serious intellectual engagement with modern dance, integrating it into the broader landscape of the modern arts. Like Duncan, Pavlova, and Nijinsky, she not only created new forms within her own discipline but also inspired new interpretations that reflected a shift in the place and significance of dance within modern aesthetics. At every stage of her career, she became a touchstone for the most ambitious writers of the Western cultural scene, who sought to capture her contributions to dance and the broader field of modern arts. This article focuses on the early years of her career, in particular her reception in various Latin American countries during her first continental tour (1915-1917), to show how Mercé called forth new ways of thinking and writing about dance, while also shedding light on the little-studied phenomenon of the dancer as reader.

Keywords: Spanish Dance, Abstraction, Antonia Mercé Luque, Cultural Criticism.

En agosto de 1936, cuatro semanas después de la muerte de Antonia Mercé, el crítico catalán Sebastià Gasch publicó un tributo desgarrador en las páginas del diario *El Mirador*. Lamentando la ausencia súbita de la bailarina, torna la vista a las reseñas que ha escrito sobre ella, y no halla en ellas sino pálido reflejo de lo que había sido su arte:

Los cuatro tópicos que maneja el crítico no se podían aplicar a un arte tan vivo como el suyo. Me di perfectamente cuenta que los artículos que le había dedicado eran los más débiles que yo había escrito sobre danza. [...] Me avergonzaba de aquella serie de frases estereotipadas y mediocres. Porque ella merecía comentarios excepcionales, que yo no era capaz de redactar¹. (Gasch 5)

La sensación de fracaso en las palabras de Gasch se debe al peso de la pérdida que siente el crítico, pero alude al mismo tiempo a otro fenómeno: los esfuerzos por parte de toda una generación de escritores de dar cuenta de la danza, de medirse con ella, de captarla en sus movimientos. Las palabras de Gasch podrían servir de lema, si no de epitafio, para un momento histórico en que la escritura cobró conciencia de la danza como forma artística, e intentó flexibilizarse para acompañar mejor sus pasos.

¹ «Els quatre tòpics que manipula el crític no es podien aplicar a un art tan vivent com el seu. M'adonava perfectament que els articles que li dedicava eren els més inhàbils de tots els que sobre dansa havia escrit. [...] M'avergonyia d'aquella sèrie de frases estereotipades i mediocres. Perquè ella es mereixia uns comentaris excepcionals, que jo no era capaç de redactar». Todas las traducciones son mías.

No hay bailarina que mejor ejemplifique esta dinámica que Antonia Mercé, la Argentina: especialista en danzas regionales españolas, pertenece sin embargo al rango de las figuras modernas que, innovando en su propia disciplina, revolucionaron el horizonte de las artes. En cada una de las diferentes etapas de su carrera, se convirtió en piedra de toque para los escritores más ambiciosos de la escena occidental, que pugnaron por dar cuenta de sus aportaciones a la danza y al horizonte amplio de las artes modernas. Como Chaplin, como Nijinsky, como Pavlova, como Duncan, produjo no sólo nuevas formas en su propia disciplina, sino nuevas lecturas que dieron cuenta del cambio en el lugar y el alcance de la danza en el panorama estético moderno. Porque no sólo revolucionó las formas y expectativas de la danza española, sino que hizo que la danza moderna suscitara una lectura seria que logró incrustarla en el horizonte de las artes modernas. Introdujo una concepción del baile como vehículo de un saber, como repositorio de historias y costumbres regionales; reconfiguró la relación entre danza y cine, teatro, música, y pintura, a través de sus propias prácticas y de las conexiones que inspiró en otros; instauró un nuevo pacto entre bailarina y público, basada en el respeto mutuo y el deleite; extirpó las expectativas de tipicidad y de sensualidad que atañían a la danza española, e inspiró la reconceptualización de ésta como danza universal. Logró, en fin, a través de sus movimientos y de las palabras que suscitó en otros, que la danza —no sólo la danza española, pero ella enfáticamente— expandiera sus horizontes.

Mercé comenzó bailando en los cinematógrafos, café-conciertos y *tablaos* de la península en los primeros años del siglo veinte; en los tempranos años diez se destacó como solista en los cabarets y casinos de Europa, para después lanzarse de viaje por las Américas, de las que retornó cada vez más aplaudida a los teatros de Francia, España, Alemania e Italia. En los años veinte, probó el proyecto de los Ballets Espagnols en colaboración con artistas y músicos españoles; y en los tardíos años veinte y hasta su muerte en 1936, se consagró como solista excelsa en las salas de conciertos de París, Madrid y Nueva York (Murga Castro, «Embodying»; Franko). Bailando en tan diversos escenarios de Europa y las Américas, donde los logros de su arte se amplificaron en los escritos de periodistas y filósofos, inspiró una gama de lecturas que crearon diferentes moldes para su recepción: ya como rescatadora de bailes regionales españolas, ya como redentora del espacio popular del *music-hall*; en todo momento, consagrada a la danza en los espacios de élite, y para finales de su vida, modelo a seguir en la elaboración de formas nacionales². Cuando nos ponemos a rastrear los rasgos de su recepción en los diversos lugares por los que pasó, percibimos no sólo la evolución del arte de Mercé, sino la emergencia de una crítica capaz de describirla: la transformación paulatina de la danza en un arte digno de consideración, digno de la escritura. Al mismo tiempo, y como parte de la misma dinámica, presenciamos la transfiguración de la danza española en arte transnacional.

² Franko comenta los diversos conceptos de nacionalismo que se proyectan sobre la figura de Mercé en los escritos del ruso André Levinson y del español Federico de Onís: dos comentaristas escribiendo desde sendos exilios que elaboran diferentes concepciones de la nación mientras ven bailar a Mercé.

La percepción de la importancia de Mercé para el panorama de la danza española, y de la danza *tout court*, se estableció desde un momento temprano. Una de las primeras reseñas serias que le fue dedicada dio testimonio elocuente y clarividente de lo que sería su carrera. En el verano de 1910, el periodista Antonio G. de Linares contó su encuentro con una bailarina para entonces poco conocida; sus palabras comienzan a deletrear la transformación de la danza de entretenimiento en evento estético.

¿Quién era esta mujercita, toda espíritu y toda nervios, que así quintaesenciaba las danzas nacionales, descubriendo ante mis ojos sorprendidos el alma verdadera, el alma inmensa de las soleares, de las granadinas, de las farrucas y los garrotines? Bailó la Argentina, con sobrios pasos de grave cadencia. Bailó, diciendo su rostro visionario, y clamando las atormentadas flexiones de su cuerpo, todo el melancólico poema de la raza»³. (Linares)

En el marco que le crea Linares, la danza de Mercé funciona como un compendio de las danzas de España, pero también como su expresión más pura: expresión que traduce y emite un poema forjado por un espíritu colectivo. La atención a la cara de la bailarina no es casual; la propuesta de Linares es contrastar a Mercé con sus compatriotas, elevar la vista de los pies y las caderas al rostro, recomponer la figura entera de la bailarina. De acuerdo con Linares, en contraste con otras prácticas más descaradas, Mercé idealiza a la danza española en dos sentidos, perfeccionándola y purificándola. De esta manera se aparta de una gama de bailarinas cuya atracción tenía que ver, subraya Linares, con todo menos con el arte; en el proceso, se incorpora a «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». Este último gesto de Linares —apartar a la danza española de sus raíces locales o migratorias para reconectarla con formas helénicas de la danza, pasadas quizás por el filtro de Isadora Duncan— se repite en varios escritos del período, por ejemplo en el libro *Modern Dancing and Dancers* de JE Crawford Flitch, donde se presenta a la danza española como la forma que más rasgos retiene de las formas clásicas griegas, y que por lo tanto más promesa contiene para relanzar la danza como forma de arte seria (Crawford). Este es el horizonte contra el cual se perfila y se interpreta el arte de Mercé.

Cuando Linares publicó su reseña, Mercé estaba a punto de marcharse para París, un viaje en el anonimato que resultó ser una migración permanente. Allí los periódicos comenzaron a destacarla casi en seguida; apenas un mes después de su debut, la revista especializada *Comoedia* pronosticó que «esta maravillosa Argentina será mañana una de nuestros ídolos» (Emery). Pero había dejado huella en España, y siguió apareciendo allí en discusiones en torno al lugar de la danza en el panorama de las artes. En noviembre de 1911, por ejemplo, el dramaturgo Jacinto Benavente se pronunció sobre el tema con un tributo a Antonia Mercé, «una de las pocas artistas que merecen ser consideradas como tal» (Benavente).

³ Las referencias hemerográficas citadas forman parte de los álbumes de prensa pertenecientes al legado de Antonia Mercé, la Argentina, conservado en la Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid, por lo que aparecen sin el número de página de sus respectivas publicaciones.

Reconoce que «sus danzas no serán de un gran clasicismo dentro del baile español; no es la bolera ni la bailaora castizas. Ha viajado mucho, y su arte es una graciosa fantasía sobre motivos españoles». Y sin embargo, «¡qué gentileza en toda su persona, qué apasionado ritmo en todas sus actitudes, qué armonía al erguirse y quebrarse y torcerse las líneas de su figura esbelta! Por ella puede repetirse lo que decía Rossetti: “Ser bella de este modo es ser un genio”». En el trasfondo de su argumento latía una preocupación que obstaculizaba el reconocimiento de la danza como forma propiamente artística. La histórica inscripción de la danza en un imaginario hipersexualizado, y la forma ondulante de los movimientos de las bailarinas en escena, amenazaban con asociar a la danza española de manera irremediable con la lujuria. Benavente adoptó dos estrategias retóricas para contrariar esta asociación. Por una parte, conectó la danza de Mercé con la práctica duncaniana de basar el baile en esculturas y frisos griegos, opinando que «bellezas en reposo hay muchas; bellezas que pudiéramos llamar dinámicas, hay pocas». Por otra parte, señaló la necesidad de apelar a un público capaz de controlarse ante el espectáculo de un cuerpo en movimiento: «Si la danza ha de ser verdadero arte, toda idea de sensualidad ha de alejarse al contemplarla». Se trata de conmover sin excitar al público; de entrenar a los espectadores a responder con la mente a los movimientos corporales de la bailarina, para lo cual harían falta escritores —sobre todo periodistas— para moldear y orquestrar la recepción apropiada de la danza⁴. Contra el nuevo telón de fondo de una relación reconfigurada entre artista y público, «bailarinas como La Argentina [podrían] servir de glosa», sostiene Benavente, «a Platón y a los mismos místicos».

La carrera de Mercé, sobre todo en su fase inicial, luchó con este dilema: la asociación automática de la danza española con la sensualidad, el deseo contrapuesto de ponerla a la altura de las coetáneas bailarinas modernas (lo que frecuentemente implicaba conectarla con formas clásicas griegas, en la matriz que representaba Duncan), y el riesgo de que en el proceso se cancelara la particularidad de las danzas regionales que su arte quería rescatar y ensalzar. Lo que ensaya Mercé desde temprano en su carrera es, por lo tanto, una abstracción de la danza española, su conversión en un «lenguaje de líneas», para usar la fórmula que ofreció Mercé para hablar de la danza en una conferencia que dictó en París en junio de 1936⁵. Si sus congéneres ofrecían espectáculos de curvas en movimiento, ella crearía curvas *a través de* sus movimientos. En este sentido se inscribe en la línea de Loie Fuller, experimentando con telas para opacar y extender y transformar al cuerpo (los vestidos opulentos a cuyo diseño Mercé dedicó tanto esmero), a la vez que anticipa un horizonte de abstracciones dancísticas en los años veinte que incluye la danza del palo de Oskar Schlemmer, los bocetos de Gret Palucca

⁴ El escritor guatemalteco Enrique Gómez Carillo, esposo momentáneo (1919-1922) de la cupletista Raquel Meller, se dedicaría a desbaratar este argumento en la primera sección de su *Libro de las mujeres*, dedicada al tema de «Las bailarinas», en la que insiste en el derecho del espectador de gozar de la sensualidad de la danza. Le agradezco a Alejandra Uslenghi la referencia a este volumen.

⁵ «Le langage des lignes», 27 de junio de 1936, reproducido en versión bilingüe inglés-francés en Soye (6-11, 108-115). De manera sorprendente, la reticencia de Mercé la hace prácticamente borrarse de su propio discurso, que versa menos sobre su propia estética que sobre la danza como práctica social, antídoto a la falta de gracia y a la sobreestima del deporte en el mundo social moderno.

producidos por Vassily Kandinsky, o las formas geométricas que puso en escena la danzarina belga Akarova (Andrew y Bellow)⁶.

Sin embargo, hay dos elementos que distinguen la danza de Mercé. Uno es el elemento de torsión en su arte. La torsión ha sido destacada por Hillel Schwarz como componente motriz de los avances del temprano siglo veinte en la danza, la aviación, la grafología y tantas otras esferas (Schwarz); curiosamente, el argumento de Schwarz omite cualquier referencia a la danza española, la forma que mejor parecería ejemplificar el uso de la torsión en sus vueltas quebradas, sus movimientos espirales. El otro elemento que juega un papel preponderante e inusitado en el baile de Mercé es el rostro⁷. Una y otra vez a lo largo de su carrera, los comentaristas insisten en la gestualidad de su rostro, motivando comparaciones con las actrices Sarah Bernhardt y Ruth Draper, y obligando, por otra parte, al espectador a poner atención en toda la figura de la bailarina, de los pies a la cabeza. Es como si el baile de Mercé reescribiera el soneto «Torso arcaico de Apolo» de Rainer Maria Rilke: si el poema enseña al lector a buscar el rostro ausente en el torso de la escultura, la danza de Mercé recompone la figura entera, conectando cuerpo y cerebro, carne y mente, las suyas y las del público.

Decir esto es decir, con Linares, que Mercé compone un poema, empleando una «escritura corporal» —al decir del poeta simbolista Stéphane Mallarmé— para forjar un «poema emancipado de los instrumentos del escriba»⁸. Quisiera darle una vuelta de tuerca a este apotegma y postular que el éxito de Mercé se mide en —y en parte se determina por— el *appareil du scribe* o aparato escritural que pone en marcha. A lo largo de las diferentes etapas de su carrera, en su «paso del music-hall al concert-hall» (Martin)⁹, logró inspirar a toda una gama de escritores de trasfondos varios e inclinaciones estéticas diversas a escribir sobre ella, a ensayar diferentes maneras de moldear su escritura a la danza, y de elevar en el proceso a la danza al rango de las artes más dignas de comentario.

La lista de escritores que se ocuparon del baile de Mercé incluye a nombres tan conocidos como los de André Levinson, Gertrude Stein, y Paul Valéry, que gravitaron hacia ella por razones diversas: por su interés profesional en el amplio horizonte de la danza moderna (Levinson); indagando en la danza a partir de la filosofía (Valéry); o atraída por España como

⁶ El catálogo de la exposición *Inventing Abstraction 1910-25*. New York, Museum of Modern Art, 2013 explaya una gama de prácticas artísticas de la época en torno al concepto de la abstracción; Andrew y Bellow insisten en posicionar a la danza —a pesar de su asociación con la forma referencial del cuerpo— en ese mismo horizonte conceptual, llegando a proponer que la danza moderna «liberated traditional conceptions of time, movement, form, and the body in space more fully than other arts» (331). Franko también destaca cómo las líneas que traza Mercé con su danza se prestan a la pluma de artistas y escritores.

⁷ En el panorama de la danza moderna, el rostro tiende por lo general a difuminarse: ya en la práctica, por ejemplo la danza velada de Valentine de Saint Point; ya en su captura artística, por ejemplo los croquis de Isadora Duncan producidos por Antoine Bourdelle o Abraham Walkowitz.

⁸ Citado y traducido por el escritor mexicano Alfonso Reyes.

⁹ Martin comenzó a escribir sobre danza para el periódico en 1927, el mismo año que entró la crítica Mary Watkins en el *New York Herald Tribune*; la contratación de estos dos periodistas marca la consagración de la danza como arte digno de comentario extenso.

fuelle de nuevos motivos estéticos para una cultura occidental oxidada (Stein)¹⁰. También resplandece en los escritos de compatriotas suyas, por ejemplo, Margarita Nelken y Federico García Lorca, quienes elogiaron su labor intensa y recreativa con tradiciones populares locales. Y es que su labor con lo local devino un importante modelo portátil, modelo a seguir en diferentes espacios nacionales. En su gira estadounidense en el invierno de 1931 a 1932, por ejemplo, las reseñas se dividen entre alabar su rescate, modernización, y universalización de la danza española, y pedirle consejos sobre cómo desarrollar formas nacionales en el propio país (Seinfeld; B. K. H.; Byrnes).

Este concepto de la portabilidad y ejemplaridad de proyectos ahincadamente locales se había convertido en piedra de toque en las primeras décadas del siglo, en que coreógrafos, músicos y artistas que minaban sus tradiciones nacionales se tomaron como modelos para forjar proyectos en otros espacios (Clayton, «Modernism's»)¹¹. Un caso evidente eran los Bailes Rusos, que sirvieron de modelo para la misma Mercé con el proyecto de sus Ballets Espagnols (Murga Castro y Coello). En una larga y esmerada reseña de 1928, Julie Sazonova distinguió entre los tablados pintorescos que ofrecía la compañía y los arrebatos absorbentes de Mercé bailando sola, que para Sazonova volvían a subrayar el vínculo entre la danza española y la danza griega. Titiritera ella, Sazonova propone que la danza de Mercé traza una conexión móvil entre suelo y cielo. Ni hundiéndose en la tierra a manera de Duncan, ni levantando vuelo como Pavlova, Mercé sostiene más bien, en las palabras de Lorca, «una lucha [...] con la niebla invisible que [la] rodea». Estas dos lecturas, que recuerdan los comentarios de Heinrich von Kleist sobre la bailarina como marioneta, anticipan una tercera, de Francis de Miomandre, quien plantea en 1935 que «la que danza, desde que empieza a girar, ya no es ella misma; se despegas de la gravedad, y pertenece al universo» (De Miomandre)¹². Sin embargo, como postula Nicolas Bourriaud en su ensayo sobre el arte «radicante», esta potencialidad transnacional o desapego también involucra en apegos momentáneos, conexiones con cada lugar donde la bailarina libraba su «lucha», con cada escenario local en que se lustraba. En el caso de Mercé, estas localidades eran los cafés-cantantes, los cabarets y casinos, las salas de conciertos, de Francia, Alemania, Inglaterra, España, Rusia, América Latina, los Estados

¹⁰ El libro de Levinson *La Argentina: essai sur la danse espagnole*, salió el mismo año en francés y en inglés; falta todavía una traducción al castellano. Valéry leyó un texto sobre Mercé en la doble actuación que protagonizó junto a ella en la Universidad de los Annales en marzo de 1936; publicó el texto bajo el título «Philosophie de la danse» en la revista *Conferencia* el 1 de noviembre de 1936. Stein hace varias referencias a Mercé en sus escritos, ya de manera oculta (el poema «Susie Asado»), ya de manera explícita en su *Autobiography of Alice B. Toklas*, como indica Felicia McCarren, quien cita a Stein en la voz de su compañera Alice: «We finally came back to Madrid again and there we discovered the Argentina and the bull-fights. The young journalists of Madrid had just discovered her. We happened upon her in a music hall, we went to them to see spanish [*sic*] dancing, and after we saw her the first time we went every afternoon and every evening. It was there and at that time that Gertrude Stein's style gradually changed». La crítica también discute la presencia de Mercé en el texto de Valéry (McCarren 84-86, 146).

¹¹ La discusión se extiende en trabajos cortos de otros autores bajo la rúbrica «Modernism on the World Stage», <https://modernismmodernity.org/forums/modernism-world-stage>.

¹² «Dès qu'il tourne, [celui qui danse] n'est plus lui-même, il est détaché, pour si peu que ce soit, de la pesanteur, il appartient à l'univers».

Unidos y Asia. En cada uno de estos lugares se forjaron lecturas que sentaron las bases para la recepción de la danza de Mercé, y que la marcaron al pasar.

En lo que sigue, vamos a lanzarnos de viaje con Antonia Mercé, acompañándola en sus movimientos por el espacio y el tiempo en un momento que iba a ser transformador para su propia estética como también para el concepto de la danza, y en particular la danza española. Vamos a restringirnos a un circuito que podría parecer periférico, el de su gira por las Américas entre los años 1915 y 1917, y en ese circuito vamos a leer el «lenguaje de las líneas» que constituyen sus reseñas. Lenguaje de líneas que nos habla, como vamos a ver, de un proceso de abstracción que comprende, sin embargo, una serie de concreciones.

Enfocarnos en sus giras por Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima, Nueva York, La Habana y la Ciudad de México podría parecer una restricción perversa, pero lo hacemos siguiendo una propuesta del crítico alemán Walter Benjamin, para quien las energías de un movimiento se juzgan mejor lejos de su fuente original¹³. Y es que de los años 1915 a 1917 son años críticos para Antonia Mercé, años en que se transforma de artista de variedades en solista destacada, en que de la crisálida de bailarina española emerge la bailarina internacional. La transformación se efectúa de ambos lados del escenario: en sus propias actuaciones, y en las lecturas que de ella emergen. Bailan juntas, Mercé y el público, y a medida que avanza la comprensión mutua, las lecturas de ambos lados van refinándose, produciendo un arte distintivo. En los dos años y medio que dura su gira por las Américas, Mercé va transformándose ante los ojos del público a una velocidad vertiginosa. Tanto la bailarina cómo los críticos leen lo que se ha escrito sobre ella en diversos países, lo cual impulsa una transformación tanto en su propio arte como en el estilo y enfoque de las lecturas que se ofrecen de ella. Podemos por lo tanto rastrear en sus desplazamientos no sólo las evoluciones de la bailarina y de su arte, sino también la emergencia de una crítica capaz de dar cuenta seria de esta nueva práctica de la danza, aprendiendo a apreciarla y a hacer que esa apreciación se disemine y se contagie. Y hay que subrayar el sentido de urgencia que late en el ejercicio, porque para esas fechas nadie —ni Mercé ni los públicos— sabía cuánto tiempo se iba a quedar ni si se iba a repetir la experiencia: de ahí la necesidad de captarla, de mimetizarla en la escritura, improvisando sobre el vuelo.

Mercé pisó por primera vez tierra americana el primero de mayo de 1915¹⁴. Llegó a un Buenos Aires harto del «desfile continuo de danzarinas y tonadilleras [...] monótono a fuerza de esa vulgaridad» («Ecos diversos»), y que reclamaba la visita de bailarinas españolas más excelsas

¹³ La referencia es al texto «El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea», de 1929, texto en que Benjamin diagnostica los logros del movimiento surrealista; en vez de medirlo por sus efectos en el lugar de sus operaciones centrales, o sea París, mide sus energías tal como se perciben a la distancia, en Alemania.

¹⁴ Como han constatado críticos como Carlos Manso y más recientemente Ana Alberdi, Mercé nació en Argentina de madre española que estaba de gira con una compañía de danza; de ahí su apodo.

—Pastora Imperio, La Fornarina, La Argentinita, La Argentina—. Mercé fue la primera en cruzar el océano. Recibió una acogida calurosa de parte de los críticos, algunos de los cuales ya estaban familiarizados con la danza europea por sus propios viajes ultramarinos, otros por el paso de los Bailes Rusos por la ciudad dos años antes. Se tenía, además, noticia de dos eventos recientes en Madrid donde Mercé había sido ensalzada por intelectuales y artistas: el primero en el Círculo de Bellas Artes en enero, evento en el que había participado Benavente, cuyo comentario ya aludido se convertiría en carta de introducción para Mercé por donde viajara; y el segundo, una «Fiesta de la Danza» en el Ateneo en abril, en la que bailó, alternando con la belga Felyne Verbist, en medio de un flujo de tributos poéticos. Los periodistas porteños se dieron a la obra de preparar el suelo para su recepción. El público se mostró inicialmente algo reacio, acostumbrado como estaba a una versión concupiscente de la danza española y decepcionado, por lo tanto, por la experiencia más bien «metafísica» que ofrecía Mercé (citado en Manso 143)¹⁵. No obstante, los comentarios periodísticos comenzaron a sentar las bases para una nueva apreciación de su arte, basado en la sobriedad pero capaz de activar emociones estéticas inusitadas. La revista *PBT* [sic] del 10 de julio, por ejemplo, comentó satisfecho que «sin vistosos atavíos, sin violencias de colores ni de movimientos y, lo que es más importante, sin llamar a los bajos sentidos humanos», había producido La Argentina «una exquisita sensación de arte» (102). Y como parte del proceso se produjo un acople hábil entre la cultura de élite y el entretenimiento popular: en Buenos Aires también se organizó una Fiesta de la Danza, pero esta vez Mercé apareció en el programa alternando con ilusionistas, cómicos y cupletistas¹⁶. A la propia Mercé le interesaba por el momento presentarse en este tipo de espacio híbrido, conquistar diferentes tipos de público con su arte; en una entrevista concedida hacia finales de junio, fantaseó con instalarse en un cinematógrafo bonaerense, con un programa dividida entre sus danzas y algunas «artísticas cintas» (en Remón). El proyecto nos habla de la íntima coexistencia en ese momento de la alta cultura con la cultura popular, de la danza con el cine temprano, y de las tentativas por apelar al público filtrando lo nuevo a través de sus formas de entretenimiento predilectas.

La actuación de Mercé en la zona rioplatense fue un éxito rotundo. El público, acostumbrado a la llegada de artistas extranjeros y ansioso de mostrarse a la altura de los públicos europeos¹⁷, se dejó conquistar con facilidad, y los periódicos de Buenos Aires, de Rosario, de Montevideo rebosaron no sólo de reseñas sino de poemas. Hay que señalar, sin embargo, que los poemas que inspiró son más bien mediocres, inscritos en una estética modernista trasnochada, y que los que escribieron sobre Mercé en Argentina no eran escritores conocidos ni emergentes, sino periodistas profesionales. No obstante, percibieron con nitidez que su arte auguraba otras posibilidades de la danza, fundada en la «armonía de la línea, como

¹⁵ Este descontento no se cancelaría del todo en años siguientes; en julio de 1919 un periodista de *El Diario* expresó el deseo de que fuera «más bailarina y menos metafísica» (en Manso 144).

¹⁶ Periódicos bonaerenses como *Crítica* trajeron noticias del evento («La fiesta»).

¹⁷ Como se comenta en el periódico *La Argentina* el 9 de mayo de 1915, «las ovaciones que la aclamaron son la mejor prueba de que nuestro público es ya competente juez en materia de arte de baile»; FJM.

conviene al arte de quien sabe que el baile no es, no debe ser, simple gimnástica sino también, y sobre todo, expresión plástica de sentimientos y aún de ideas» («Reaparición»).

Después de pasar seis meses en el ámbito rioplatense, donde, además, contrajo matrimonio con un argentino, Mercé se dirigió a Chile, cruzando los Andes para actuar en Santiago. Una vez ahí, seguramente para gran sorpresa suya, tuvo que empezar desde cero. Hay que subrayar que éstos eran los primeros años de las giras transcontinentales, y que esas giras muy pocas veces llegaban a la costa pacífica (en 1916 un periodista peruano se confesó pasmado cuando Tórtola Valencia se presentó en su oficina) (Chroniqueur, «Entrevista»)¹⁸. De ahí que los críticos no tenían una idea muy clara de quién se trataba; carecían de ejemplos de bailarinas serias con las que compararla; ni siquiera le habían dado un contrato para actuar en la ciudad. El contrato se produjo, pero un público entusiasta no. Campeaban otros factores en su contra: el ensayo de Benavente se publicó, pero en conexión con otra bailarina; y resultaba que «La Argentina» ya tenía una imitadora que la precedía en el camino por la costa, sembrando confusión¹⁹. Los críticos periodísticos, conscientes de que el concepto de una «bailarina estética» española iba a ser siempre de difícil venta, improvisaron nuevos marcos para interpretarla: en notas publicadas entre el 15 y el 25 de noviembre, los comentaristas se esforzaron por conectarla con las nuevas vertientes de la música y el arte españolas, trazando vínculos con el pintor Ignacio Zuloaga y con el compositor Enrique Granados, haciendo hincapié en su carrera exitosa en Europa, alabando la simplicidad y sobriedad de su presentación. Fue un escritor peruano, José Bustamante y Ballivián, de paso él mismo por Santiago, el que dio con la fórmula mágica. La Argentina, anunció el peruano, había espiritualizado la danza española, cancelando su carga sensual e instintiva; y al hacerlo, «hizo de la danza española, la danza universal» (Bustamante). Con esta feliz frase, acuñó un concepto portátil para la bailarina que enfatizaba, al mismo tiempo, su portabilidad.

Desde Chile, Mercé prosiguió su viaje para Lima, donde la precedía el artículo del desplazado escritor peruano, junto también con otras reseñas chilenas; esta circulación de textos nos permite percibir cómo se comenzaba a compartir y a comparar recortes de prensa entre diferentes lugares en aquellos años, quizás con la propia bailarina como mediadora. (Podemos conjeturar que es en torno de parecidas figuras circulantes que los comentaristas culturales latinoamericanos comenzaron a leerse entre sí, encontrando de repente temas en común y en vivo). En el Perú se volvió a debatir el lugar más adecuado para presentar una versión seria de la danza española. No fue hasta llegar a Lima que Mercé se enteró de que la habían contratado para danzar en un cinematógrafo, y esta vez —apenas cuatro meses después de expresar el deseo de instalarse en un cinematógrafo bonaerense— su negativa fue firme

¹⁸ Cito por los recortes de prensa albergados en el Museo de las Artes Escénicas del Instituto de Teatro de Barcelona.

¹⁹ Ambos datos se incluyen en la entrevista con Mercé publicada en la revista *Los Sucesos* el 25 de noviembre (V. S. Y.).

(«Municipal»)²⁰. Frente a la inaudita insistencia de la bailarina en decidir el lugar más apropiado para su baile, se la trasladó al Teatro Municipal, que de allí en adelante sería el escenario preferido por las bailarinas que pasaban por Lima.

En Lima tuvo también que encarar otro obstáculo: se seguía aumentando el número de sus simulacros, y ahora había dos falsas Argentinas en circulación («Estrellas españolas»). La verdadera, sin embargo, cosechó un éxito inmediato. Constató *El Comercio*:

Por los escenarios de Lima, que han visto en sus largos años de existencia desfilar artistas de innegable mérito en su calidad de bailarinas representativas de diversas escuelas de baile, no se ha llegado a ver reunidos en una sola persona todo el caudal de condiciones que para imponerse y triunfar posee. («El debut»)

Y como se declaró en *La Crónica*:

No es ella, cuando baila danzas españolas [...] la adocenada danzarina de dislocados movimientos y violentas y forzadas contorsiones a que en estas americanas tierras estuviéramos acostumbrados por la incontrastable fuerza de un incierto y deslucido vivir y una escasa significación espiritual. Es muy otra cosa Antonia Mercé. Ha tenido ella la suerte de ser la iniciadora de una saludable y necesaria evolución de la genuina danza española. Ella la ha idealizado. («Vida teatral»)

A partir de las primeras reseñas los críticos se desviven por excederse en sus elogios, alabando los ojos, la sonrisa, los gestos de Mercé. Y aquí se da un giro inesperado: comienzan a producirse comentarios que quieren ser más idiosincráticos, añadiendo toques personales, como si los críticos quisieran destacarse en el repertorio de reseñas que empieza a organizarse en torno a su figura. Los hay que se mofan de sí mismos como entrevistadores ineptos; los que se declaran enemigos de la danza pero adeptos de Antonia Mercé; los que se muestran aburridos hablando con la bailarina pero cautivados por su baile.

Entre todas las reseñas se destaca el del comentarista José Carlos Mariátegui, que no era todavía la autoridad cultural y política que sería después de su exilio europeo entre 1919 y 1923 (exilio provocado por la visita de otra bailarina, Norka Rouskaya, que bailó un vals de Chopin en un cementerio, supuestamente desacralizándolo) (Stein). No obstante, su comentario sobre el arte de Mercé posee una tonalidad distinta (Chroniqueur, «Viendo»). Mariátegui comienza por notar que bailarinas distinguidas sólo se conocen en Lima de segunda mano, o de manera virtual en los cinematógrafos; siendo él miope y mal espectador de las cintas, agradece a Antonia Mercé el haberse presentado en persona, ofreciendo un «hondo regalo espiritual» para el público. Alaba su gracia, su alegría, su luminosidad en escena, y torciendo un poco el discurso en torno al idealismo de su baile, dándole una vuelta de tuerca al argumento de Benavente, Mariátegui destaca su «casta impudicia», su «sensualidad excelsa», planteando que

²⁰ La nota trae, además, la reproducción de la reseña de Bustamante y Ballivián.

al baile le hace falta su toque de carnalidad. Y en un giro curioso y revelador, ofrece dos comentarios o consejos para una bailarina quien, se da por sentado, *lee sus reseñas*²¹. Lo primero que critica es el hecho de que Mercé cante en escena; suaviza el comentario al explicar que «la danza, cuando tiene la exaltación que Ud. le da, es arte casi religioso, arte esfíntico, arte mudo. Todo lo dice el gesto, todo lo dice el ritmo, todo lo dice el repiqueteo gentil». Lo segundo que le critica, de manera más aguda, es su nombre artístico, La Argentina, en el que percibe cierto «mal gusto y mercantilismo»; es de suponer que, además, percibe en su nombre la elevación de un país vecino y rival. Podría también estar pensando en la presencia de las «Argentinas falsificadas», y en proteger a la bailarina restituyéndole su nombre propio. En cualquier caso, a lo largo de la reseña se empeña en referirse a ella —más bien, en *dirigirse* a ella— como «Antonia Mercé», y es de resaltar que de manera quizás inconsciente, cuando el editor de *La Prensa* inserta una nota al final para felicitar al conductor de orquesta, lo hace valiéndose repetidas veces del verbo «merecer»: «*Merece* un franco aplauso el profesor Nello Cequi, que dirigió anoche la orquesta con gran acierto y que escuchó aplausos muy *merecidos* del público. El Maestro Cequi *mereció* ser felicitado por la Argentina» (cursiva de la autora). Como elogio balbuceante, y/o anuncio publicitario, no podía ser más elocuente.

Mercé encontró un lector particularmente agudo en la persona de Óscar Miró Quesada, periodista de ciencias que publicaba en *El Comercio* bajo el seudónimo Racso. En un artículo del 14 de diciembre, Racso se da a la tarea de educar al público lector sobre dos contribuciones que hace Mercé a la danza. En primer lugar, opina que ella recupera y recoge en sí toda la historia de la danza, fusionando tendencias antiguas y modernas, dionisiacas y apolíneas, dándole «alma» a la danza contemporánea al mismo tiempo que consigue modernizar la danza española. Pero a la diacronía le agrega la sincronía: lo que ofrece Antonia Mercé, según Racso, sería una «síntesis de todas las artes»: «Lo que insinúa la estatua con la forma, lo que dice el cuadro con el color, lo que sugiere la música con el ritmo: insinúa, dice y sugiere “La Argentina” con su baile». Es fundamental este paso por parte del crítico: la danza no sólo se instala en el panteón de las otras artes sino que las absorbe, las aprovecha, las excede. El baile en esta lectura viene a ser una transposición plástica de la música de las esferas, y Mercé una figura excelsa entre los astros. Y es más: citando a D’Annunzio, para quien todo el cuerpo de la Gioconda era una mirada, Racso asevera que «“La Argentina” es la Gioconda del baile» —retomando la lectura que hicimos arriba del rostro de Mercé, poniendo énfasis en la totalidad y la maestría de su figura—.

Resulta significativo que la crónica de Racso, que debió halagar especialmente a la artista, se reprodujera en el próximo lugar al que Mercé se dirigió, que fue Nueva York. Se incluyó en el diario *Las Novedades*, periódico destinado al público hispanoparlante (Ben-Abad). Aquí rozamos otro fenómeno, el del público hispanoparlante en el extranjero que se

²¹ Esta es la primera vez que atisbamos el fenómeno de la *bailarina-lectora* que, aunque poco comentado, subyace a las prácticas de muchas artistas del período, como se colige también de las giras de Tórtola Valencia (Clayton, «Touring»).

organiza para recibir a una de las suyas. Resultó, sin embargo, difícil convencer al público angloparlante sobre el mérito cultural de las danzas de Mercé. Se había dirigido a Nueva York con la invitación a bailar en la ópera *Goyescas* de Enrique Granados, la primera ópera a presentarse en español en la ciudad, y para colmo, en el espacio majestuoso del Metropolitan Opera House. Sin embargo, la oportunidad se malogró cuando la bailarina Rosina Galli se instaló en su lugar, para vergüenza del compositor, quien ayudó a Mercé a reservar el teatro Maxine Elliott para presentarse allí como solista (Bennahum 68)²². El público estadounidense tendía todavía a asociar a la danza española con el teatro de variedades, por lo cual el arte más matizado de Mercé estaba destinado a fracasar; la prensa percibió «cierta monotonía» en sus danzas, y las únicas chispas de entusiasmo real vinieron de críticos asociados con el *vaudeville*, que le pronosticaron un porvenir exitoso ante la cortina carmesí («Weber»; Jolo)²³. No sería hasta 1929 que los Estados Unidos se mostrarían preparados para recibirla, en gran parte por la contratación un año antes de Mary Watkins en el *New York Herald Tribune* y de John Martin en el *New York Times*; ambos serían admiradores pudientes de Antonia Mercé.

Si los públicos norteamericanos no llegaron a comprenderla bien en su primera visita, la misma Mercé comenzó a revelarse como lectora adepta de su propio perfil. Lo que notamos en los recortes de prensa que se publicaron en La Habana y en Puerto Rico, durante su paso a México en 1917 después del desengaño norteamericano, son, por una parte, una contraposición estratégica con la cada vez menos amada Tórtola Valencia²⁴ —también de gira por las Américas por esas fechas— y, por otra parte, un nuevo énfasis en su método de composición. En entrevistas anteriores, Mercé se había restringido a hablar del papel que jugaba la música en su inspiración, pero ahora sabe hablar de supuestos estudios de esculturas y bajorrelieves, lo que venía a ser ya un tópico para cualquier bailarina moderna²⁵. Por otra parte, comienza a presentarse también como autoridad en materia de danza: anuncia que tiene en preparación el libro *Historia del baile español*, del que se publica un fragmento en el periódico cubano *La Discusión*, en el que Mercé destila una lectura de su propia estética:

²² Se había dirigido a Nueva York con la invitación a bailar en la ópera *Goyescas* de Enrique Granados, la primera ópera a presentarse en español en la ciudad, y para colmo, en el espacio majestuoso del Metropolitan Opera House. Sin embargo, la oportunidad se malogró cuando la bailarina Rosina Galli se instaló en su lugar, para vergüenza del compositor, quien ayudó a Mercé a reservar el teatro Maxine Elliott para presentarse allí como solista. Ninotchka Bennahum cuenta el episodio en más detalle en su libro (68); la propia Mercé lo relata en una entrevista concedida al periódico *El Comercio* de La Habana el 23 de enero de 1917 (Mesa).

²³ No fue hasta la contratación de Mary Watkins en el *New York Herald Tribune* y de John Martin en el *New York Times* que Mercé encontró lectores serios en los Estados Unidos. La misma dinámica se dio hasta cierto punto en Francia en los años veinte, cuando Gustav Fréjaville, defensor del *music-hall*, y André Levinson, historiador y crítico de la danza, debatieron en una serie de publicaciones el lugar más adecuado para la presentación del arte de Mercé.

²⁴ Ver por ejemplo *La Ilustración*, 3 de febrero de 1917, que contrasta la simplicidad de la presentación de Mercé con el exceso sensorial de Tórtola, asociando a la primera con la castidad, a la segunda con la lujuria. Termina con la exclamación contundente: «¡Adiós, Tórtola! ¡Bienvenida, Argentina!» (Marcial).

²⁵ Sobre la relación entre danza y escultura clásica en la época, ver Brandstetter (38-68).

Pretendo haber realizado la fusión de dos danzas: la española y la llamada «moderna». Del baile español he desterrado la rudeza, a veces hasta acrobática, para dejarle su belleza primitiva e imprimirle el sello de su especial significación y colorido. Para la fusión he aplicado la experiencia de constantes estudios y observaciones, esforzándome en amoldar a mi temperamento y personal modo de ver, esas teorías que preconizan la distinción y armonía de siluetas que sirven no sólo para recreo de la vista, sino que a la par deleitan el espíritu, por refinado que este sea. La clave de la eurytmia y la fuente de inspiración respecto de ademanes y movimientos, me los han suministrado los bajos relieves egipcios y griegos y las esculturas helénicas y romanas. [...] 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 formas populares. (en Murga Castro, *Poetas del cuerpo* 404-406)

Evidentemente la oposición vino no sólo del pueblo español sino de los públicos que había tenido que entrenar en la recepción de sus danzas, pero cosechó el fruto de sus labores en su consagración definitiva en México en 1917. Aunque llegó allí sin contrato, instalándose de manera improvisada en el Teatro Arbeu, su recepción inmediata fue estruendosa. Las reseñas que suscitó fueron arias operísticas de aprecio²⁶. Los críticos rivalizaron entre sí por alabar de manera distintiva a la que tanto había triunfado en otros lugares latinoamericanos, y lo que produjeron en el proceso, ya definitivamente, fue una nueva manera de escribir sobre danza. Florián (seudónimo del poeta José D. Frías) dio el primer paso: borroneando la dimensión española de su danza, y citando en cambio a Mallarmé y a Simónides, declaró que «toda esta danzarina es una curva viva que se transforma, se renueva, se repliega y se retuerce en la poliformidad de su figura decorativa»; ofrecía, según el crítico, el modelo encarnado de una estética parabólica que conectaba lo antiguo con lo moderno (Florián, «Flor»)²⁷. El periodista Dionysos, recogiendo el guante de Florián, insistió en la inspiración arcaica de la danza de Mercé; alabando su «gracia escultórica», la describió como «una sucesión de frescos, de estatuas, de relieves helénicos» (Dionysos). Mercé colaboró durante un tiempo en la configuración de esta nueva lectura, aunque se le nota cierta renuencia a participar de la ficción. Por ejemplo, cuando Florián la aclamó como «maravillosa sugeridora de estatuas móviles y espirituales», aduciendo que «su perfeccionamiento lo ha ido adquiriendo en los museos, en las pinacotecas, en las exposiciones de arte, en todos los abrevaderos de la plástica», Mercé respondió con delicadeza que «la pintura me impresiona más profundamente que la escultura», insistiendo al contrario en la fuerza motriz de lo acústico en sus bailes: «Nunca he estudiado frente al espejo mis “poses”, sino que las ensayo al ritmo de la música elegida» (en Florián,

²⁶ Los periodistas —varios de ellos poetas— protagonizaron una escena cuasi pastoril, compuesta de voces masculinas debatiéndose en torno a una figura femenina que desataba no sólo sus palabras sino sus sentimientos. El que mejor verbaliza estos sentimientos es «Dionysos», quien se confiesa al borde de las lágrimas al ver bailar a Mercé, y que completa la parábola que vamos trazando al reenfocar la vista del espectador en el rostro de la bailarina. A las «gracias exquisitas y extraordinarias» de sus movimientos corporales y sus castañuelas, insiste, «hay que agregar el complemento que con la movilidad facial llena de expresión, le da a su arte la suprema danzarina» (Dionysos).

²⁷ Les agradezco a Yanna Hadatty, Viviane Mahieu, e Ignacio Sánchez Prado su ayuda en identificar al escritor detrás del pseudónimo.

«Una maravillosa»). Como se colige tanto de esta cita como del fragmento que publica en Cuba conectando la danza española con innovaciones en prácticas coetáneas de la danza temprana moderna (la veta duncaniana), aunque Mercé no solía pronunciarse sobre su propia estética, sabía azuzar pero también encauzar las lecturas que se hacían de ella; como remarcó Florián, retomando las palabras de Benavente, «esta mujer tiene la misma seguridad de sí que un filósofo de su sistema».

El desborde de reseñas en sí mismas desbordantes que se produjo durante su estadía en México se dirigía, como reconoció Florián, a encaminar una lectura digna de la bailarina, y a retenerla en escena. Mercé pasó finalmente cuatro meses fructíferos en el país, meses en los que se extendió el radio de sus actividades de una manera que nos habla, en última instancia, de otra transformación en el lugar de la danza. Según un artículo de mediados de agosto, Mercé ya no sólo bailaba en escenarios sino que se veía involucrada en actividades más bien locales: colaborando en la coreografía de una secuencia de gimnasia rítmica con el compositor Manuel Ponce y el arquitecto Samuel Chávez, por ejemplo, y jugando con la idea de bailar «estilizado» el jarabe tapatío («La Argentina»). Esto último, notablemente, fue dos años antes de que lo bailara Anna Pavlova²⁸, lo que enfatiza que ya en 1917, y con el ejemplo vivo de Antonia Mercé entre ellos, los artistas locales comenzaban a percibir las oportunidades que ofrecía la visita de una bailarina circulante. Oportunidades que probaban la capacidad de los públicos locales de apreciarla, pero también la de los escritores y artistas locales a captarla sobre el vuelo.

Como hemos visto en este rápido recorrido por las primeras lecturas latinoamericanas de Antonia Mercé, al salirle al paso de la bailarina, los cronistas configuran un coro a la vez que tratan de producir comentarios dignos de su arte. La crónica periodística, para decirlo de otro modo, entra en un *pas de deux* con la danza. Lo que emerge de la lectura de estas crónicas — crónicas de las que la misma bailarina en su momento era lectora — es la imagen de una danza que evoluciona en sus movimientos a la par que entra en contacto con un público también en evolución. Activando el aparato escritural con el que soñaba Mallarmé, la bailarina moderna — encarnada en la figura de Mercé, rescatadora de bailes regionales — se dispone al mismo tiempo a leer y a meditar lo que se escribe sobre ella, flexibilizando los aportes de la danza para abrir su radio de engranaje; en el diálogo que se desata de ambos lados, siempre abierto y en movimiento, el baile deviene exploración.

²⁸ Para el caso de Pavlova, ver Reynoso (80-98).

Agradecimientos

Esta investigación se ha realizado en el marco del proyecto de I+D+i Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la modernidad (MCIU, AEI/10.13039/501100011033, FEDER-UE, ref.PID2021-122286NB-I00).

REFERENCIAS

- Andrew, Nell y Juliet Bellow. «Inventing Abstraction? Modernist Dance in Europe». *The Modernist World*, editado por Allana Lindgren y Stephen Ross, New York: Routledge, 2015, pp. 329-338.
- Ben-Abad. «La Argentina». *Las Novedades*, 20 Ene. 1916. Fundación Juan March.
- Benavente, Jacinto. «Acotaciones». *Nuevo Mundo*, 11 Nov. 1911. Fundación Juan March.
- Benjamin, Walter. «Surrealism. Last Snapshot of the European Intelligentsia». *Selected Writings 1927-34*, traducido por Edmund Jephcott, Cambridge: Harvard University Press, 1999, pp. 207-221.
- Bennahum, Ninotchka Devorah. *Antonia Mercé, «La Argentina»: Flamenco and the Spanish Avant-Garde*. Hanover, NH: University Press of New England, 2000.
- B. K. H. «Passed in Review, the Providence Stage». *The Providence Journal*, 4 Feb. 1932. Fundación Juan March.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*, traducido por Michèle Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Brandstetter, Gabriele. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Avant-Gardes*. Oxford: Oxford University Press, 2015, pp. 38-68.
- Bustamante Ballivian, J. «“La Argentina” danza...». *Las Últimas Noticias*, Chile, 17 Nov. 1915.
- Byrnes, Garrett d. «La Argentina Says U. S. Will Develop Own Dance». *The Evening Bulletin*, 4 Feb. 1932. Fundación Juan March.
- Chroniqueur, Juan (seudónimo de José Carlos Mariátegui). «Viendo a Antonia Mercé». *La Prensa*, 13 Dic. 1915. Fundación Juan March.
- Chroniqueur, Juan (seudónimo de José Carlos Mariátegui). «Entrevista con Tórtola Valencia». *El Tiempo*, Lima, 30 Nov. 1916. Fundación Juan March.
- Clayton, Michelle. «Touring History». *Dance Research Journal*, vol. 44, n.º 1, verano de 2012, pp. 28-49.
- Clayton, Michelle. «Modernism's Moving Bodies». *Modernist Cultures*, vol. 9, n.º 1, mayo de 2014, pp. 27-45.
- Crawford Flitch, John Ernest. *Modern Dancers and Dancing*. Philadelphia: Lippincott, 1912.
- De Miomandre, Francis. *Danse*. Paris: Flammarion, 1935.
- Dionysos. «La estética de una danzarina célebre». *Figaro*, México, 19 Jun. 1917. Fundación Juan March.
- «Ecos diversos». *La Nación*, Buenos Aires, 9 May. 1915. Fundación Juan March.
- «El debut de la Argentina». *El Comercio*, 13 Dic. 1915. Fundación Juan March.
- Emery. «L'amour en Espagne». *Comoedia*, 23 Sept. 1910. Fundación Juan March.
- «Estrellas españolas». *La Actualidad*, 10 Dic. 1915. Fundación Juan March.

- Florián. «Flor armoniosa y rítmica». *El Universal*, México, 13 Jun. 1917. Fundación Juan March.
- Florián. «Una maravillosa artista del ritmo: “La Argentina”». *El Universal Ilustrado*, México, 22 Jun. 1917. Fundación Juan March.
- Franco, Mark. «Danser l’identité nationale espagnole à Paris et à New York (1928-30): Antonia Mercé, La Argentina, entre néo-classicisme, modernisme et expression populaire». *Perspective*, n.º 2, 2020, pp. 207-218.
- Gasch, Sebastià. «Ha mort l’Argentina». *Mirador*, 13 Agos. 1936, p. 5.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Libro de las mujeres*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1919.
- Jolo. «La Argentina». *Variety*, 24 Mar. 1916. Fundación Juan March.
- «La Argentina, esteta del baile, nos habla de su maravillosa técnica del ritmo». *El Demócrata*, México, 19 Agos. 1917. Fundación Juan March.
- «La fiesta de la danza». *Crítica*, 15 Jun. Fundación Juan March.
- Linares, Antonio G. de. «La bailarina estética». *El Popular*, Almería, 13 Jul. 1910. Fundación Juan March.
- Levinson, André. *La Argentina: A Study in Spanish Dancing*. Paris: Chroniques du Jour, 1928.
- Manso, Carlos. *La Argentina, fue Antonia Mercé*. Buenos Aires: Devenir, 1993.
- Martin, John. «A Much-Heralded Artist». *New York Times*, 4 Nov. 1928.
- McCarren, Felicia. *Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Mesa, Servio. «Breve charla con “La Argentina”». *El Comercio*, La Habana, 23 Ene. 1917. Fundación Juan March.
- «Municipal». *El Comercio*, 10 Dic. 1915. Fundación Juan March.
- Murga Castro, Idoia. «Antonia Mercé “La Argentina” in the Philippines: Spanish Dance and Colonial Gesture». *Dance Research Journal*, vol. 54, n.º 3, diciembre de 2022, pp. 45-67.
- Murga Castro, Idoia. «Embodying Spanishness: La Argentina and her Ballets Espagnols». *Conversations Across the Field of Dance Studies*, vol. 39, 2019, pp. 12-17.
- Murga Castro, Idoia. *Poetas del cuerpo: la danza en la Edad de Plata*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017.
- Murga Castro, Idoia y Alejandro Coello Hernández, eds. *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2023.
- «Reaparición de La Argentina». *La Nación*, Buenos Aires, 2 Oct. 1915. Fundación Juan March.
- Remón, Agustín. «Una interviú interesante. Media hora con “La Argentina”». *Diario español*, Buenos Aires, 21 Jun. 1915. Fundación Juan March.
- Reynoso, José. «Choreographing Modern Mexico: Anna Pavlova in Mexico City, 1919». *Modernist Cultures*, vol. 9, n.º 1, mayo de 2014, pp. 80-98.
- Rossell, Marcial. «Teatro. La Argentina y La Tórtola». *La Ilustración*, 3 Feb. 1917. Fundación Juan March.
- Sazonova, Julie. «Le rythme antique dans la danse d’Argentina». *Mercure de France*, 15 Nov. 1928, pp. 87-101.
- Schwarz, Hillel. «Torque: A New Kinaesthetic for the Twentieth Century». *Incorporations*, editado por Jonathan Crary y Sanford Kwinter, New York: Zone, 1992, pp. 71-127.
- Seinfel, Ruth. «Dance of Spain Succumbing to Jazz». *New York Evening Post*, 28 Ene. 1932. Fundación Juan March.
- Soye, Suzanne de. *Toi qui dansais, Argentina*. Paris: Editions La Bruyère, 1993.
- Stein, William. *Dance in the Cemetery: José Carlos Mariátegui and the Lima Scandal of 1917*. Lanham, MD: University Press of America, 1997.

«Vida teatral. El éxito teatral de anoche. La Argentina». *La Crónica*, 13 Dic. 1915. Fundación Juan March.

V. S. Y. «La Argentina». *Los Sucesos*, 25 Nov. 1915. Fundación Juan March.

«Weber and Field to Return to Broadway and La Argentina to Enter Vaudeville». *New York Herald*, 19 Mar. 1916. Fundación Juan March.



SPANISH DANCE MODERNISM BETWEEN ETHNOGRAPHY, PERSONALITY, AND NATIONAL IDENTITY: VIEWS OF LA ARGENTINA FROM ABROAD

Mark Franko

Temple University

<https://orcid.org/0000-0002-4544-4065>

mark.franko@temple.edu

Fecha de recepción: 22/03/2025 / **Fecha de aceptación:** 29/05/2025

Abstract

This article compares critical receptions of the Spanish dancer Antonia Mercé Luque, La Argentina, in France in 1928 and the United States in 1930. Expatriate Russian dance critic in Paris André Levinson praised La Argentina as an exemplar of Spanish classical dance and of Spanish national character. Expatriate scholar of Spanish literature in New York Federico de Onís extolled her dance as iconic of the Spanish national character but without arguing her classical vision. The comparison allows us to see the fragility of the idea of national identity itself as translated into movement and to understand it as the result of a critical reception that itself is displaced from national origins in a diasporic sense.

Keywords: Spanish Dance, National Identity, Modernism, Transnational, Orientalism, Reception.

DANZA ESPAÑOLA MODERNISTA ENTRE LA ETNOGRAFÍA, LA PERSONALIDAD Y LA IDENTIDAD NACIONAL: VISIÓN DE LA ARGENTINA DESDE EL EXTRANJERO

Resumen

Este artículo compara las recepciones críticas de la bailarina española Antonia Mercé Luque, La Argentina, en Francia en 1928 y en Estados Unidos en 1930. El crítico de danza ruso expatriado en París, André Levinson, elogió a La Argentina como un ejemplo de la danza clásica española y del carácter nacional español. El académico expatriado de literatura española en Nueva York, Federico de Onís, ensalzó su danza como icónica del carácter nacional español, aunque sin argumentar su visión clásica. La comparación nos permite ver la fragilidad de la idea de identidad nacional cuando se traduce en movimiento, y entenderla como el resultado de una recepción crítica que, a su vez, está desplazada de sus orígenes nacionales en un sentido diaspórico.

Palabras clave: danza española, identidad nacional, modernismo, transnacional, orientalismo, recepción.

It is well known to dance scholarship that in the first half of the twentieth century dance and national identity were thought to reflect one another whether it be in the dances of the modern dance soloists, the ballet companies, or those specializing in the so-called ethnic dances for the stage¹. Across this array of possible artistic modalities through which dance established itself as a modern art, we can note that the idea of dance expressing national character in movement was equally valid for the modernist invention of new dance vocabularies (for example, Mary Wigman, Martha Graham, Michio Ito, to name a few) and for avant-garde conceptions of ballet style (such as Les Ballets Suédois or Les Ballets Russes). But it also applied to representations of ethnic identity through traditional dance that used to be called folkloric (in the work of Zora Neale Hurston, Katherine Dunham, and La Argentina, among others). However, such production for the stage often devised ways to stylize and modernize the source materials that had first been discovered in ethnographic research and/or transmitted through informants. Hence, the large overlap between these endeavors thanks to which a classically trained dancer such as La Argentina undertook ethnographic research while producing highly theatrical solos as well as full-length ballets for her dance company that might be considered modern and even

¹ For example, in the 1930s Lincoln Kirstein commissioned a new repertoire for the company Ballet Caravan to establish an indigenous American ballet and distance it from Russian ballet. To do this he modeled the ballerina after the Hollywood movie stars who he thought the North American public would identify with. The modern dance of Martha Graham, on the other hand, was thought to show an essential connection between danced movement and national character and this could be seen in her «Americana» works beginning with *American Document* in 1939.

modernist (Murga Castro, «Los Ballets Espagnols» 139-180). More importantly, the meaning of embodied national identity was likely to vary depending upon where artists travelled to perform their work and how critics and thinkers—frequently displaced persons themselves—received them abroad. As dance scholarship presently turns its attention increasingly to dancers and dance companies that crossed national boundaries and thus to international exchange rather than to the national identity of dance artists *per se*, the question of how national identity was configured in and through danced movement in the interwar period is now viewed as a more complex phenomenon than was previously assumed.

In this article, I compare two critical receptions of the Spanish dancer Antonia Mercé Luque, La Argentina, one emanating from Paris in 1928 and the other from New York City in 1930. I shall focus on the terms in which the same dancer was thought to reflect national identity in different geographical locations at around the same time. Here, the point is not so much that the dancer crosses borders but that her reception is determined in locations other than the nation itself—Spain—by persons who are themselves displaced. The dominant Parisian voice was that of expatriate Russian dance historian and dance critic André Levinson (1887-1933)². In 1928 Levinson published a book, *La Argentina. A Study in Spanish Dancing*³. A compilation of reviews written over the years, it was also clearly a celebration of La Argentina by a critic whose main concern was the rebirth of French ballet. Despite the use of the term exotic with its derogatory connotations we also see in Levinson's prose the convergence of the modern, the classical, and the folk in one dancing body, all held together as if by the envelope of the national.

In 1928-1929 and 1929-1930, La Argentina was touring the United States when Federico de Onís (1888-1966), a Spanish philosopher and scholar of literature influenced by Miguel de Unamuno and José Ortega y Gasset, invited her to perform at Columbia University in New York City. Onís had come to New York from the University of Salamanca in 1916 to take up an academic position at Columbia University where he founded *La Casa Hispánica* in 1930 and promoted the study of Hispanic culture in New York at the graduate level⁴. La Argentina's performance at Columbia brought the Spanish intelligentsia abroad into her orbit. In addition to Onís, the poet Federico Garcia Lorca, Professor Angel del Río (1901-1962), and the painter Gabriel Garcia Maroto (1889-1969) were also present at this performance. Federico Garcia Lorca was still in residency at Columbia where he was writing *Poeta en Nueva York* after having left the Residencia de Estudiantes in Madrid in 1928. Dr. Angel de Río was also a Professor of Spanish literature at Columbia University and an expert in the poetry of Lorca for whom he wrote the introduction to the English edition of *Poeta en Nueva York*. Gabriel Garcia

² La Argentina was familiar to Paris audiences because she began performing there in 1910 and as of 1921 undertook her major productions at the Paris Opera and the Opera Comique with her company Ballets Espagnols (Murga Castro, «Embodying Spanishness» 12-17).

³ The only other contemporary figure to whom Levinson devoted a book was Serge Lifar.

⁴ For a biographical sketch of Onís, see Howard Young. Lorca also wrote an «Elogio de Antonia Mercé, La Argentina», which I return to at the end of this essay.

Maroto, publisher, painter and writer, was also a friend of Lorca. These four prominent Spanish artists and intellectuals soon after published a book inspired by the Philosophy Hall performance, *Antonia Mercé, La Argentina*. I focus here on the reception of La Argentina's Philosophy Hall performance in 1930 as reflected in this book⁵.

The Spanish thinkers in New York were influenced by *el regeneracionismo* and the idea expressed by Ortega y Gasset that Spanish national identity had to be invented (Álvarez Junco 174-175). According to Ortega y Gasset's 1918 definition of modernism as the dehumanization of art, modern art does not represent anything. Instead, it presents us with a purely aesthetic experience. In dance, the equivalent to this idea is contained in the notion that we do not see the dancer as necessarily representing another human being—a character, for example—but instead as presenting us with an aesthetic sensation. Concerning the prominence of the aesthetic, La Argentina's dances, despite their local colour, also involved a certain visual sweep and geometrization of movement, enhanced by her costumes that followed and accentuated the angularity of certain gestures. This is suggested in Ninotchka Bennahum's discussion of La Argentina's «plastique» (67). The question is how does aesthetic sensation become transformed into a symbol of national identity, or perhaps better, into an allegory of national identity in motion?

1. PARIS

Here we are possibly in need of some background to the terms of the analysis: folklore, classicism, modernism. The idea that dance can reflect national identity emerges from three possible overlapping focal points. Regional folkloric identities undergirded a portion of La Argentina's repertoire and so national identity could be imagined from this perspective as a composite of local and regional identities in dance and song: the nation as a collection of diverse ethnicities. The study of European folklore was coming into vogue exactly at this time spurred by the work of Arnold van Gennep and the rise of the social sciences. This could foster a Herderian concept of national identity as founded on a romantic conception of the people as the basis of the national, a conception of national identity that historian José Álvarez Junco has qualified as «primordial», that is, based on a shared language and culture. It was this conception that Lorca evoked through «duende» in song and dance able to reveal «El espíritu oculto de la dolorida España» in terms of a «verdadero estilo vivo... creación en acto» (García Lorca 172-173). Another aspect of La Argentina's repertoire emphasized the more classicizing Bolero School. The influence of the Bolero School on La Argentina's dancing—in which her classical dance training shone through—might be considered the pretext for a more «statist» conception of national identity, as Junco has called it, through a classicizing consciousness of academic skills. The state itself would generally be credited with an academic conception of art transmitted through national academies. Every academy is juridical and territorial. This was of

⁵ It is perhaps worth noting that there is no stage in Philosophy Hall so that the performance must have taken place in a spacious meeting room on the ground floor to the left of the main entrance and for a largely invited audience.

great interest to Levinson given his enthusiasm for French classical ballet as an essentially national style. He imagined the body of La Argentina as a battleground between indigenous and classicizing forces. But, of course, he did this from a particularly French point of view according to which Spain was not fully European but instead exoticized as other.

An interesting counterpoint to Levinson's views is provided by Paul Valéry's essay «Philosophy of the Dance», which the poet read at a performance of La Argentina in Paris in 1936⁶. In this talk Valéry spoke of La Argentina creating an autonomous time and space within which her dances take place. «This detachment from the environment, this absence of aim, this negation of explicable movement, these full turns (which no circumstance of ordinary life demands of our body), even this impersonal smile—all these features are radically opposed to those that characterize our action in the practical world and our relations with it» (Valéry 206). Valéry's theme of the purposelessness of dance which he applied to other dancing as well is a variant of his notion of dance as «pure metamorphosis». With Valéry modernist stylization veers into an area akin to abstraction and somewhat allied with Ortega's notion of the dehumanization of modern art: It becomes enigmatic. Modernism could therefore turn out to be a more flexible and less doctrinaire concept than it is often assumed to be because it contained popular and classical elements in the realm of the stylized theatrical gesture. This is, in fact, what I shall argue. In this connection, Georg Fuchs's notion of re-theatricalization is crucial to understanding the operations of modernism on varieties of traditional movement material and to the very conception of modernism itself if it is to be understood in properly theatrical terms. I argue in what follows that only an aesthetic experience which can be described as modernist—enigmatic, fragmented, or contrapuntal, and anti-representational—is adequate to account for La Argentina's impact and its relation to the portrayal of Spanish national identity in dance.

La Argentina's movement vocabulary is derived, as Idoia Murga Castro has explained, from a variety of sources: the bolero school, flamenco, and folkloric and regional dances. Levinson organizes these sources under the aegis of a classicism achieved through La Argentina's revival of forms that had fallen into theatrical disrepute. Hence, in the case of La Argentina, re-theatricalization has several meanings. First, it refers to the salvaging of materials for the stage that otherwise would not be considered stage worthy. Secondly, re-theatricalization refers to the transformation of these movement materials discovered through ethnographic research into a stylized form that becomes theatrical on stage in an inexplicable way. Thus, Levinson's claim for La Argentina's classicism relies on the idea of a triumph over the vernacular by form. Yet, the variety of styles and vocabularies to which La Argentina has recourse cannot be resolved into the formal principles of the bolero, which dates to the

⁶ Valéry's talk was pronounced on March 5, 1936, and first published as «La Danse, Conférence de M. Paul Valéry», in *Conférence* 30me année, n.º 22 (1936). It has since been anthologized as one of his most important dance essays. For more on this text, see Franko («The Dancing»).

eighteenth century⁷. For this reason, it must be considered as modernist and, in this way, a new creation of the idea of Spanish national identity in movement.



Fig. 1. Poster without text designed for La Argentina by Lakovleff (1932). Courtesy of Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

Another aspect of Levinson's discussion centres on the phenomenon of the modernization of her sources. La Argentina's movements created trace lines in space and left the memory of distinctive shapes that were decidedly modern, as many attempts to capture her movement in drawings and on the spot caricatures indicate. Endowing gesture with line is a modernist procedure and when folk materials become stylized to enter the category of art as universal expression the resulting trace can be identified as «classical», that is, as typical of the essential characteristics it evokes. To posit this modernized aesthetic of the folk as an expression of the national spirit of Spain, however, Levinson had to understand the folk material in the hands of La Argentina as classical in two senses. First, it could be grasped stylistically in formal terms as autonomous; secondly, it derived from the people and therefore drew upon an anonymous wellspring of movement that could be identified with a national, or in the language of that period, racial spirit. To some degree, this was what La Argentina did with her folk sources as she herself explained: «En cuanto a mí, pretendo haber realizado la fusión de dos danzas: la española y la llamada “moderna”» (Mercé 405). Murga Castro analyses the kinds of references

⁷ See Suárez-Pajares.

to Indigenous dance that conditioned the reception of her work in terms of an exotic representation of Spanishness.

Although Rolf de Maré and Jean Cocteau championed the importance of vernacular dance to ballet classicism in the 1920s, Levinson's sole contribution to this trend is to be found in his reception of La Argentina⁸. The idea of folk expression as itself constitutive of the classical once filtered by a modernist formalism generated an interesting variation on Levinson's theorization of French ballet neoclassicism. The way Levinson extracts himself from the impasse of a proper national identity that can be apprehended as exotic is of particular interest to me here⁹. He, unfortunately, does not escape certain racist-tinged views of ballet in his comparisons with African-American performance. The basis of my comparison of the two critical receptions of La Argentina resides, therefore, in the use of the term classical as applied to interwar performance that was clearly modernist while also drawing upon research into folkloric forms. Why must the concatenation of these terms call up the national, let alone the racial? We are in a certain sense touching upon the convergence of race theory, ethnic studies, and dance in the first half of the twentieth century. Even in the most vanguard theatrical dance of the interwar era, these contexts were apparently unavoidable and to some degree interchangeable¹⁰.

Levinson revels in the apparent spontaneity of La Argentina's depiction but in the final analysis, he is convinced that everything she does is the result of a calculated art. «She has captured the inner tumult and reduced it to form. She handles her emotions with the same sagacity as a chemist handles an explosive» (Levinson 58). While such formalism is adequate to an expression of national identity precisely because it foregoes highly specific individual expression, which cannot of itself be imagined as permanent and transferable to others, Spanish nationalism is also potentially exotic material for Levinson because it is received as such in France. Whereas conservative commentators saw the aesthetic expression of French national identity as eminently rational, Spanish national identity for these same commentators was emotionally turbulent. What is particularly interesting to me about Levinson's discourse is that if La Argentina embodies Spanish national character when she dances, then such character veers between the dramatic (as in dramatic character) and a formalism proper to a classical and classicizing logic that itself is considered to be the product of an official national history. My analysis of his rhetoric focuses on this problem and the way he attempts to resolve it.

Nationalism in relation to Spain is more complex than French nationalism for Levinson as its classicism emerges as the result of a struggle. André Levinson acclaimed the dancer's classical expression of Spanish national identity but also imagined it as a subaltern to French

⁸ See Franko (129-179).

⁹ I shall pursue this question with particular attention to critical language and thereby propose a form of dance history driven by the rhetorical analysis of dance criticism.

¹⁰ This racialization of dance recalls the work of the German dance historian Curt Sachs who was the contemporary of Levinson.

identity. National identity is a unifying concept and therefore lends itself to treatment by aesthetic modernism, where traits can be stylized and rendered in the process somewhat abstractly or at least dictated by formal concerns. In some sense, formalism creates a distance between an idea and a historicized body representing this idea. In his writing, Levinson grasped La Argentina by manipulating the notion of classicism. In so doing he identified La Argentina as classical but understood it the other of (French) classicism and this tended to ally her with a universal category of non-Western otherness. To do so he identified Iberian dance as Oriental:

The movement of the Oriental dance is concentric—the knees are combined and bent in; the circling arms embrace the body; everything is assembled and converges to the centre —while the movement of the dance of Western Europe (the most perfect expression of which is to be found in the traditional classic dance) is just the opposite— the body of the dancer being extended the arms and legs turned outward, the torso being freed and the chest being put forward. (Levinson 35)

With this aesthetic theorization, Levinson engenders a binary, or what he calls an antinomy and antithesis, of European dance vs. the other into which category he inserts «the Arab dancer» and the Bayadère as well as the Spanish, whom he calls Andalusian. «It seems clear», writes Levinson, «that the splendors and the miseries, the glory and the decadence of the Spanish dance have been determined by the uninterrupted duel between the East and West, the burning ardours of the Moor and the austerity of the Castilian mind» (34). In sum, the dance displays «the mutual interpenetration of the races, the dual nature of Semite and Aryan». Levinson adds to the Moorish influence the Jewish to imagine the Spanish dance as «an eternal battlefield» (34). Here, her classical dance training comes to her aid: «She has much of the sweep of the classic dancer, for she has that training modified by Spanish principles» (54). Those principles are, for Levinson, likened to a fluid that circulates in her veins almost causing her pain. «She bears in her the intoxicating poison, but also the antidote, rapture and poise, folly and wisdom, the Maenad and the Muse» (78). It is in this sense that the dancer herself is a battlefield and the dance a battle in which the European influence gains the upper hand. La Argentina is classical despite herself because she is in a struggle to overcome herself.

2. NEW YORK

Whereas Levinson formulated La Argentina's achievement as an alternative classicism, Onís, himself a Spaniard, hailed La Argentina as a poet who conveyed a personal vision of Spain. For Onís, it could not be taken for granted that Spanish identity be represented on the stage because movement based on the idea of national types would be caricature. Instead, he envisaged La Argentina's use of rhythm to be the most significant aspect of her art:

Para entender cualquier cosa Española tendríamos que sentir y explicarnos el ritmo interno y original que la anima, y llegaríamos así a encontrar los elementos esenciales y permanentes del ritmo español que late en todos ellos. (Onís 42)

Onís's conceptualization of national identity as momentary and uniquely personal has no need to engage, as does Levinson, with form or mimesis. It is more gestural and rhythmic in nature and evinces a *savoir-faire* based on the gait of a person. Moreover, it becomes embodied in multifarious ways by many individuals because the privileged form of Spanish dance is the solo. Onís in fact contrasts the sameness of execution found in the corps de ballet with the solo.

Si tratamos de imaginarnos la forma más común y típica del baile anglosajón, recordaremos una serie de muchachas todas iguales que hacen con máxima precisión y uniformidad los mismos movimientos; en cambio el baile español lo imaginaríamos como lo vemos en la Argentina, como una sola persona que se mueve con máxima libertad y que al parecer hace lo que le da la gana. El baile anglosajón, como el sport, los negocios, la política, la moral, la religión anglosajones, es esencialmente social; el baile español, como todas las manifestaciones de la cultura Española, es esencialmente individual. (45)

Onís sees Spanish nationalism as a concept indivisible from the individual. It is interesting to note that Onís distinguishes Spain from the Anglo-Saxon world, thus implicitly making France Anglo-Saxon, whereas Levinson distinguishes Spain from Europe, thus placing it in the Oriental category. For Onís, the aesthetic movement expression of national identity in France is fundamentally social whereas in Spain it is individual. Spanish dance, in other terms, is not dictated by form but by individual gestural content. Whereas for Levinson, music is secondary to the body itself in the dances, for Onís, rhythmicity is the quality that generates a sensation of community through which the conceit of the Spanish emerges as such. It is for this reason that dance must be a distraction or diversion without a purposeful end, an idea which suggests the thought of Valéry.

Onís moves on from his discussion of rhythm to the idea that walking is the fundamental action of Spanish dance wherein its aesthetic can be grasped: «El simple andar constituye en España un espectáculo de máxima emoción artística» (47). Walking is a human action that permits comparison between peoples. It is therefore of the order of a gesture that can communicate the imaginary of national character without itself expressing social organization of any kind. Although the walk can be analyzed in formal terms—for Onís it is the accent on the lift of the foot that is crucial—the quality of this gesture is fundamentally different from Levinson's criterion of expansive versus concentric movement.

Onís sums up the essential traits of Spanish dance as embodied by La Argentina from the perspective of the aesthetic qualities her dance displays that are also definitive of a national character:

Individualidad, libertad, impulso hacia arriba, gestos inesperados y contradictorios, dramatismo y ternura, gracia y violencia, todo sujeto a un ritmo interno al que siempre se vuelve como en las libérrimas canciones españolas, constituyen el alma de España que vemos encarnada en la Argentina cuando baila. (48)

Levinson viewed La Argentina's dancing as engaged in a struggle with herself to liberate the very possibility of embodying national character, which demanded a classical expression understood as the dominance of aesthetics over personality. Onís, on the other hand, attributes very personal qualities to such an expression, yet also depersonalizes the symbolic process by understanding it to transpire in the body rather than in the personality as a battleground between East and West.

Lorca's «Elogio» follows a logic like Onís's when he calls her art «personalísimo» (469). Lorca characterized La Argentina's New York performances as «recién nacido, inseparable de su cuerpo y que nunca más se podrá repetir» (Lorca 469). Uniqueness and unrepeatability are recognizable qualities of modernist creativity frequently evoked in relation to North American modern dance of the 1930s. La Argentina's Parisian success seems to have been more dependent upon the idea, at least for Levinson, that she was a divided subject, one that had to overcome her indigeneity to achieve the classical identity essential to any national tradition. Her success in New York City, on the other hand, acknowledged her place within the modernist spirit of that time wherein personality, indigeneity, and nationality all converged. The difference with Levinson is that they did not converge at a formal level or at a level conflictual with form but at a rhythmic level.

In his chapter «Sugestiones Plásticas del Baile de La Argentina», Maroto argues for the importance of rhythm wed to plastic suggestions of the dancer's body. Her dance in its rhythmic and plastic as well as gestural scoring brings the performing body into a compelling relationship with the deepest level of transcendent identity: «el alma más alma de España» (Maroto 19). This kind of transmutation of the most physical into the most spiritual has something decidedly magical about it.

La Argentina, manojo de poderes mágicos, suscita y unifica, tan solo con iniciar, en huidizo y expresivo escorzo, un paso de danza, unas zonas reales y poéticas de la vida española para las cuales crea su arte una atmósfera sincretizadora. (Maroto 20)

For Maroto, La Argentina operated a kind of spell or magical incitement: *una concitación mágica*. Hence, what he saw in her dancing was not so much a collective identity per se as symbolized in a series of individual portraits, but instead the very essence of a collective identity embodied by constant surprises and changes of direction:

La Argentina es clave y resumen. En su menuda humanidad, de pobres carnes maceradas, se encierra, como en el árbol en cuyo centro los indios bolivianos dicen hallar la esencia de su ramificada genealogía, todo un mundo de incitaciones, de asociaciones, de exaltaciones de complejidad matizada, y que siempre aluden y subrayan la vida española más esencial, el alma más alma de España. (Maroto 25)

This description of a «ramified genealogy» invites us to see the plural in the singular («su menuda humanidad») and the singular in the plural («todo un mundo de...») as well as a totality

in the sequential, the unobjectifiable essence in a myriad of concrete details and constant allusive actions. Indeed, this plural simultaneity of effects constitutes itself the art of making a single body into the screen upon which the collectivity is projected by its mobile metaphoric activity making an endless series of associations successively available to the imagination. It is this vertiginous movement of accumulation countered by a sense of delay and repetition that seems to itself provide the key to understanding La Argentina's performance magic and why it should have been considered magical.

This is the obverse of Levinson's agon between antidote and poison. More importantly, it resonates with Valéry's most modernist description of La Argentina in action as:

This being who, from her very depths, brings forth these beautiful transformations of her form in space; who now moves, but without really going anywhere; now metamorphoses herself on the spot, displaying herself in every aspect; who sometimes skilfully modulates successive appearances as though in controlled phases; sometimes changes herself brusquely into a whirlwind, spinning faster and faster, then suddenly stops, crystallized into a statue, adorned with an alien smile. (206)

The modernism of Valéry's description in its formal objectivity seems in line with the alchemy of Maroto's incantatory vision of the dancer: both assert inevitability and lack of explanation. Both privilege the idea of art as action through metamorphosis. Yet, the mechanics of the magical operation of transforming the plural into the singular and the latter's immediate reversal back into the plural stand forth more evidently in Valéry. It is paradoxically Valéry's outsider account through which one can best understand the role of rhythmicity in this process: things are not so much seen as they are seen to transform before one's eyes. This echoes in turn upon Maroto's analysis of La Argentina's «plastic suggestion» as used in concert with rhythm. It appears one cannot grasp the collectivization of disparate elements into a meaningful whole unless one accepts the very gratuitousness of the aesthetic operation. Maroto is clear on this when he explains why the dance of La Argentina is not like any other dance:

Cuando una bailadora ha conseguido complacer nuestros sentidos visuales sin suscitar resonancias de complejidad imprevista si nos atenemos a la estricta naturaleza de la función del baile, no [ha] hecho nada. (20)

The dancer who merely performs movement fails to: «crear el estado propicio que convoca y asocia elementos de realidad diversa» (20). In conclusion, I would argue that we find ourselves here at the heart of the matter — one that cannot be explained through a dialectic of order and disorder, through Ortega's notion of the purely aesthetic phenomenon, or through the concept of magic *per se*. What La Argentina achieves is of an altogether different nature: a highly theoretical phenomenon made perceptible to the senses, wherein a multiplicity of impressions can coexist without collapsing into a false synthesis or illusory unity.

The true significance of La Argentina's dance lies in its enactment of a polarized semiotic process. If there is struggle or conflict it does not stem from the exoticism of self-transcendence; if there is magic, it emerges from a deliberately discontinuous rhythm and an unpredictably evolving plasticity; and if there is a sense of gratuity it arises from the absence of a fixed image as either origin or telos. Ultimately, her dance must be described as profoundly personal, not because of any expressive idiosyncrasy, but because it enacts an individual gesture capable of transforming its sources.

As a final reflection, I turn to Lorca's tribute to her New York performance:

Pero tu ritmo prodigioso, tu ritmo eterno y siempre renovado irá al sitio de donde lo has cogido para venir aquí, al centro vivo donde perfil de viento, perfil de fuego y perfil de roca, hiriendo y depurándose, construyen cada día la nueva inmortalidad de España. (470)

REFERENCES

- Álvarez Junco, José. *Dioses útiles. Naciones y nacionalismos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.
- Bennahum, Ninotchka Devorah. *Antonia Mercé, «La Argentina». Flamenco and the Spanish Avant-Garde*. Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press, 2000.
- Onís, Federico de. «Ritmo y cultura». *Antonia Mercé, «la Argentina»*, edited by Ángel del Río *et al.*, New York: Instituto de las Españas, 1930, pp. 37-49.
- Franko, Mark. «The Dancing Gaze Across Cultures: Kazuo Ohno's *Admiring La Argentina*». *Choreographing Discourses: A Mark Franko Reader*, edited by Mark Franko and Alessandra Nicifero, London: Routledge, 2019, pp. 154-173.
- Franko, Mark. *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar: French Interwar Ballet and the German Occupation*. New York: Oxford University Press, 2020.
- García Lorca, Federico. «Duende». *Federico García Lorca Prosa*, Madrid: Alianza Editorial, 1969, pp. 172-173.
- García Lorca, Federico. «Elogio de Antonia Mercé, la Argentina». *Obras completas*, vol. III, edited by Miguel García Posada, Madrid: Círculo de Lectores, 1997, pp. 283-285.
- Levinson, André. *La Argentina. A Study in Spanish Dancing*. Paris: Chroniques du Jour, 1928.
- Maroto, Gabriel G. «Sugestiones Plásticas del Baile de La Argentina». *Antonia Mercé, «la Argentina»*, Ángel del Río *et al.*, New York: Instituto de las Españas, 1930, pp. 18-36.
- Murga Castro, Idoia. «Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé La Argentina». *Escenografía de la Danza en La Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid: CSIC, 2017, pp. 139-180.
- 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», edited by Arshiya Sethi and Tani Sebro, vol. 39, 2019, pp. 12-17.

- Suárez-Pajares, Javier. «Historical Overview of the Bolero from its Beginnings to the Genesis of the Bolero School». *The Origins of the Bolero School. Studies in Dance History*, directed by Javier Suárez-Pajares and Xoan M. Carreira, vol. 4, n.º 1, 1993, pp. 1-19.
- Valéry, Paul. «La Danse, Conférence de M. Paul Valéry». *Conférence: Journal de l'Université des Annales*, n.º 22, 1936.
- Valéry, Paul. «Philosophy of the Dance». *Aesthetics*, translated by Ralph Manheim, New York: Bollingen Foundation, 1964.
- Young, Howard. «Federico de Onís (1888-1966)». *Hispania*, vol. 80, 1997, pp. 268-270.



TRACES OF ANTONIA MERCÉ IN THE POSTWAR PERIOD: FROM HAUNTOLOGY TO MYTHOLOGY

Raquel López Fernández

Universidad de Oviedo

<https://orcid.org/0000-0003-0596-2658>

lopezfraquel@uniovi.es

Fecha de recepción: 16/05/2025 / **Fecha de aceptación:** 17/06/2025

Abstract

The death of Antonia Mercé in 1936 caused a profound shock to Spanish artistic culture and its performance scene. However, her name did not disappear from the stage during the postwar period; rather, it was appropriated by various artistic and cultural agents under the Franco regime, especially related to other dancers. This article aims to analyze the different ways in which the figure and body of La Argentina remained present on stage after her death, and the role that this spectral survival played in the construction of her mythological and foundational status in Spanish dance. To that end, particular attention has been paid to the analysis of a series of material traces (press clippings, photographs, costumes, etc.), which can be understood both as signs in themselves and as carriers of meaning. In this sense, the concept of trace in this research is approached in both its mnemonic and material dimensions, encompassing all those phenomena, media, and objects capable of invoking her presence.

Keywords: Antonia Mercé, Spanish Dance, Francoism, Genealogies, Material Culture, Thanatopolitics.

LA HUELLA DE ANTONIA MERCÉ EN LA POSGUERRA: DE LA FANTOLOGÍA A LA MITOLOGÍA

Resumen

La muerte de Antonia Mercé en 1936 produjo una conmoción para la cultura artística y la escena española. Sin embargo, su nombre no desapareció del escenario durante la posguerra y fue utilizado por distintos agentes culturales durante el franquismo, especialmente en relación a otras bailarinas. Este artículo se propone analizar las diferentes formas y modos en los que la figura y el cuerpo de La Argentina se mantuvo viva sobre el escenario tras su muerte y el papel que esta supervivencia espectral tuvo en la creación de su carácter mitológico y fundacional para la danza española. Para ello se ha puesto especial atención al análisis de una serie de rastros materiales (recortes de prensa, fotografías, vestuario, etc.), que pueden entenderse en sí mismos como signos, pero también como portadores de significado. En ese sentido, el concepto de huella en esta investigación se comprende en su dimensión tanto mnémica, como material y, por tanto, implica todos aquellos fenómenos, medios y objetos capaces de invocar su presencia.

Palabras clave: Antonia Mercé, danza española, franquismo, genealogías, cultura material, tanatopolítica.

They don't know how to love her and cannot,
because loving a dead person is difficult.
It is simpler to pretend that she is alive,
to cover her members... with masks and shaves
in order to display them.
(Agamben, *Desnudez* 58)

What we see has no value –
does not live –
in our eyes other than that which looks back at us.
(Didi-Huberman, *Lo que vemos...* 13)

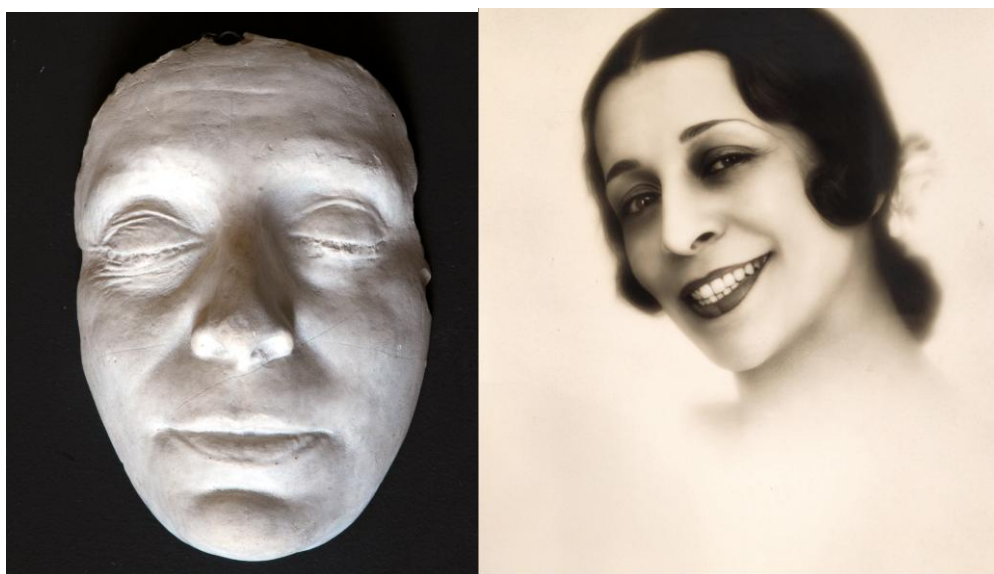


Fig. 1 (left). *Antonia Mercé's mortuary mask*, 1936. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne. Ref. 96.15.1.

Fig. 2 (right). Antonia Mercé with her face turned looking smiling at the camera, and her hair tied in a low bun with a flower headdress, 1926. Photography from Album 7, Antonia Mercé «La Argentina» Archive. Juan March Foundation Library (Madrid). Ref. A07P066F02.

Every death produces an absence, a void (Fig. 1). Antonia Mercé died in Bayonne on July 18, 1936. Her funeral mask is held at the Basque Museum in this city (Naverán 14)¹. The plaster cast of her inert face is the negative of the iconography generated in life by the dancer (Fig. 2). La Argentina is dead, she no longer sees² or smiles.

«Antonia Mercé: the first victim of July 18», wrote Antonina Rodrigo in a headline of the newspaper *El País* in 1986. The writer thus included the dancer within the Republican martyrology of the war, something which also happened in 1938, when it was claimed that she

¹ The research process began prior to the publication of the book *Envoltura, historia, síncope* by the same author in 2022, in which she connects La Argentina with other figures from different geographical and temporal contexts. The bronze version of the mask is held at Institut del Teatre in Barcelona.

² «For an ancient Greek... to die was to lose one's sight. We say "his last breath", but they said "his last look"» (Debray 21).

had been poisoned by order of a high-ranking Francoist («Se asegura que» 22)³. Rodrigo, less conspiratorial this time, wrote, «a legendary Spanish dancer fell, as if struck by lightning, on hearing the news of the uprising against the Republic by the army of Africa» (Rodrigo, «Antonia Mercé»)⁴. La Argentina was thus returning as an «allegory of the Republic» (Naverán 10) again the «nation-dancer» (Murga Castro, «La danza en el imaginario» 453) that had been celebrated for her role as an ambassador of Spanish art in 1931, when Manuel Azaña awarded her the Bow of the Order of Isabella the Catholic (Fig. 3). The image of Antonia Mercé as a Republican symbol has prevailed in historiography until quite recently. Only in the past few years has there been an effort to counter this view. These nuances have emerged upon learning of several tributes paid to the artist in Occupied Paris, attended by political and intellectual authorities of the Francoist regime. The support shown by Francoist Spain in these memorials suggests a further step by the regime toward the appropriation of her figure —or, given what has just been outlined, a symbolic reappropriation in competition with Republican Spain⁵.



Fig. 3. Manuel Azaña awarding Antonia Mercé La Argentina the Bow of the Order of Isabella the Catholic, December 3, 1931. Spanish National Museum of Theater (Almagro). Ref. FT11042.

La Argentina not only represented an allegory of the nation but also came to embody the benchmark —a canon— against which an entire generation of female dancers was assessed, in a context where there was also an effort and a desire to identify in them a legitimate heir to her legacy. Thus, it can be observed how numerous performers turned to La Argentina to «create a genealogy» (Murga Castro, «La danza en el imaginario» 451) and to legitimize their position

³ «Se asegura que “La Argentina” murió envenenada por orden del alto mando facciosos». Also in Murga Castro («La danza en el imaginario» 451 and 453).

⁴ Later it would be taken up in Rodrigo, 2002. Also in Collado (337).

⁵ Antonia Mercé’s own political affiliation remains a subject yet to be clarified, see Fernández Higuero («La escena española» 176).

within a landscape impoverished by the Spanish Republican exile of 1939, which had affected other performers and choreographers of the time.

If we pay close attention to the development and reception of some of these events and performances —as well as to other sources relevant to Spanish dance from those years— it becomes evident that Antonia Mercé was consistently invoked during the postwar period and the early years of the Francoist regime as a kind of spectral presence that may be understood through Derrida's notion of «hauntology» (*Espectros de Marx*). Indeed, some of these tributes and references carry an esoteric, ritualistic aura that evokes funerary rites and recalls certain necropolitical practices of early Francoism, aimed at reinforcing national myths (Box, «Rituales Funerarios») and «inventing traditions», as proposed by Hobsbawm and Ranger (*The Invention of Tradition*).

This article seeks to compile and examine a selection of Antonia Mercé's posthumous appearances, as part of an effort to understand the mechanisms through which the dancer's presence persisted over time. To what extent did these events contribute to the construction of her mythology up to the present? How, and in what forms, was the dancer represented during these years? In order to address these questions, the study considers not only reception but also a range of sources that may help trace her lingering presence. This entails following the trail of an absence made perceptible through presence —an absence shaped by death and historical distance, as well as by the ephemeral nature of dance itself.

Kristine Stiles (35) has emphasized the importance of material traces in the study of the performing arts, particularly in relation to the needs of communication and memory. In this spirit, the article highlights the value of such traces, placing particular emphasis on a set of material remnants —press clippings, photographs, costumes, and more— that function both as signs in themselves and as carriers of meaning⁶. In this context, Antonia Mercé's «trace» is understood as encompassing all phenomena, media, gestures, and objects capable of invoking her presence⁷.

1. AN ENDURING SHADOW

Death masks emerge as part of ancestor worship. Other sculptural pieces, such as commemorative plaques, can also be included in the same group of rites for the dead. These plaques were placed during some of the tributes that since 1937 were held in France⁸, her

⁶ For the idea of trace and that of the materialist historian in Walter Benjamin, see Benjamin (*Libro de los pasajes*).

⁷ In this regard, it has been very useful to understand the concept of trace in Derridean terms, as both a presence and an absence. In relation to this term, «invoke» has been used to refer to its «spectral» and or «phantasmagoric» character, with reference to Derrida and also Benjamin. See Derrida (*Artes de lo visible* 327-349). In this same methodological line see also: Blanco and Peeren (*The spectralities reader*).

⁸ Churches of La Magdalena and la Rue de la Pompe de Paris. On November 3, 1937, a gala was also held in honor of La Argentina at the Cercle Français of Montreal, under the patronage of the French General Consul and with the participation of the Studios Mary Beetles School of Dance, the Montreal Concert Dance Group, the Rialto Dance School, and the Russian Ballet Studio. See «Le gala de la danse».

country of residence at the time of her death and the place where she is still buried in the cemetery of Neuilly-sur-Seine. The first plaque was placed in 1939 on one of the walls of the *Chambre Argentina* at the Maison de Retraite in Aix-sur-Ponte, a retirement home for dramatic and lyric artists. A note beneath photographs of the event —preserved in one of the artist's albums at the Juan March Foundation— reads: «Several mementos were displayed in the salon, including the costume from *Puerto de Tierra*». In the foreground of the image stands the actor Victor Bouche, who officiates as the master of ceremonies and shows the plaque affixed to the room's door to another man, José Mercé, the artist's brother. The second photograph corroborates the description: the aforementioned costume, designed by Salvador Bacarissas, a book —possibly Levinson's— some pictures hanging on the wall, and the furniture in the room. Alongside all these material remnants, the presence of other attendees can be identified, including the playwright Colette and the mime Georges Wague (Fig. 4). The latter, in addition to having been part of the dancer's company, presided over the Association des Amis d'Argentina, an organization created in 1936 by her partner and manager, Arnold Meckel⁹, with the aim of preserving La Argentina's legacy. The association had also been the promoter of this celebration.



Fig. 4. General view of the hall inaugurated in memory of La Argentina by the Association of Friends of Antonia Mercé at the Maison de Retraite des Artistes, 1939. Photography from Álbum 9, Antonia Mercé «La Argentina» Archive. Juan March Foundation Library (Madrid). Ref. A09P108F01.

⁹ The Association des Amis d'Argentina was created in 1936 by Arnold Meckel. Among its various actions to commemorate her was the creation of a museum and a retreat center for choreographic artists («Musique» 7). The «Chambre Argentine» was inaugurated by the president of the Drama Artist Association, Victor Bouche, and by the French mime Georges Wague, who played The Ghost at the premiere of *El amor brujo* in 1925. This is recorded in «Nouvelles» (5). The ceremony was also attended by José Mercé Luque, the artist's brother, as seen in the photograph in the Juan March Foundation.



Fig. 5. Commemorative plaque installed at the Salle Pleyel with the funds raised during a tribute organized by the dancer Nana de Herrera, 1941. Photography from Álbum 9, Antonia Mercé «La Argentina» Archive. Juan March Foundation Library (Madrid). Ref. A09P111F01.

On the next page of the album, a photograph of another plaque can be seen (Fig. 5). With no further visual context for its background beyond its iconography, it features a bas-relief depicting the effigy of Antonia Mercé and the inscription «À la mémoire de celle qui flamme vive et pure harmonie de l'Espagne ici dansa» [In memory of that living flame and pure harmony from Spain, here she danced]. This is the bronze plaque that was placed in the Salle Pleyel on July 18, 1942, marking the sixth anniversary of her death. The work, now preserved at the Museu de les Arts Escèniques of the Institut del Teatre, was created by the Spanish sculptor Ignacio Gallo winner of a contest organized by the Spanish Consulate in Paris (Fig. 5)¹⁰. The plaque also included the name of Nana de Herrera¹¹, the dancer¹² who promoted its creation during a tribute which took place in the same concert hall, on the occasion of the fifth anniversary of Mercé's death (Davray 2). That event, also organized by her in collaboration with La Argentina's brother, José Mercé, included the projection of an unreleased film by him (Fernández Higuero, «La escena española 176), music by the pianist Rafael Arroyo, and the sale of personal objects that belonged to La Argentina (Murga Castro, «La danza en el imaginario» 456)¹³. Furthermore, the head of Falange in Paris, Colonel Barroso and the General

¹⁰ The jury was composed of the painters Beltrán-Massés, José María Sert, Francisco Merenciano, the Uruguayan sculptor Pablo Mané and Nana Herrera herself («Le souvenir d'Argentina» 2).

¹¹ This happened at the behest of José Mercé, see: N.P., 1942, 2. Also mentioned in Fernández Higuero («Control and recitals» 177).

¹² Born in Perú, Nana Herrera was a famous Spanish dance performer and teacher. Tamara Lempicka painted her portrait in 1928, *vid.* Lambert, Jacques. *Nana de Herrera, la gitane de Montmartre*, Paris, Fauves, 2021.

¹³ These were part of private collections such as Serge Lifar's. See the Grande Salle Pleyel programme, July 18, 1941. BMO, AS, 228 (t. 2).

Consul of Spain, Bernard Rolland, were both present at this event together with other political-intellectual authorities of the Franco regime. The presence of Falange Exterior, an organization associated with Falange de las FET y de las JONS, the only political party in Spain, through which various political and cultural activities were coordinated outside the national territory, is evident. This is confirmed by the press coverage of the event itself:

Mrs. Meckel placed a wreath of flowers, followed by Mr. Bernardo Rolland, Spanish Consul General, who read a speech by Mr. de Léquerida [sic], Spanish Ambassador, and he himself thanked Miss Nana de Herrera, instigator of this commemorative celebration. While the audience listened to Miguel Ramos perform with his art of nuances, an added charm to his virtuosity, «La Danza del Fuego» and «Córdoba,» we noted the presence of Mr. Velilla, head of Falange, Infantil Luis de España, Georges Wague, Mr. and Mrs. Maranon, Mrs. Goni, president of the Social Aid, André de Fouquières, Mr. Camille Mauclair, Mr. Lety-Courbière, and Mr. A. Bonnet, vice president of the European Circle, Mr. José Torrès, and Mrs. Mercé¹⁴.

The support of Francoist Spain shown in these memorials marks a step by the regime toward the appropriation of her figure, or, given the precedents, a symbolic reappropriation in competition with Republican Spain. In relation to the latter, it is important to recall that in 1939, Cipriano Rivas Cherif, a former collaborator of the deceased, was also interested in reviving Antonia Mercé's company in exile.

On the side of Nana de Herrera, we must also point to another maneuver of legitimization. With the aforementioned commemorations, this was the third time Herrera paid tribute to Antonia Mercé. A few years earlier, she had done so in a danced lecture: «After honoring the memory of Argentina, Miss Nana de Herrera has successfully translated boleros, flamencos, sevillanas, the clatter of castanets, and, in short, all the regional poetry of a Spain that will always tempt poets»¹⁵. This also had a symbolic tone, especially if we consider that one of the last activities on Antonia Mercé's agenda before her death was precisely giving a lecture at the Archives de la Danse in Paris.

2. FILLING THE VOID: THE TRACE IS AN IMAGE BY REPETITION

The coincidence of Antonia Mercé's death with the outbreak of the Spanish Civil War created both temporal and symbolic distance, delaying any public tributes to her memory in Spain. When the war was over, however, only six months passed before such events began to take place. In the autumn of 1939, the Asturian dancer Manuela del Río¹⁶ crossed the Pyrenean border with the support of Pro-Arte to participate in the first tribute to La Argentina in Spain (Fig. 6). Like Antonia Mercé, Del Río had spent many years abroad. Before leaving Spain,

¹⁴ S.P. «Le souvenir de l'Argentina a la Salle Pleyel», *L'Oeuvre*, París, 20 August 1942, p. 1.

¹⁵ «Après avoir rendu hommage à mémoire d'Argentina, Mlle Nana de Herrera a traduit avec bonheur boléros, flamencos, sevillanas, bruissements de castagnettes, enfin tou la poésie régionale d'une espagne qui tentera toujours les poètes», translated by the author from David (6).

¹⁶ Manuela Juana del Río Martínez Arcos was born in Grado, Asturias, in 1909. See program for the Festejos de San Pelayo, Grado, July 4, 5 and 6, 1981, 53.

between 1925 and 1927, she had been a lead dancer at the Teatro Liceo in Barcelona. By the 1930s she was based in Paris, although her tours had taken her all over the world¹⁷. Shortly after these tributes to Antonia Mercé, held at the Teatro de la Zarzuela in Madrid and the Palau de la Música in Barcelona on October 23 and November 5¹⁸, respectively, Manuela became part of the group of «dance-ambassadors» (Prevots) sent by Francoist Spain to Axis-aligned countries¹⁹. When she danced in Madrid, she was praised by the writer José María Pemán, who «evoked the figure of that unparalleled dancer» (Sainz de la Maza, «Español: homenaje» 17) in a speech that preceded the «tribute to the glorious disappeared Spanish dancer» (Sainz de la Maza, «Español: homenaje» 19). Both the nature of the event —and of the one in Barcelona— and the participation of the then director of the Real Academia Española, did not escape the double legitimization that has been mentioned above, despite the fact that it was unofficial. However, what perhaps meant «social leverage» for the Asturian woman was seen as a mere «box-office trick» (Puig 134) by others. This was the view expressed by Alfonso Puig from Barcelona, to a certain extent in line with his fellow countryman Sebastià Gasch. The latter was clear; the death of La Argentina had left «an enormous vacuum that would be difficult to fill. It is a waste of time to discuss potential successors» (Gasch, *La danza* 39).

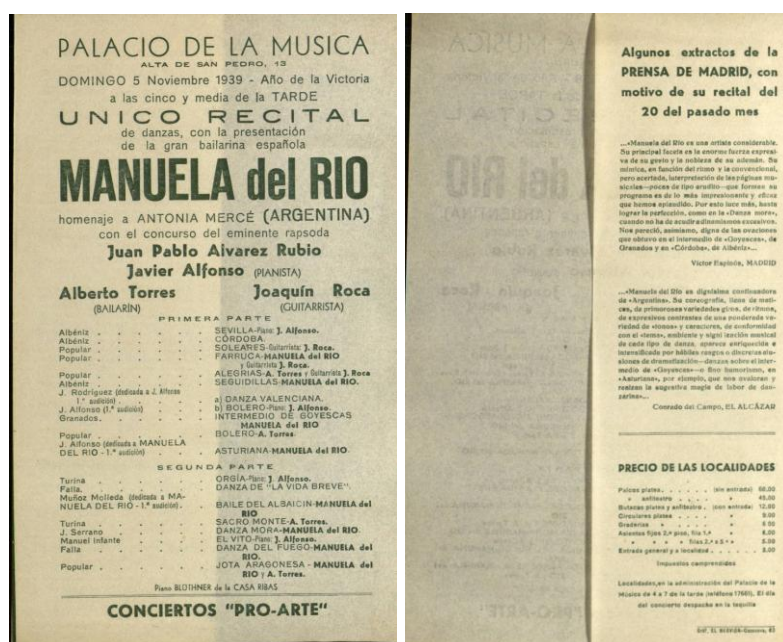


Fig. 6. Playbill Sole recital of dances featuring the debut of the great Spanish dancer Manuela del Río, November 5, 1939. Centre de Documentació de l'Orfeó Català (Barcelona)- Memòria Digital de Catalunya.

¹⁷ Including England, the USA, Russia, the Netherlands, Finland and others. See, *ibid.*, 59-71.

¹⁸ Manuela del Río danced in both occasions with Alberto Torres.

¹⁹ Manuela danced in Nazi Germany in 1939, see «Manuela del Río» (12-13) and also in Salazar's Portugal in 1945, see Castro (129). Her situation is the same as that of other dancers and musicians who were used in those years to encourage these relationships. See Martínez del Fresno (357-406); Suárez Pajares (59-95).

The Antonia Mercé-vacuum dichotomy was largely at the center of the whole discourse shaped by postwar dance specialists²⁰. But what vacuum are these authors talking about, given the virtually total absence of Antonia Mercé from Spanish stages over the last ten years of her career? The identification of dance with the essence of Spain «the most expressive and clear language of the people, a manifestation of its soul, is dance» (García-Asti 14) and the need to find a prestigious international figure at the service of those propaganda purposes achieved by la Mercé during the Republic seems to be behind all these tactics, the best source being the Spanish dancers living in Occupied Paris who arrived in Spain «fleeing from World War II and to collaborate with the new Spanish political powers» (Fernández Higuero, «Control and Dance recitals» 356). In 1942, Tomás Borrás was clear about it: Ana de España would be the next Diaghilev of Spanish dance. However, he regretted the misfortune of previous attempts: «Antonia Mercé, lacking in official or private protection, was forced to resign her chance to occupy the position that the Ballet Russes left empty» («La danza escénica» 3); his faith was now in the dance skills of the fashion designer Ana de Pombo, a true identity (Martínez i Albero 9)²¹ of this new «hope» for dance:

The core that will bind dancers, poets, musicians, decorators, and costume and stage designers has already been created; the core that will transform our «loose,» individual spontaneous art into a harmonious and architecturally ordered art. From shuffle to dance and from the personal to the national. Ana de España is our Diaghilef [sic]. Let those who must know. And also, do not let this resurgence of the best expression art, rhythm, and temperament die. (Borrás, «La danza escénica» 3)

Although also failed, the enthusiasm that this proposal seemed to generate, and in which Vicente Escudero and Carmita García also played a part²², encouraged the creation of a national Spanish dance company (López Fernández, «Entre el “ser nacional” y el “habitar alado”»). The project planned during the Second Republic years, with Antonia Mercé as a strong candidate, resonates in this desire, expressed institutionally through the Deputy Secretary of Education and Propaganda since 1941 (Fernández Higuero, «Control and Dance Recitals» 376-377). The need to achieve «a spiritual policy parallel to that which is being carried out in the material order» (Sainz de la Maza, «Presentación de los bailados» 12) required of a project that would be at the level of other initiatives such as *Verde Gaio* in Portugal, inspired by Diaghilev's Ballets Russes. La Argentina's Ballets Espagnols, born from those same principles, and therefore, committed to the idea a work of art driven by a conception of «Spanishness» sustained in the ideas of the Generation of 1914 (Murga Castro, «Embodying Spanishness» 12-

²⁰ This can also be extended to the publication that Néstor Luján and Xavier Montsalvatge dedicated to her, published by Nortésur in 1948. The prologue is significant: «This book has a sole protagonist, the special and utterly important figure, unique in the history of Spanish dance, Antonia Mercé» (Luján and Montsalvatge 11).

²¹ For further insight into the political and emotional dimension of her dances within that historical context, see López Fernández («El talisman» 211-238).

²² It is worth noting that, apart from being internationally famous, both had been hired to dance for Antonia Mercé's company just before her death.

17)²³ was a model fit to satisfy these desires and be the basis for «future performances of the highest level» (Sainz de la Maza, «Espectáculo de bailes» 28).

Antonia Mercé was —from the moment her company was created— a role model not only for those dancers arriving from Paris, as Laura Santelmo (Puig 160) or Teresina Boronat (Murga Castro, *Escenografía* 174-179) but also for those based in Spain who followed in her steps and not only in terms of company or repertoire (Puig 157)²⁴. In the case of one of them, Trini Borrull, Alfonso Puig noted: «she cannot and does not want to hide that she is pleased to imitate Antonia Mercé» (157). This is patent in some of Borrull's promotional images of the time, which portray her dressed and posing virtually exactly as Mercé, as seen for example in *Málaga*; it inevitably reminds us of Antonia Mercé performing the same piece (Figs. 7-8)²⁵. Even with the differences inherent to each performer's physicality and *carácter* —or the quality of the photographs—, some similarities also can be observed in certain photographs of Trini Borrull posing with the costume she used to perform the popular piece *Alegrías*, and in those that immortalize La Argentina in *Tango Andaluz*, captured in one of her most iconic poses (Figs. 9-10). In other instances, such as *Córdoba*, set to music by Isaac Albéniz, while no surviving photographs reproduce this mirroring effect, a remarkable likeness can still be observed in the costumes of both dancers, particularly in the use of lace for the ruffles and the mantilla (Figs. 11-12).

²³ See also Murga Castro (*Escenografía* 13, 9-174).

²⁴ «Carmen Romero, daughter of Irene Ibáñez, Antonia Mercé's loyal friend, has come to Paris, beautiful, young and elegant, with a repertoire copied from the Great Antonia, and she is a hard-working dancer» (Puig 157).

²⁵ Even in the 1950s, the dancer Rosario —known as Antonio Ruiz Soler's partner during that decade— would once again evoke La Argentina through her costume and gesture in *El Puerto*. See the photograph by Gyenes, reproduced in the program *Rosario*, Théâtre l'Etoile, Paris, n.d., Centre National de la Danse, Paris.



Fig. 7. Postcard of Trini Borrull in Málaga. Photo: Batlles-Compte. Particular Collection



Fig. 8. Antonia Mercé in *Malaga*. Photo: Dora Kallmus. Photography from Álbum 8, Antonia Mercé's Archive, Juan March Foundation (Madrid). Ref. A08P035F01.

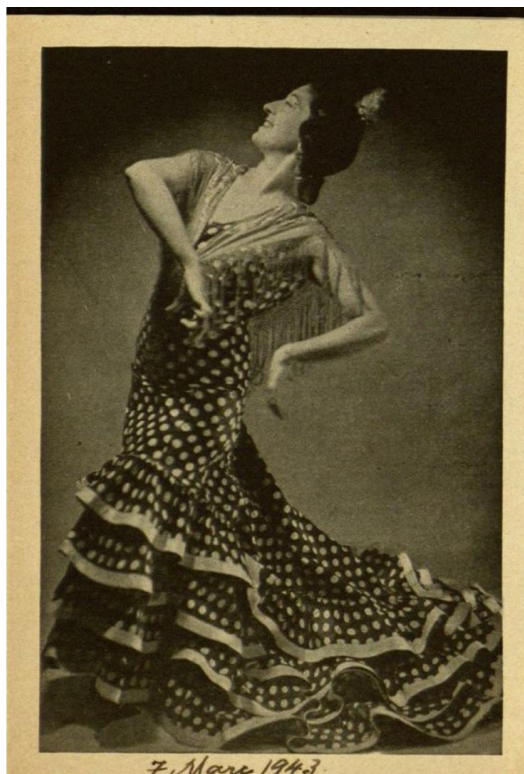


Fig. 9. Trini Borrull dancing *Alegrías*, 1943. Reproduced in a program leaflet from the performance held on March 7, 1943. Centre de Documentació de l'Orfeo Català (Barcelona)-Memòria Digital de Catalunya.



Fig. 10. Poster of Antonia Mercé in profile with her torso turned and her arms curved at her hips, dressed for *Tango andaluz*, 1933. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre (Barcelona). Ref. 31966.



Fig. 11. Trini Borrull dressed for *Córdoba* (I. Albéniz), c. 1940-1950. Photo: Batlle-Compte. Reproduced in Trini Borrull, *La danza española* (Barcelona: Suceso de E. Meseguer, 1981).



Fig. 12. Poster of Antonia Mercé dressed for *Córdoba* (I. Albéniz). Photo: Dora Kallmus. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre (Barcelona). Ref. 215469.

3. BEYOND MIMESIS: TRACE-IMAGES

However, in the case of other dancers this relationship goes beyond mere mimesis. From the beginning, Mariemma emerged as a strong candidate to be Merce's successor. Renowned worldwide as a solo performer, she also directed her own Spanish ballet company from 1955, served as chair of Spanish Dance Studies at the Royal Higher School of Dramatic Art and Dance of Madrid (1969), and was awarded numerous national and international prizes, also including the Dame's Sash of the Order of Isabella the Catholic (1995)²⁶. Some of her choreographies still remain in the Ballet Nacional de España's repertoire. Her legacy includes the systematization of Spanish dance, set out in her treatise *Mis caminos a través de la danza* (1997). Born in Spain, this dancer had grown up in France, where her family had moved from Íscar, Valladolid. Mariemma, trained in ballet, had made her music hall debut in Paris as a child, in 1928, in a duet with her older sister, María Martínez²⁷. Soon after that she had joined María del Villar's *Ballet Espagnol*²⁸. Mariemma was described as «the only artist officially sponsored by Falange in Paris» (Fernández Higuero, «La escena española» 189)²⁹, but her debut in Spain in 1940 was supported by the Catholic sector (Fernández Higuero, «Control and Dance Recitals» 373)³⁰. After her performance at the Teatro Español, Regino Sainz de la Maza wrote, «Watching the art of the Castillian dancer, the shadow of Antonia Mercé would repeatedly be drawn before us, unabated» («Español: la bailarina» 13). This idea of a shadow drawn on the stage, used by De la Maza the year before to describe Manuela del Río's show (13), can be read in multiple ways (Stoichita 71)³¹. However, the relationship with drawing evokes one of the founding myths of art, an essential one in the History of Western artistic representation. Here we could briefly recount the story in book XXXV of Pliny the Elder's *Natural History*, about a clay modeler, Butades, and his daughter. As her lover prepares to depart, the daughter traces the outline of his shadow on a wall, attempting to preserve his image. In this gesture—rooted in loss and memory—drawing is born. From absence comes art; from shadow, image.

In 1943 Ernesto Giménez Caballero proposed another allegoric device based on shadows. A syncretic version of the Myth of the Cave explains the origin of cinema: «The moving shadow of Palaeolithic men projected by the newly discovered fire on the rock screen of a primitive

²⁶ The company's early years were quite irregular, leading to a hiatus at the end of the 1950s that was overcome with the Ballet's renewal in 1962. Among the awards received are: the National Dance Award (1950), Gold Medal of the Circle of Fine Arts of Madrid (1952), Silver Medal for Tourist Merit (1968), «Sagittario d'Oro»—International Art Prize (Roma, 1976), Johann Strauss Medal (Wien, 1977), the Fine Arts Medal of Spain (1981), and the Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres Medal (France, 1996). To know more about her biography and career, see: Ruiz Celá Rosa, Álvarez Cañibano and de Castro.

²⁷ María Martínez danced with la Argentina's Ballets Espagnols in some performances through 1929, see Alberdi (186).

²⁸ On these early years, see Tortuero Martín (149-164).

²⁹ Mariemma's career through these years see also: Cavia Naya («La danza Española» 238-254) and Cavia Naya («Tradición popular»).

³⁰ She was supported by Manuel Herrera Oria, Cardinal Ángel Herrera Oria's brother and one of the most influential figures.

³¹ «La danza española ha encontrado en esta artista excepcional su más pura encarnación». See also Sainz de la Maza («Español: la bailarina» 13).

cave was the first precedent of Cinema» (Giménez Caballero 10). For Giménez Caballero cinema was the mystery of moving shadows, which in turn, in the old Western tradition, constituted the soul. A metaphysical meaning for cinema is also found in Tomás Borrás who, in 1947, praised the seventh art for its pantheistic capacity. That is, as a storage unit for «the exemplary dead [...] which allows to keep them with us» (Borrás, «Nueva evocación de los muertos» 3). And it is for this exact reason that he regrets that Mercé never recorded her movements in film: «So many times did I beg her to record her dance in film, it would have been the best school for future dancers!» (Borrás, «Nueva evocación de los muertos» 3). Borrás probably did not know about the few shots filmed for the 1941 movie. In any case, the spectral value of cinema gives new meanings to those cinematographic productions. «Fragmentos de “Epicedio” de la Danza de Antonia Mercé», reads the first frame of the film³². An *epicedium* is an old Greek lyric poem mourning the death of a person with the body present.

Both the Butades myth and the Paleolithic cave require a body to cast its shadow. If the shadow belonged to La Argentina, and there was only one body on the stage —Mariemma’s— whose body, then, did the stage lights spotted to allow for that choreographic portrait? There was no space to delve more deeply into the idea of shadow as «autonomous power»³³. Five years later the answer was clearer. Regino Sainz de la Maza again reviews a performance by Mariemma, «The young dancer showed her emotion at wearing the late Antonia Mercé’s tassels, frills and shawls. And undoubtedly La Argentina was casting her fine shadow over the turns and stirs that wanted to bring her back to life for the audience» (Sáinz de la Maza, «Mariemma en el María Guerrero» 17). Other voices echoed this idea:

Wearing the same drapes... that had covered the immortal Antonia Mercé’s body and soul, (her costume and a relic that La Argentina’s brother had recently given her), she has resurrected her memory in Albéniz’ «Cuba,» an exact copy of her choreography, her same tropical laziness, her steps, her gestures, though lacking the imponderable irony of the late dancer. (Puig 170)

Mariemma strove to replicate La Argentina’s steps, but it was clearly La Argentina’s costumes, given to her by José and Carlota Mercé³⁴ that gave rise to the *phantasmata* (Figs. 13-14). *Phantasmata* was used by Plato to refer to both shadows and reflections³⁵, while Aristotle used it to describe the images that give rise to thoughts (*noemata*). In any case, this refers to the art

³² About the film fragments of Antonia Mercé and the hesitant encounters between the dancer and cinema; see the already cited work by Marinero and Murga Castro (1-25).

³³ This expression is taken from Stoichita and relates to a sinister presence of the shadow that acts as an animation of the inert, as its «double». This, as well as its link to projection systems, is related to some of the questions described above, see Corneille, *L’illusion comique*. The presence of this character in artistic culture is explained by different examples over time in Chapter IV of Stoichita (127-157).

³⁴ Today, apart from some other objects, the Mariemma Museum in Íscar holds costumes for: *Danzas Charras*; *La Gitana*, by Quinito Valverde; *Sacromonte*, by Joaquín Turina; *Serenata*, by Joaquín Malat; *Danza V*, by Granados; *La Corrida*, by Quinito Valverde; *Los Tientos*, by Manuel Infante; *La Danza de los Ojos Verdes*, by Enrique Granados; *La Leyenda* (also Asturias) by Isaac Albéniz and *Almería*, also by Isaac Albéniz. As stated below and according to Carlota Mercé’s statements, she also received the costume for *Cuba*, see Mariemma (15).

³⁵ They are shadow and reflection in various parts of *The Republic* and art of appearances in *The Sophist*, Stoichita, 1999, 27-29. It is worth noting that the word *phantasmata* was also used by the choreographer Domenico de Piacenza, it was one of the 6 elements of dance. See Agamben (*Ninfas* 13).

of representation, of appearances, which in this context could also be described as a re-presentation through all those activating material traces that also created desire: a desire to reunite with La Argentina. They thus activate the mnemonic link and images³⁶: «memory is not possible... without an image (*phantasma*), which is a condition, a *pathos* of sensation or of thought» (Belting 14-15). The rebirth of image brings about the resurrection of the body. The shadow is also incarnation (Stoichita 54-55, 70-71).

Indeed, critics had found in her more than just a memory —«her purest embodiment», (Sainz de la Maza, «En el español» 13)³⁷. From that moment on, references to the late dancer became a constant presence in both the press and performance programs, reflecting the «successor's» own interest in emphasizing these characteristics. She saw herself as a follower of Antonia Mercé and the continuer of what she defined as «danza estilizada española», a style blending Spanish dance forms with classical ballet. In 1982, she was once again invited to embody La Argentina's spirit in a UNESCO tribute, performing *Danza de los ojos verdes* (*Dance of the green eyes*), the piece Enrique Granados created specifically for La Argentina in 1916.



Fig. 13 (left). Antonia Mercé in *Almería*, 1932. Photo: Dora Kallmus. Álbum 8, Antonia Mercé «La Argentina» Archive. Juan March Foundation Library (Madrid).

Fig. 14 (right). Mariemma wearing Antonia Mercé's *Almería* costume, n.d. Mariemma Museum, Íscar (Valladolid).

³⁶ Thus, it is explained from the anthropology of the image. See: Belting (*Antropología de la imagen*).

³⁷ Agustín de Figueroa had also prepared the audience with an article in the magazine *Vértice*, in which he insisted on attributing to her the same qualities as La Argentina, while also placing her within a lineage of «distinctly Spanish» female performers (41). We can observe the same idea in: Borrás («La danza escénica» 3).

4. ALLEGORICAL TRACES

It could be said that the Mercé family's donation to Mariemma ultimately tipped the scales and, to some extent, resolved the issue of genealogical legitimacy that had been developing during those years, «since it was Antonia's express wish that her costumes be inherited by a dancer who deserved them» (Mariemma 15)³⁸. The stage transposition of the image of La Argentina through these costumes not only confirmed that choice but, it should be noted, was reinforced through other symbolic gestures. In 1947, it was precisely Mariemma who choreographed and performed the lead role in a production of *El amor brujo*, accompanied by the first of the spectral presences: the aforementioned mime and director of the Association Amis d'Argentina, Georges Wague³⁹. This fact gains significance when considering that the other major Spanish-themed dance production of the 1940s was staged by Serge Lifar at the Paris Opera, with the renowned Spanish dancer Teresina Boronat in the role of Candelas⁴⁰. Boronat, who had likewise been compared to Antonia Mercé and by that time had already established a more consolidated career within the Parisian dance circuit, had even served as the director of a company closely resembling the Ballets Espagnols in 1929⁴¹.

The totemic nature of this relationship, which have been analyzed elsewhere (López Fernández, «De gira con el franquismo» 171-178), is directly linked to the allegorical dimension of these objects. Once again, Sainz de la Maza gives us a clue on this new status in a review on occasion of the 1944 tribute organized at the Teatro Calderón in memory of Anna Pavlova and Antonia Mercé, «whose memory is almost mythical», said Regino («Danza y poesía» 15)⁴². De la Maza continues to describe the event and talks about the costume «that Antonia Mercé used to wear to dance *Goyescas*» and that by then was held at the Museo del Teatro. The following passage is worth noting:

³⁸ Although, as previously noted, Mariemma's sister had danced with the Ballets Espagnols, this meeting is said to have been arranged through the mediation of Máximo Díez Quijano. The ties of both the Mercé family — Carlota Mercé had even served as a librarian at the Hogar Español (Fernández Higuero 177)— and Mariemma herself to the Falangist sphere may have played a role in facilitating this connection.

³⁹ Program from the Théâtre National de l'Opéra-Comique. Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux. 27 June 1947, preserved at the Mariemma Museum in Íscar.

⁴⁰ F. D. ««L'Amour sorcier» à l'Opéra», *Paris-miror*, 28 January 1943. Dossier «Antigone» de Jean Cocteau d'après Sophocle, «L'amour sorcier» de Gregorio Martínez Sierra, 1943, Bibliothèque-Musée de l'Opéra National de Paris, Bibliothèque National de France, sig. 8-RSUPP-1043.

⁴¹ Teresina Boronat was a highly accomplished and well-known dancer by that time. Her position in relation to all this is complex, since although she remained quite active during Occupied Paris and, as we have seen, performed closely linked to the Paris Opera under Lifar's leadership and his pro-fascist connections, the dancer had also performed at the Spanish Pavilion of the 1937 International Exposition, which was erected by the Republican government against which the coup d'état had taken place, in the midst of the Spanish Civil War. From the correspondence of Cipriano Rivas Cherif, we know that she was also considered as a potential member for a company similar to Antonia Mercé's Ballets Espagnols in exile, although she «was extremely reserved, because of our "redness"» (qtd. in Cañibano [754] after Emilio Casares).

⁴² Elvira Lucena danced on this occasion. The author also alluded again to the shadow in an emotional sense, «Fighting the glorious shadows of the dancing geniuses is a very dangerous business» (Sainz de la Maza, «Danza y poesía» 15).

There it was, a splendid empty phantom, rigid, as if stripped from its soul... This cloth that Antonia filled with the genial energy of her oh so delicate figure stood there, a stunning inert token of the great dancer... at one point in the celebration the stage was empty while a pale light frantically searched for the figure of Antonia Mercé... For one moment... it was as if she were there before our eyes. («Danza y poesía» 15)

Thus, we witness a new death —the second one— (Didi-Huberman, «El gesto fantasma» 280)⁴³ of Antonia Mercé, who cannot now reappear without shadows and movement. The phantom, in fact, in ancient Greek «is associated with the sensory appearance as well as with the sense of the specter» (Ludueña 145). The relic nature of the costumes, which we have mentioned before, becomes a *souvenir*; in the words of Benjamin, «The relic comes from the corpse; the souvenir, from experience that has died out» (qtd. in Estévez 35).

5. FROM TRADITION TO MYTH: THE CANONIZATION OF ANTONIA MERCÉ

Another part of Antonia Mercé's legacy found its way to Barcelona. The Institut del Teatre is still responsible for preserving some of her material belongings, including the commemorative plaque sculpted by Ignacio Gallo, previously mentioned. In that same institution, in 1956, a room dedicated to the dancer was inaugurated. Like at the Maison de Retraite in France, held an exhibition of costumes, photographs, documents, ornamental combs, castanets, and her medals. All this was donated again by José Mercé (Fig. 15). Present at the opening ceremony were Máximo Díaz Quijano, fashion designer Marbel, Alfonso Puig, Juan Magriñá, Guillermo Díaz-Plaja, and the dancers Antoñita Barrera, Araceli Torrens, and Aurora Pons —the latter having been awarded the «Antonia Mercé» prize by the Institut del Teatre (Gasch, «“La Argentina”» 44)— who performed a series of pieces from La Argentina's repertoire. Some of the «old» dancers «competing» over her legacy were already, by then, highly prestigious figures in both the national and international Spanish dance scene —as was the case with Mariemma— and had either retired or significantly reduced their stage presence.

Despite the historical distance from the previously described memorials, the ritual dimension of the event remained present in relation to the costume elements. The Catalan dance critic Sebastià Gasch was eloquent in this regard:

Her brother José Mercé has donated two costumes. Two costumes —the one for «Tanguillo,» [Tango] and the one for «Bolero»— which after two decades still keep the shine of her aura, these costumes shall never become rags, they shall forever remain living relics. (Puig 44)

⁴³ «According to anthropology, the true death of the corpse occurs when it is double, the first as a body and the second as a soul. Anthropologists say that a corpse is really dead when it is dead twice: once as a body (body destined to disappear into the earth as matter), and then as psyche (body destined to reappear again in the images as a ghost)» (Huberman, «El gesto fantasma» 280).



Fig. 15. Tribute to Antonia Mercé, La Argentina, 06-05-1957. Photo: Joaquim Brangulí i Claramunt, 1913-1991. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre, Barcelona. Ref. 39842.

The idea of a reliquary conveys not only a sense of sacredness but also a thanatological, thaumaturgical, and certainly funerary dimension of the space, very much akin to the one proposed by the aforementioned Debray, who, in 1994, noted: «Museums are the appropriate tombs for civilizations that no longer know how to build tombs» (20). If we consider this sepulchral nature of museums, along with all that has been previously analyzed, the creation of this space may also be understood as the construction of a mausoleum for the dancer. A place in which Antonia Mercé could finally be laid to rest and remembered⁴⁴, thus closing the funeral ritual that began in 1939 with Manuel del Río's recitals held in homage to the «fallen» of the Francoist side (Fernández Higuero, «Control and Dance Recitals» 367-368): a monument would be raised after the liturgy⁴⁵. With the return of her costumes came, in a symbolic way, a return of her body—at least in the sense of having been in contact with and/or belonging to the dancer. As pointed out by Zira Box: «The transformation of the anomic experience of death into a significant event full of reason was presented... as one of the most promising within a legitimization process» (Box, «Rituales Funerarios» 265), and without a doubt, in this space we can read such closure for many reasons.

To understand this further, it is important to revisit another key concept within the Francoist imaginary: the «value of remains», closely related to the «value of ruins». After a war that had left the country devastated by bombs and artillery, the remains of certain monuments were highly valued and re-signified as a *topos* upon which to (re)build the new order—a powerful metaphor for the potential to rise again (Box, *España año cero* 190-196). Their

⁴⁴ Relics by contact are, as the name suggests, materials that have touched the sacred body. The importance of the relic, as with the fetish, is its materiality, its singularity and its power of repetition of the original event. In other words, through them, the human being is able to restore the experience, to recover the whole from a part. See Pietz, 1985, 5-17. Mark Franko applies the relic nature to Isadora Duncan's solar plexus. See Franko (33).

⁴⁵ This had been the ordered followed at public funerals since the nineteenth century, see Ucelay-Da Cal (265-298).

symbolic potential transformed them into more than just discursive triggers: they became objects of veneration. As with the fallen heroes of the war, these materials were used in commemorations, homages, and funerary rituals. In many cases, they were also treated as relics and monumentalized. Following these ideas —and despite the war having long ended— the objects exhibited in the *Museu de les Arts Escèniques*, in their ceremonial function as relics, were also memories and promises of resurgence, traces of the «days of glory of Spanish dance» (Cifra 108).

The temporal distance from these Argentina's «remnants» should not obscure their political potential. Even if she cannot be read as a «martyr» of the war, their artistic and heritage value remains. Beyond the supernatural properties of these *souvenirs*⁴⁶, their entry into the museum as «remembrances of her brilliant figure» also suggests the idea of restituting a national heritage once expatriated⁴⁷, a key propaganda device for certain cultural and artistic policies carried out during various moments of the dictatorship. This symbolism becomes even clearer when we consider that, just a year earlier, the Paris Opera had organized a temporary exhibition to commemorate the 20th anniversary of La Argentina's death, featuring over twenty of her costumes, a portrait by Zuloaga, and other mementos⁴⁸.

Thus, this operation marked the culmination of a definitive process of appropriation of the memory of Antonia Mercé, and it also meant extricating her memory from Republican Spain⁴⁹. Her family's involvement in this movement seems beyond doubt —as does the absence of the Order of Isabella the Catholic among the medals preserved and displayed.

Both in its fragmentary and multifaceted dimension, and in its evocative and substitutive nature, the remains of Antonia Mercé ultimately return us to the allegory proposed at the beginning of this essay. This concept, here associated with the thought of Walter Benjamin —beyond any possible reading through a national-geographic lens— is understood as «a material in which history is written and an expression that lends itself to reading»⁵⁰. Even if, by the time of the exhibition, the ruins of La Argentina were no longer essential to the rebirth of an art form already revitalized by internationally recognized projects —including those led by other «returned —and alive— bodies» such as Antonio Ruiz Soler and Pilar López (Ferrer Cayón 219-254)—, her musealization nonetheless reveals a will of historic inscription that does connect with the present.

⁴⁶ The *souvenir* also shares the logic of the fetish, as several authors have shown. As an introduction to the subject see Hume (50-83) and Estévez González (35-49).

⁴⁷ During the 1940s the revival of Spanish art outside Spain was key to anti-republican and anti-French policies, see Castellary, 2018. The chronology of this inauguration is, however, closer to the artistic policies of the 1950s, rather than the Hispanic, see Cabañas Bravo (*La política artística*).

⁴⁸ However, it was sponsored by the Spanish embassy, EFE, 1956, 32. In Spain she was honoured with a tribute at the Círculo de Bellas Artes with the participation of Tomás Borrás, Agustín de Figueroa, Máximo Díez Quijano, and José Franco, among others, and a performance by Mariemma («Homenaje a la memoria» 42).

⁴⁹ As Adorno proposes, all use value is also an exchange value (Adorno 15-50).

⁵⁰ «In the spirit of allegory, it is from the beginning conceived as remain, as fragment» (Benjamin, *El origen* 243).

Once admitted to the museum, these objects conferred upon Antonia Mercé a dual canonization: both mystical and cultural⁵¹. What we might call a process of «transfiguration of her absence» into tangible presence helped solidify her not only —or not merely— as tradition, but as myth. In this process, the sign no longer merely represents —it embodies a constellation of values, beliefs, and culturally established meanings (Barthes 237-238)⁵². She is thus remembered not only for her imagined «eternal return»⁵³ to the stage but also as a foundational figure of Spanish dance, for which she came to represent a solid foundation —a symbolic fossil upon which a performative tradition that endures to this day has been built.

Acknowledgments

This paper forms part of the research projects: I+D+i *Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad* (PID2021-122286NB-I00), funded by MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ «FEDER Una manera de hacer Europa»; and *Los ballets argentinos de la primera mitad del siglo XX. Representaciones e imaginarios identitarios nacionales en ámbitos oficiales de la cultura* (PICT-2021-I-INVI-00216), funded by AGENCIA I+D+i, FONCyT; as well as the Juan de la Cierva fellowship funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation (MICINN-JDC2022-049-061-I).

REFERENCES

- Adorno, Theodor W. «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha» 1938. In Adorno, Theodor W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa*, 14. Madrid: Akal, 2009, pp. 15-50.
- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011 [1st ed. 2009].
- Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos, 2010 [1st ed. 2007].
- Alberdi Alonso, Ana. «Los doce años de Mariemma y los Ballets Espagnols». *Mariemma y su tiempo*, edited by Rosa Ruiz Celá, Rosa, Antonio Álvarez Cañibano and Paula de Castro, Madrid: INAEM, 2018, pp.165-194.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1970 [1st ed. 1957].
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.
- Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*, edited by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, translated by Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2012.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*, 1. Madrid: Akal, 2001.
- Blanco, María del Pilar and Esther Peeren, eds. *The spectralities reader: ghosts and haunting in contemporary Cultural Theory*. Londres: Bloomsbury, 2013.
- Borrás, Tomás. «La danza escénica española». *ABC*, Madrid, Sevilla, 13 Dec. 1942, p. 3.

⁵¹ Although the two are connected, we refer to the idea of a common culture shared by certain elites (LaCapra 19).

⁵² The myth is the most appropriate instrument for the ideological investment that defines it.

⁵³ This mythical figure and very well studied by Mircea Eliade was also the one used in the process of «canonization» of one of the most important fallen heroes of the «Francoist pantheon»; and it is in this way that he is presented by Dionisio Ridruejo, one of the most prominent figures of the Falange Española Tradicionalista y de las JONS at the time, see Ridruejo (300).

- Borrás, Tomás. «Nueva evocación de los muertos». *ABC*, Madrid, Sevilla, 3 May 1947, p. 3.
- Box, Zira. «Rituales funerarios, culto a los caídos y política en la España franquista: A propósito de los traslados de José Antonio Primo de Rivera (1939-1959)». *Políticas de la muerte. Usos y abusos del ritual fúnebre en la Europa del siglo XX*, edited by Jesús Casquete and Rafael Cruz, Madrid: Catarata, 2009, pp. 265-298.
- Box, Zira. *España, año cero*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Cabañas Bravo, Miguel. *La política artística: el hito de la bienal hispano-americana de arte*. Madrid: CSIC, 1996.
- Castellary, Arturo. *Arte, revancha y propaganda: la instrumentalización del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Cátedra, 2018.
- Castro, Maria Joao. *A Dançae o Poder ou o Poder da Dança: Diálogos e Confortos no século XX*. Unpublished Doctoral Thesis, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2013. <https://run.unl.pt/handle/10362/13093>. Accessed 1 October 2019.
- Cavia Naya, Victoria. «La danza española y la ilusión cinematográfica en Mariemma: de las variedades al recital de danzas (1934-1943)». *La investigación en danza 2010*, Valencia: Mahali, 2010, pp. 238-254.
- Cavia Naya, Victoria. «Tradición popular y lenguaje académico: Mariemma en la Bolera de la danseuse espagnole (1943)». *TRANS Transcultural Musica Review*, n.º 15, 2011, pp. 1-27.
- Cifra. «Los recuerdos personales de Antonia Mercé “La Argentina”». *ABC*, Madrid, 15 Mar. 1959, p. 108.
- Collado, Fernando. *El teatro bajo las bombas en la guerra civil: Tragicomedia de actores, figurantes, políticos, personajes y personajillos*. Madrid: Ediciones Kaydeda, 1994.
- Chimènes, Myriam, dir. *La vie musicale sous Vichy*. Paris/Brussels: Éditions Complexe, IHTP-CNRS, IRPMF, 2001.
- David, André. «Regards su Paris». *Marianne*, Paris, 11 May 1938, p. 10.
- David, André. «Aux Archives internationales de la Danse». *Marianne*, Paris, 8 Feb. 1938, p. 6.
- Davray, Pierre. «De fragiles reliques d'Argentina seront vendues aux enchères pour que le marbre perpétue le souvenir de la géniale danseuse». *Le Journal*, Paris, 26 July 1941, p. 2.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1994 [1st ed. 1992].
- Derrida, Jacques. *Artes de lo visible (1979-2004)*. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2013.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1995 [1st ed. 1993].
- Didi-Huberman, Georges. «El gesto fantasma». *Acto: revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, n.º 4, 2008, pp. 280-291.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997 [1st ed. 1992].
- EFE. «En memoria de Antonia Mercé». *ABC*, Sevilla, 30 Oct. 1956, p. 32.
- Estévez González, Fernando. «Narrativas de seducción, apropiación y muerte o el souvenir en la época de la reproductibilidad turística». *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, n.º 4, 2008, pp. 34-49.
- F. D. «“L'Amour sorcier” à l'Opéra», *Paris-miror*, 28 Jan. 1943. Dossier «Antigone» de Jean Cocteau d'après Sophocle, «L'amour sorcier de Gregorio Martinez Sierra, 1943,

- Bibliothèque-Musée de l'Opéra National de Paris, Bibliothèque National de France, sig. 8-RSUPP-1043.
- Fernández Higuero, Atenea. «Control and Dance Recitals in the Teatro Español in Madrid». *Dance, ideology and power in Francoist Spain (1938-1968)*, edited by Beatriz Martínez del Fresno and Belén Picazo Vega, Turnhout: Brepols, 2017, pp. 353-391.
- Fernández Higuero, Atenea. «La escena española en el París ocupado (1940-1944): acomodaciones y resiliencias». *Arts & frontières. Espagne & France. XXe siècle*, directed by Antonia María Mora Luna, Pedro Ordoñez Eslava and François Soulages, Paris: L'Harmattan, 2016, pp. 171-199.
- Ferrer Cayón, Jesús. «La “atracción máxima” del festival Internacional de Santander (FIS): Antonio “el Bailarín” y la instrumentalización política de la dictadura franquista (1955-1969)». *Dance, ideology and power in Francoist Spain (1938-1968)*, edited by Beatriz Martínez del Fresno and Belén Picazo Vega, Turnhout: Brepols, 2017, pp. 219-254.
- Figuroa, Agustín de. «Mariemma». *Vértice*, San Sebastián, n.º 30-31, Mar. 1940, p. 41.
- Franko, Mark. *Danzar el modernismo/actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.
- García-Asti. «En el aniversario de Embajadora en el arte del baile español». *Fotos*, San Sebastián, 24 July 1954, pp. 14-15.
- Gasch, Sebastián. *La danza*. Barcelona: Editorial Barna, 1946.
- Gasch, Sebastián. «“La Argentina” en el Museo de Artes Escénicas». *Destino*, Barcelona, 18 May 1957, pp. 43-44.
- Giménez Caballero, Ernesto. *El cine y la cultura humana*. Bilbao: Ediciones de conferencia y ensayos, 1943.
- Goss, Jon. «The Souvenir and sacrifice in the Tourist Mode of Consumption». *Seductions of place: geographical perspectives on globalization and touristed landscapes*, edited by C.L. Cartier and A. A. Lew, London/New York: Routledge, 2004, pp. 327-336.
- Hobsbawm, Eric and Terence Ranger. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- «Homenaje a Antonia Mercé». *ABC*, Madrid, 20 Oct. 1939, p. 19.
- «Homenaje a la memoria de Antonia Mercé “La Argentina”». *ABC*, Madrid, 14 July 1956, p. 42.
- Hume, David L. «The souvenir and the fetish». *Tourism art and souvenirs: the material culture of tourism*. Londres: Routledge, 2014, pp. 50-83.
- Lambert, Jacques. *Nana de Herrera, la gitane de Montmartre*. Paris: Fauves, 2021.
- LaCapra, Dominick. «Canon, Texts, and Contexts». *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- «Le gala de la danse, La danse par delà le monde». Fonds Argentina, Bibliothèque-Musée de l'Opéra National de Paris, Bibliothèque National de France, 3 Nov. 1937, sig. Pro A. 19.
- «Le souvenir d'Argentina». *Le Matin*, Paris, 7 Mar. 1942, p. 2.
- López Fernández, Raquel. «El talismán de su piel: el arte y la sanación a través de la danza escénica de Ana de España». *Cosmología esotérica. Arte, Ciencia y Espiritualidad de mujeres visionarias en la Europa de principios del Siglo XX*, edited by Pilar Bonet and María J. González Madrid, Vitoria i Gasteiz: Sans Soleil, 2024, pp. 211-238.

- López Fernández, Raquel. «Entre el “ser nacional” y el “habitar alado”: la danza escénica española, un arte intermedial en los confines de la dictadura franquista». *Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea*, edited by Wifredo Rincón and Miguel Cabañas Bravo, Madrid: CSIC, 2023, pp. 147-168.
- López Fernández, Raquel. «De gira con el franquismo: Mariemma, entre la oficialidad y la subversión». *La investigación en danza*, vol. 1., Valencia: Mahali, 2016, pp. 171-178.
- Ludueña Romandini, Fabián. *Principios de espectrología: la comunidad de los espectros*, Miño y Dávila: Buenos Aires, 2016.
- Luján, Néstor and Xavier Montsalvatge. *La Argentina vista por José Clará. El arte y la época de Antonia Mercé*. Barcelona: Nortedur, 2008.
- Mariemma. «Una tarde con la familia de Antonia Mercé». *Antonia Mercé «La Argentina», 1890-1990, Homenaje en su centenario* [cat. exp.]. Madrid: INAEM, 1990, p. 15.
- Martínez del Fresno, Beatriz. «La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943)». *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, edited by Gemma Pérez Zalduondo and María Isabel Cabrera García, María Isabel, Granada: Universidad de Granada, 2010, pp. 357-406.
- Martínez i Alberó, Miquel. «Vestido de Ana Pombo para Paquin, P/V, 1939». *Modelo del Mes*, Museo del Traje, Mar. 2019, <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:76155a55-e1b7-4e48-a5f7-5fc9411a26a4/mdm03-2019.pdf>. Accessed 12 October 2019.
- «Manuela del Río baila para la División Azul». *Aspa, Actualidades sociales y políticas de Alemania*, vol. 2, n.º 124, July 1942, pp. 12-13.
- Michonneau, Stéphane. «Ruinas de guerra e imaginario nacional durante el franquismo». *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, directed by Stéphane Michonneau and Xosé Núñez Seixas, Madrid: Casa de Velázquez, 2014, pp. 25-48.
- Murga Castro, Idoia. «Embodying Spanishness: La Argentina and her Ballets Espagnols». *Conversations Across the field of dance studies. Dance Studies Association*, vol. 39, pp. 12-17.
- Murga Castro, Idoia. *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: CSIC, 2017.
- Murga Castro, Idoia. «La danza en el imaginario de “lo español”: estereotipo, representación e institucionalización». *Imaginarios en conflicto: lo español en los siglos XIX y XX*, edited by Miguel Cabañas and Wifredo Rincón, Madrid: CSIC, 2017, pp. 447-464.
- Murga Castro, Idoia and Cristina Marinero. «Antonia Mercé La Argentina and the Moving Image: Attractions and Frictions between Cinema and Dance». *Dance Chronicle*, vol. 44, issue 1, 2021.
- «Musique». *Excelsior*, Paris, 5 Aug. 1936, p. 7.
- N. P. «sur le bronze...». *Paris-Midi*, Paris, 1 Aug. 1942, p. 2.
- Naverán, Isabel de. «Envoltura, historia, síncope. Concepto, textos, acción y voz en off, Isabel de Naverán». Texto de la exposición *Un movimiento que se resiste a ser fijado: Kazuo Ohno y La Argentina*, MNCARS, 2018, p. 14, <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/biblioteca/envolturahistoriasincope.pdf>. Accessed 19 October 2019.

- «Nouvelles». *Le Temps*, Paris, 8 May 1939, p. 5.
- Pietz, William. «The problem of the Fetish». *Res: Anthropology and Aesthetics*, n.º 9, 1985, pp. 5-17.
- Plinio el Viejo. *Textos de Historia del Arte*, edited by Esperanza Torrego. Madrid: Visor, 1988.
- Prevots, Naima. *Dance for Export, Cultural Diplomacy and the Cold War*. Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001.
- Puig, Alfonso. *Ballet y baile español*. Barcelona: Montaner y Simón, 1944.
- Ridruejo, Dionisio. *Casi unas memorias*. Barcelona: Amat, 2017.
- Rodrigo, Antonina. «Antonia Mercé, primera víctima del 18 de julio». *El País*, Madrid, 18 July 1986, https://elpais.com/diario/1986/07/18/cultura/522021603_850215.html. Accessed 4 July 2024.
- Rodrigo, Antonina. *Mujeres para la historia: La España silenciada del siglo XX*. Barcelona: Carena, 2002.
- Ruiz Celá, Rosa, Antonio Álvarez Cañibano and Paula de Castro, eds. *Mariemma y su tiempo*. Madrid: INAEM, 2018.
- S.P. «Le souvenir de l'Argentina a le Salle Pleyel». *L'Oeuvre*, Paris, 20 July 1942, p. 1.
- Sainz de la Maza, Regino. «Danza y poesía en el Calderón». *ABC*, Madrid, 24 Mar. 1944, p. 15.
- Sainz de la Maza, Regino. «Español: homenaje a Antonia Mercé, Manuela del Río». *ABC*, Madrid, 21 Oct. 1939, p. 17.
- Sainz de la Maza, Regino. «Español: la bailarina Mariemma». *ABC*, Madrid, 17 Apr. 1940, p.13.
- Sainz de la Maza, Regino. «Espectáculo de bailes españoles de Ana de España con Carmita García y Vicente Escudero». *ABC*, Madrid, 25 Nov. 1942, p. 28.
- Sainz de la Maza, Regino. «Presentación de los bailados portugueses “Verde Gaio” en el Coliseum». *ABC*, Madrid, 22 May 1943, p.12.
- Sainz de la Maza, Regino. «Mariemma en el María Guerrero». *ABC*, Madrid, 20 Apr. 1945, p. 17.
- Saz, Ismael. *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2003.
- «Se segura que “La Argentina” murió envenenada por orden del alto mando facciosos». *La Libertad*, Madrid, 8 Mar. 1938, p. 2.
- Stiles, Kristine. «Alegría incólume: acciones artísticas internacionales». *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1978*, vol. 3, edited by Paul Schimmel, Ciudad de México: Alias, 2012.
- Stoichita, Víctor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999 [1st ed. 1997].
- Suárez Pajares, Javier. «Festivals and Orchestras. Nazi Musical Propaganda in Spain during the Early 1940s». *Music and Francoism*, edited by Gemma Pérez Zaldudondo and Germán Gan Quesada, Turnhout: Brepols, 2013, pp. 59-95.
- Tortuero Martín, Paula. «Mariemma en París: formación y primeras actuaciones de la bailarina Emita Martínez». *Mariemma y su tiempo*, edited by Rosa Ruiz Celá, Antonio Álvarez Cañibano and Paula de Castro Fernández, Madrid: INAEM, 2018, pp. 149-164.
- Ucealy-Da Cal, Emeric. «Enterrar al ciudadano o el tránsito que para el tránsito. El gran funeral público del prócer en la Barcelona ensanchada (1900-1939)». *Políticas de la muerte. Usos y abusos del ritual fúnebre en la Europa del siglo XX*, edited by Jesús Casquete and Rafael Cruz, Madrid: Catarata, 2009, pp. 265-298.

LA ARGENTINA, WHERE? FASCINATION AND SCOPIC FILIATION IN *O SENSEI* (2012) AND *ÔNO-SENSATION* (2019)

Fernando López Rodríguez

Equipe danse, geste et corporéité. Laboratoire Musidanse. EA1572.

Université Paris 8-Saint Denis

<https://orcid.org/0000-0002-1855-6766>

lrparra.fernando@gmail.com

Fecha de recepción: 21/03/2025 / **Fecha de aceptación:** 06/06/2025

Abstract

This article describes two contemporary choreographic pieces—*O Sensei* by Catherine Diverres (2012) and *Ôno-Sensation* by Pauline Le Boulba (2019)¹—that are inspired by Kazuo Ohno's *Admiring La Argentina* (1977), itself a response to Antonia Merce's flamenco legacy. The study introduces two original theoretical concepts: scopic filiation, which describes the affective and creative gaze of the spectator-turned-artist, and a floral theory of gesture transmission, which posits the migration of gesture as a transformative and embodied process. Methodologically, the article adopts a hybrid form of academic writing and «stream of consciousness», rooted in phenomenological and corporeal observation of dance through video documentation and archival materials. The article explores how admiration can become a fertile gesture of creation and how inherited gestures reappear—often transformed—across time and space.

Keywords: Antonia Mercé, Kazuo Ohno, Scopic Filiation, Gesture Transmission, Phenomenology, Contemporary Dance.

¹ The first version of this text was written in 2019: nowadays, Pauline Le Boulba's artistic name is «Pauline L. Boulba».

LA ARGENTINA, ¿POR DÓNDE?: FASCINACIÓN Y FILIACIÓN ESCÓPICA EN *O SENSEI* (2012) Y *ÔNO-SENSATION* (2019)

Resumen

Este artículo describe dos piezas coreográficas contemporáneas —*O Sensei*, de Catherine Diverrens (2012), y *Ôno-Sensation*, de Pauline Le Boulba (2019)— inspiradas por *Admiring La Argentina* de Kazuo Ohno (1977), a su vez una respuesta coreográfica a la figura de Antonia Mercé. Se introducen dos conceptos teóricos originales: la filiación escópica, que describe el impulso creativo activado por la mirada afectada del espectador, y una teoría floral de la transmisión gestual, que propone la migración del gesto como un proceso transformador y encarnado. Metodológicamente, el artículo adopta una forma híbrida de escritura académica y «flujo de conciencia», anclada en la observación fenomenológica y corporal de piezas a través de vídeo y materiales de archivo. Se explora cómo la admiración puede transformarse en gesto creador y cómo los gestos heredados reaparecen —transformados— a través del tiempo y el espacio.

Palabras clave: Antonia Mercé, Kazuo Ohno, filiación escópica, transmisión gestual, fenomenología, danza contemporánea.

1. INTRODUCTION

This article continues a line of research I began in previous works, where I explore the scenic genealogy between Antonia Mercé, La Argentina, and Kazuo Ohno. In «H2-Ohno: Auto-etnografía de un proceso creativo en danza» (López Rodríguez), I trace the process of creation and research that led to the development of the solo piece *H2-Ohno* (2014), based on documentary material about Antonia Mercé's trip to Tokyo in 1929 and the performance attended by Kazuo Ohno —an experience that would profoundly shape his artistic path. This article analyzes the aesthetic and artistic decisions made in the composition of the piece, based on the available historical archive.

In «Gestos de ida y vuelta» (López Rodríguez), the focus shifts to the potential impact that La Argentina had on Ohno's future work —not only as an academic dancer of stylized Spanish dance, but also as a performer of variety shows, danced pantomimes, and other popular stage formats of the early 20th century. These lesser-studied aspects of Antonia Mercé's career nonetheless resonate with the kind of scenic work Ohno would develop decades later in his choreographic tribute. The notions of «scopic filiation» and the «floral theory of gestural transmission» presented here emerge as a natural development of these previous investigations.

This text takes on this previous research to analyze two creations fruit of the historical path of Antonia Mercé, La Argentina, who became an artistic inspiration figure: *O Sensei*, by

Catherine Diverrière (2012) and *Ôno-Sensation*, by Pauline Le Boulba (2019)². Furthermore, and beyond the specific analysis of these pieces, a theoretical proposal is laid out on the way certain figures in the History of Dance, in different ways and following what we will call a «scopic filiation», become forces of creativity for viewers-artists and audience members who will eventually become artists. In the words of Pauline Le Boulba in her thesis-creation: «the singularity of this piece [*Admiring La Argentina*] lies perhaps in the fact that it also grabs me. When it comes to dancing K. Ôno's passion for the flamenco dancer, I have to admit that it also affects me» (158)³.



Fig. 1. *O Sensei*, by Catherine Diverrière (2012). Photo: Elia Bachini.

2. ANALYSIS OF THE CHOREOGRAPHIC PIECES

The following analysis is based on two fundamental elements: repeated views of recorded videos and the texts written by both artists recounting their creation processes and that appear, in the case of Diverrière, in the online press dossier, and in the case of Le Boulba, in her unpublished thesis-creation.

² These two choreographic pieces have been described with varying degrees of depth, due to their different durations of the pieces and the greater amount of available material on the creative process and artistic decision-making in the case of Le Boulba.

³ «La particularité de cette œuvre tient peut-être au fait qu'elle me saisit à son tour. S'il s'agit de danser le saisissement—celui de K. Ôno pris par la danseuse de flamenco—j'observe qu'il me contamine à mon tour».

The use of stream-of-consciousness writing in this article is intentional and rooted in my experience as a dance researcher and practitioner. It mirrors the improvisational attention I exercise as a mover and positions the writing body in dialogue with the visual and kinesthetic memory of the pieces analyzed. This method enables a phenomenological and affective engagement with the works —watching not from a distance but from within a porous and trembling viewer-body. It is, in this sense, an embodied epistemology. My intention has been to follow the artists' poetics as close as possible in my writing, which in both cases shifts between personal story and descriptions of the sensations, emotions, and images that Ohno produces in them. This has led me to adopt a different kind of writing than the one I used in the analysis of the pieces on Antonia Mercé and Kazuo Ohno mentioned above: it has been equally thorough but based on what we could call —following the categories used in literary creation processes— «(free) stream of consciousness». I personally use this technique as an improvisation exercise in dance: both fully aware of what is happening around me (in this case the piece I am watching) and fully immersed in the psycho-physical sensations of my body, in a state of changed awareness. Furthermore, I have been careful to use gender-inclusive language —as Le Boulba does in the French version of her thesis— in my own text.

This methodological note on the overlap between the process of watching the pieces and the bulk of the writing process is by no means trivial given that it is an attempt to come up with a genealogy of the choreographic analysis process and describe the state of the researcher's writing body, their literal «epistemological position»: in my case, feeling the ground vibrate or shake (I often write on trains and planes), my cervical spine bent in front a laptop screen, and speeding across the keyboard to write what I have seen and the structure of the act of seeing by the instant, an exercise not too far from Antonia Mercé's fingers tapping on the castanets.

If my point here is to analyze two pieces by two audience members (Diverrés and Le Boulba) «affected» by *Admiring La Argentina*, which is in turn the choreographic creation of another audience member (Kazuo Ohno) «affected» by Antonia Mercé's dance, then it seems essential to describe my corporeality as a viewer watching the creations of these two French choreographers, bearing in mind also that the process of watching and analyzing these pieces is profusely fed by my previous experience as a creator-researcher whose body and writing have been «kidnapped» by Ohno and Mercé (in this chronological order).



Fig. 2 (left). Kazuo Ohno in Argentina Sho, 1977.

Fig. 3 (right). Tatsumi Hijikata supporting Kazuo Ohno. Photo: Naoya Ikegami.

3. *O SENSEI*: TRIBUTE, ECHOES AND THE SPECTRAL GESTURE

It is possible to pay tribute to Kazuo Ohno though attempting to revisit his own path in relation to La Argentina is by no means possible. Or maybe it is? It would be a rather crazy temptation⁴.
(Diverrès)

Diverrès reveals a temptation not to embody Kazuo Ohno's or Antonia Mercé's dance, not even Merce's dance as seen by Ohno. Her temptation is related to revisiting (re-walking?) a perceptive path, that of a viewer who becomes an artist after seeing La Argentina dance (or rather as they see her dance?). Thus, shifting from temptation to consummation, Diverrès appears dressed in a black suit, her figure standing out on a white square cut in turn on the black background of the stage. It reminds me of Magritte's *Portrait of Edward James* (1937), though I have to admit that many things, maybe too many, remind me of Magritte. The background music mixes what could be the sound of an electric guitar with a woman screaming. It is not clear what she says, if she's actually saying something. Her shadow is cast behind, like the reflection of the faceless man in the painting by the Belgian artist. Is the dancer unmoved by the screams we hear? Then there is silence and she dances: she hugs herself, she strokes her face with one hand then the other, she releases an invisible weight from the nape of her neck, she contracts and expands. Her walk reminds me of the fast and homogeneous steps of Noh

⁴ «Rendre hommage à Kazuo Ohno serait possible mais on ne peut en aucune façon tenter de revisiter le chemin que lui-même a fait concernant La Argentina. Quoique ?... ce pourrait être une tentation, un peu folle!».

plays, but this is perhaps and interference of the Japanese imagery I associate the piece with, simply because the piece is a tribute to a Japanese dancer. Diverrès claims in the press dossier:

Emmanuel Serafini [director of Avignon *Les Hivernales* Festival between 2009 and 2016] has gracefully given me freedom to perform the theme of Asia, and in my case specifically, the theme of Japan, which in a sense liberated me from the dangers of «homage», and I'm grateful for that. However, the Japan I have experienced is intrinsically linked to Ohno. And it was a profound, radical revolution of my entire being⁵.

Indeed, Diverrès saw *Hommage à La Argentina* in Paris in June 1981, and such was the aesthetic impact the performance caused on her, that she decided to go to Kamihoshikawa (Japan) to study with Ohno in 1982 and 1983. Her piece from 2012, two years after Ohno's death in June 2010, is based not only on her viewer-dancer experience but also on her student-dancer journey that led her to study with the master (*sensei* in Japanese), following the energy of the aesthetic impact of Ohno's piece on her. Diverrès must have somehow sensed the Japanese artist could accompany her on the radical transformation she felt she needed.

The «homage danger», in the words of Diverrès, could be explained taking into account not only the nature of this type of events, but also the etymology of the word «homage», which refers to feudal times (the Middle Ages and certain uses that extended into the Ancien Régime) and is related to the initial step in the ceremony by which a vassal declared himself to be his lord's «man». It also refers to the whole ceremony and the inherent concepts of vassalage and *infeudation*, and by extending this meaning, to any oath involving obligatory compliance, and to acts of submission, veneration, and respect (Lajo 103). What does it mean to pay homage in dance, other than our fascinated or contemplative gaze at those we see dancing? What is the relationship between Diverrès' present gesture, Ohno's close gesture, and Mercé's distant gesture? Is there a submission link there, or any other type of link? Did Mercé's gesture and in turn Ohno's involve a claim for future vassalage or creativity permission *based* on their choreographic proposal? Did Mercé's gesture possess the legal nature of an «aesthetic contract» or the permissibility of an «artistic passport» to travel to new and unknown places, or maybe to create them?

⁵ «La délicatesse d'Emmanuel Serafini a été de me laisser libre de l'interprétation autour du thème de l'Asie et, en ce qui me concerne, du Japon; en me libérant d'une certaine manière de l'exercice périlleux de "l'hommage" et je l'en remercie. Cependant, il n'y a pas de Japon vécu pour moi sans la présence d'Ohno. Et ce fut une révolution profonde, radicale, de tout mon être».

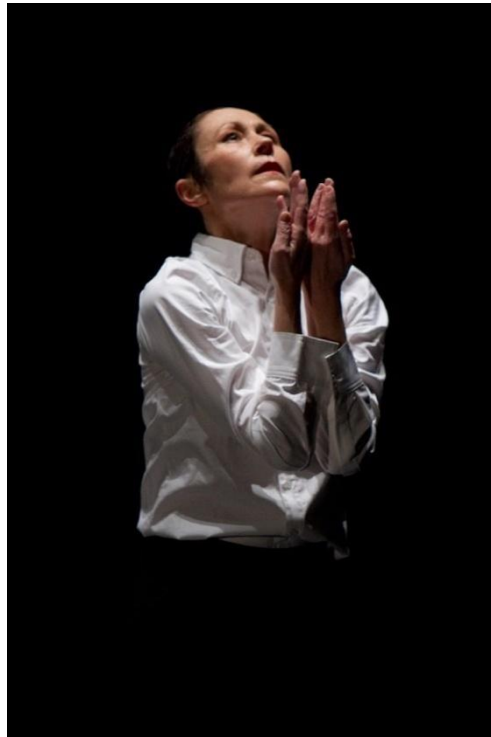


Fig. 4. *O Sensei*, by Catherine Diverrés, 2012. Photo: Elian Bachini.

Diverrés molds the air as if it were clay, and her hands suddenly acquire a central role, as in Kazuo Ohno's dance. The density and expressiveness in Ohno's hands and fingers movement emerged perhaps from his desire to convey Mercé's rich hand movement, who would overexpose them by playing the castanets or through the flamenco dance twisting. In Diverrés, however, her small finger remains upright while her wrist turns, unlike what happens in flamenco dance, where the thumb is the only «soloist» within the choral movement of the other fingers.

The dancer crosses the space, or rather lets the space cross through her, with an enquiring look that wonders through the dark stage. This sequence is interrupted and Diverrés starts a brief rhythmic foot work in five-beat little hops. Is Diverrés doing a *zapateo* or is it just me who sees in those hops an exercise close to Spanish dance and flamenco? Am I hallucinating? Maybe there are too many phantoms in this piece —Mercé, Ohno— and so one starts seeing invisible things, things that are really not there?

I see Ohno in Diverrés' sailing hands, in her spine arching backwards, in her facial expression, at the limit between surprise and fright. I feel I want to see Ohno through the dancer, as if she were transparent, her body a palimpsest unveiling the body signature of an absent being. I feel, for some reason, that nothing else matters to me. Anything that does not remind me of something (of Ohno or Magritte) does not matter to me: all that which is, perhaps, the only thing «inherent» to the dancer's subjectivity. I feel I'm being terribly unfair to her. It is as if I could only want the absent, the dead. Academy has trained me in this. In loving what is not

there anymore, what perhaps never was but that we can imagine much better than the actual present.

Diverrès combines short and dry gestures with long leg extensions and fluid arm movements until she gives her back to the audience on the left corner of the stage and takes off her jacket. She returns to the centre of the stage in a white shirt and shows the palm of her hands while piano music is heard. The relationship with music in this piece is curious: at first it seemed the artist was waiting in silence to then start dancing and only now does the gestural communion with music (a piano melody) happen. The gestures are large and solemn: hands and arms are raised and draw big circles, curves, spirals. The music stops and Diverrès keeps dancing until she goes off stage.

An image, superhuman in size and appearance, of a being dressed in a kimono is projected on the white square in the background. It could be Ohno, or a new invocation carried out by someone else. I wonder to what extent is it necessary or interesting to manage this «not knowing»; to what extent does knowing who is dancing behind that screen enhance or reduce my aesthetic experience: does the audience at the theatre know? Chin stuck on sternum and spine curved, the dancing being lets its hands hang forward like dead leaves on the edge of a tree branch about to fall. The kimono is long and the artist moves it as like a *bata de cola* [flamenco dress]. «Like a *bata de cola*», again an interference (or a contribution?) from my own flamenco imagery.

The artist closes her/his arms as if rocking a baby and speeds up the movement to a spin. It returns to a bent back and to a much slower tempo. Diverrès is onstage again, this time in a black kimono, as if from behind the screen. She moves through the stage in centripetal circles and then comes to a halt and breaks the vertical position kneeling down, like a screw turning on itself to go through the ground. She stands up. Under her black kimono we glimpse a shiny red cloth that the artist drags like a frill of this *bata de cola* that does not leave me. She carries a frill made of red sequins, I carry flamenco. I remember my friend, the *bailaora* Paca Rodríguez, would say: «I see flamenco in everything, even hanging the laundry in the patio is flamenco to me» (López Rodríguez 00:36:15). Flamenco is a powerful perceptive filter, as are the «purple glasses» of feminism.

Finally, Diverrès comes centre stage, on her knees and her back to the audience, to the sound of Bach/Gounod's *Ave María*⁶ also used by Ohno in his 1977 piece. An echo of what she herself could have seen in Ohno's piece in 1981. Diverrès takes off the black shawl from her shoulders. Someone, maybe Diverrès herself, sings the *Ave María* in an (intentionally?) unpleasant way. The dancer gets rid of her kimono like a black chrysalis, touches the floor and

⁶ This *Ave Maria* reveals a new authorship overlap; it is a musical palimpsest built with the melody by the Romantic composer Charles Gounod (1818-1893), superimposed on Prelude n.º 1 in C major, BWV 846, from Book I of J. S. Bach's (1685-1750), *The Well-Tempered Clavier*, composed 137 years before.

then resumes vertical position, bathed in a shiny red colour that contrasts with her shocked face, revealed to us when she turns to the audience.

The artist starts moving with her back bent and in slow, dense movements to the sound of recorded clapping. The air could be water and the dancer could be swimming under it. The expression on her face changes. She seems to be smiling at times. Diverrès does a circular couple dance with herself, one arm up and her other hand on the opposite shoulder, as if dancing with the dead and gone. But the dead don't dance and she is on her own. The first notes of the *Ave María* sound again and with them the slow cracked movement reminds us once more of the absence of Ohno. The back is bent again, verticality crumbles. Again the hands and the micro-movements of the head that make me feel the presence of Ohno as a spectre communicating through cracking joints. The artist silently disappears and the piece ends.

If this piece was created when Kazuo Ohno died with the urgency of a funeral, what kind of ceremony was it? What loss are we commemorating here? Ohno's or his gestural legacy? Who or what is crying for Ohno in this piece? Is it Diverrès, the master's student and mourner? Are the dead's gestures also buried with their body? Would this be an act of artistic desecration? Would this even matter? Do homages comfort us in our loss or are they closer to what Freud would call «repetition compulsion» (Laplanche and Pontalis 439-446)⁷, a compulsive repetition of past painful scenes? Do we invest our lives, and somewhat lose them trying to keep the dead alive? Who will take upon keeping us alive when we ourselves are gone forever? Who will desecrate the columbarium of our gestures to bring them back to the spotlight? Is that why we need disciples who repeat, to the point of boredom and extenuation, our rep-ertoire, our R.I.P.-ertoire? *Requiescat in pace*, the gestures that should rest?



Fig. 5. *Ôno-Sensation*, by Pauline Le Boulba, 2019, Photo: Vincent Ducard.

⁷ Following Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis, repetition compulsion would be an «unconscious and incoercible process, by virtue of which a subject actively places themselves in painful situations, thus repeating old experiences, without remembering their prototype, but on the contrary, with the very vivid impression that it is something fully motivated in the present» (68).

4. *ÔNO-SENSATION*⁸: QUEER ARCHIVE AND EMBODIED REVERBERATIONS

This is my cave. My audience cave. Gestures, dances, videos, photographs, sounds and materials appear on its wall. It is a spring storing the memories of performances I have seen. It is a resting place where I feel well. There are people too. «Lesbian-friendly» ghosts. In some places this jumble of «things» has become a crust of sorts. This crust is edible. It melts in the mouth. This mix of objects, presences, and edible materials draws a cartography of my affections. I am quiet in my cave. Lying down, I smoke an e-cig, I dream. I trust the images. I interpret the signs. I explore. I yawn loudly. My eyes open and close. Permanent dance. My cave is covered in images waiting to be awakened. All asleep, they look at me. I hear noises from the bottom of my cave. They must be TDOAAE or J.J., my partners who live here. We are organizing something this evening. A screening of videos found on the crust⁹. (Le Boulba 119)

Le Boulba's piece opens with the screening of this text, in French and in English, on one of the two «screens» building the stage scene —the one closer to the audience. However, it is not a screen in itself, and the aesthetics is not that of a «lecture presentation», but rather the white linoleum on the floor has been lifted by its end to create two wave crests that support the screening. The floor, where the audience-dancer is curled up, ruffles and connects the high and the low creating a horizontal dimension of the space that seems to be part of a carefully thought dramaturgical plan:

Softness is part of the core of the device I want to start. With Jean-Marc Segalen, in charge of lighting and stage design, I work to create a space that highlights a contemplative state. The space is empty and covered by a white linoleum. Two ends of the carpet rise up like waves. A big one and small one. These waves become the support for the projection of the text and two videos. These waves are a space of comfort and warmth¹⁰. (325)

Indeed, this quasi-oceanic atmosphere does not create in me —curiously enough— a sensation of cold and infinity, but one of intimacy and comfort. I perceive the extent to which this comfort comes from a slow tempo that is not imposed upon me, that does not force me to jump from

⁸ As seen in piece title, Le Boulba has opted for spelling «Ôno» as opposed to the one I have used in this study, «Ohno»; both spellings refer to Kazuo's surname, our Japanese artist.

⁹ «Ici c'est ma grotte. Ma grotte de spectatrice. Sur le parois, des gestes, des danses, des vidéos, des photos, des sons et des matières. C'est un lieu-ressource qui stocke, des souvenirs de spectacles que j'ai vus. C'est un lieu-réconfort où je me sens bien. Il y a des gens aussi. Des fantômes lesbian-friendly. Par endroits, cet amas de «choses» c'est transformé en une sorte de croûte. Cette croûte peut se manger. Ça fond en bouche. Un vrai délice. Cet agencement d'objets, de présences et de matières comestibles, dessine une cartographie de mes affects. Dans ma grotte, je zone. Vautrée, je vapote, je rêve. Je fais confiance aux images. J'interprète les signes. J'explore. Je bâille fort. Mes yeux s'ouvrent et se ferment. Danse permanente. Ce serait quoi la danse d'une spectatrice? Ma grotte est tapie d'images qui n'attendent que d'être réveillées. Toutes endormies, elles me regardent. J'entends du bruit au fond de la grotte. Ça doit être TDOAAE ou J.J., mes copines qui vivent ici. On organise un truc ce soir. Une projection de vidéos retrouvées dans la croûte».

¹⁰ «La douceur est justement au cœur du dispositif que je souhaite mettre en place. Avec Jean-Marc Segalen qui m'accompagne aux lumières et à la scénographie, nous travaillons à créer un espace qui souligne un état contemplatif. L'espace est nu et recouvert d'un tapis de danse blanc. Quelques lais de tapis sont relevés comme des vagues. Une grande et une petite. Ces vagues deviennent des supports de projection pour du texte et deux vidéos. Ces vagues sont des zones de réconfort et de chaleur».

one phrase to the next, allowing me to rest in each word, savour the images they evoke, make room for the emerging thoughts to set like snow. This delicate phrasing will be also translated into a calm tempo through the whole piece, with silences between the different scenes, blank spaces that the audience could use to write, to stretch, to yawn like Pauline in her cave.

The contents of the text on the screen describes the space we are seeing; a space that is the metaphor of another one, psychic rather than material in nature and to which we are invited. It described, as Plato's Cave¹¹, as a place where images circulate, thought they seem less a reflection of reality than a reality in themselves. Le Boulba describes herself as a viewer in search of her dance, that she seems to find in the small dance of her eyelids, in the involuntary gestures of her relaxed body.

The artist shows us silent images of *Admiring La Argentina*, probably from *Tango de las flores*, part of the second act in Ohno's piece. Once the sequence is over, a final phrase appears on the screen-wave before the music starts: «Fragments of *Admiring La Argentina*, a piece by Kazuo Ôno. Have you seen it?»¹². Pauline Le Boulba is a viewer in search of her dance, but she addresses the other viewers to include them in a piece which is at the same time the result of a search process and the search device itself.

The journey inside a piece created by another person makes me redefine my memories as a viewer, I find myself in search of my aesthetic experience before Ôno's dance. My viewer dance. I travel the stage as if I were in my audience cave. I remember other dances I associate with Ôno's. I think of Stephen Thompson dancing a piece by Trajal Hallel at the Pompidou one night that literally subdued me. Some performers open our imagination to the point of giddiness when we see them onstage. Maybe that is why we are mostly seated at the theatre, to avoid collateral accidents.

I am a collateral accident and my path as an artist draws all the falls and the all the vertigo caused by others' gestures. I say to myself this could be the words of Jill Johnston¹³. (321)

Like Kazuo Ohno watching Antonia Mercé's dance and Le Boulba watching Ohno's dance, we now find ourselves watching Pauline's dance, which takes us not only to twirl in performances contained one inside another but also to wonder about our perceptive dynamics paying attention at the same time to that which—in terms of transcendental phenomenology—we could call «noematic structure» and «noesis structure»: here the choreographic piece is the

¹¹ Allegory described in Book VII of *Republic*.

¹² «Des rushes d'*Admiring La Argentina*, une pièce de Kazuo Ôno. Tu connais?».

¹³ «Ce voyage dans l'œuvre de quelqu'un d'autre vient redéfinir mon souvenir de spectatrice, je suis à la recherche de mon expérience esthétique face à la danse d'Ôno. Ma danse de spectatrice. J'arpente le plateau comme si j'étais dans ma grotte de spectatrice. Je me remémore d'autres danses que j'associe à celle d'Ôno. Je pense au danseur Stephen Thompson dans une pièce de Trajal Harrell qui, un soir à Pompidou, m'avait littéralement subjuguée. Il y a des personnes au plateau qui ouvrent nos imaginaires à un point qui en devient vertigineux. Peut-être pour ça que la plupart du temps nous sommes assis·es au théâtre, pour éviter les accidents collatéraux. Je suis un accident collatéral et mon parcours d'artiste dessine toutes ces chutes et tous ces vertiges subis et éprouvés face aux gestes des autres. Je me dis que ça pourrait être une phrase de Jill Johnston».

object of study («noema») and the method to study the mind that perceives and conceives the object («noesis») (Husserl 85-86, 96). In *Ôno-Sensation*, this duality becomes particularly evident, as the artist explicitly positions herself as both a viewer of previous images — fragments of *Admiring La Argentina*— and as a subject generating a new experience from that perception. The choreography is constructed not only from archival material, but from the way that archive affects, alters, and questions the viewer's body and gaze. The piece thus becomes an exercise in embodied phenomenological reflection: dance is perceived simultaneously as object (*noema*) and as a means of activating a dancing consciousness (*noesis*).

Within this reflective interplay, Le Boulba makes it clear that she does not approach the archival work simply to analyze or reproduce it, but rather to be affected by it, allowing this affect to reorganize her own creative gesture. Perception is no longer a path to representation, but a path to transmutation: movements are not copied, but translated, reformulated, displaced by a body dancing its own condition as viewer. This operation reveals not only the layers of aesthetic influence, but also the deeply personal and embodied nature of the gaze as a choreographic force.

By dint of watching, rewinding, pausing, and fast forwarding, I have found pleasure in roaming down the piece as I would roam down the streets. I have taken my time, I have wandered around. In a state of contemplation before this archival footage, I drift. It is like watching a movie or the vastness of the sea. I swim at times in total frenzy. Kazuo Ôno's solo sequences are like waves. I write descriptions of what I see, of what I feel. I name the gesture embraced by my corporeality¹⁴. (Le Boulba 192)

¹⁴ «À force de visionnages, de marches arrière, de pauses et de marches avant, j'ai pris un certain plaisir à me balader dans l'œuvre comme je me baladeraï dans la rue. J'ai pris mon temps. J'ai flâné. Pensive face à ces images d'archives, je divague. Comme devant un film ou devant l'immensité de la mer. Je nage parfois en plein délire. Les séquences du solo de Kazuo Ôno sont comme des vagues. J'écris des descriptions de ce que je vois. De ce que je ressens. Je nomme le geste accueilli dans ma corporéité».



Fig. 6. *Ôno-Sensation*, by Pauline Le Boulba, 2019, Photo: Vincent Ducard.

We hear the *Toccata and Fugue* by Johann Sebastian Bach, the second musical appearance by the baroque composer in this text. This constitutes the first sound reference to *Admiring La Argentina* —Kazuo Ohno entered the stage from the theatre seats to the sound of this music; also first sound reference in *Ôno-Sensation*, when Le Boulba starts moving: lying on her back on the stage, she slowly raises her arms (she moves like an insomniac), places them on her thighs, and stands up as the music fades. She drags herself with her back to the audience, reaches for a hat, and puts it on her head. It looks like the cloches that were in style in the 1920s and that Antonia Mercé also wore for *El Garrotín*¹⁵. I am aware of the fact that I see in one dance (Pauline's) many dances (Ohno's and Mercé's mainly, but also Diverrès' and my own), and that I read Le Boulba's piece both as stage result (thanks to the video) and as a creative and research process (thanks to her thesis):

The Toccata and Fugue in D minor is heard through the first seconds of *Admiring La Argentina* and it becomes a warm up ritual. I am totally carried away by the sound of the organ and my imagination expands to write a dance for the hands, for the fingers (hanging my fingers in space, keeping my body hanging from a finger, touching the air with my hands, etc., are exercises I do on a regular basis)¹⁶. (320)

Le Boulba's notebooks reveal that the first musical moment in her piece is associated with a warm up process. If the text projected on the screen-wave was the entry to the piece, to enter a «viewer state» —and ultimately to warm up the perception tract—, the Toccata allows the

¹⁵ Family movie donated to the Filmoteca Nacional Española by Carlota Mercé.

¹⁶ «La Toccata et fugue en ré mineur résonne dès les premières secondes d'Admiring La Argentina et devient un rituel pour m'échauffer. L'orgue me fait complètement planer et ouvre mon imaginaire pour écrire une danse des mains, des doigts (accrocher mes doigts dans l'espace, suspendre mon corps par un doigt, caresser l'air avec mes mains sont des exercices réguliers)».

dancer-viewer to enter a «dance state» not prepared in advance, it starts with the piece itself: process and result meet again.

Pauline is kneeling down. A spotlight duplicates her shadow creating a trio figure that lies in calm. After a brief interruption, the Toccata sounds again and Pauline stands up, her back still to the audience. Is the dancer-viewer resisting the audience gaze? She has a solid presence. A new phrase appears on the screen: she covers her face with her hands and plays with her fingers. Le Boulba's hands spread like fragile tree branches. At times they swim, fumble, explore, and knit the air. Her head falls and her back slowly folds forwards, backwards and then, flexibly, forward again. It seems as if Pauline were danced by something other than herself, maybe by one the phantoms that we «know» are with her on stage. The music stops and the movement continues on.

A metal instrument hangs from the sky and the dancer's arms touch it so that a second sound breeze is heard. Pauline disappears behind the screen. Piano chords: we hear a song in a slightly distorted voice and new slow-motion images of Ohno dressed as La Argentina appear on the screen-wave. Pauline reappears and now we know that she is the singer. It is a love song: «Do you know her name?» she repeats:

I write love songs. One of them is for Antonia. The lyrics are kitsch and sometimes naive. There is no irony, however. I update my reception to the demands of my time. Universal basic income and medically assisted procreation, for example. The song allows me to softly send messages [...]. I find it equally necessary to intertwine Ôno's and La Argentina's stories and my own with my ghosts¹⁷. (325-326)

Le Boulba speaks to the audience about Stendhal Syndrome in relation to *Admiring La Argentina* and describes it as a too strong release of pleasure-related hormones. Le Boulba talks about the frequent mentions of La Argentina in Ohno's diary, not only as a leading light in Dance History, but also as an emotional referent: he dreams of her, looks for her, sees her everywhere, he bows to her grave in Neuilly and tells once and again of that first time when he saw her dancing and how impressed he was. A spell. When something, a dance, leaves a mark on us, we forget virtually everything and we are left with fragments, flashes, sensations. These remains are invented places, she says.

Le Boulba describes *Admiring La Argentina* as a piece contained in another piece, like a «love letter danced with our feet» (qtd. in 173)¹⁸: Ohno loves Antonia. He loves her light, her

¹⁷ «J'écris des chansons d'amour. Une qui s'adresse à Antonia. Les paroles sont kitsch et parfois naïves. Pourtant aucune ironie dans cet acte. J'actualise ma réception avec les revendications de mon époque. Le salaire à vie et la P.M.A (procréation médicalement assistée) par exemple. La chanson me permet de faire passer des messages en douceur [...] Il m'est tout autant nécessaire de faire croiser l'histoire entre Ôno et La Argentina qu'entre moi et mes fantômes».

¹⁸ I refer here to a passage of Kazuo Ohno's diaries, on page 173 of Le Boulba's thesis: «Don't write a love letter with your brain. Write it with your every limb; write it straight from the heart. Your loved one is right there beside you, conversing with you as you write each stroke. It doesn't matter what you write it with, so why not write a

fire. Ohno is a woman who loves another woman, says Le Boulba: «full stop». They are a lesbian couple. Lesbian couples are a good thing. Indeed, lesbian couples are necessarily a good thing, continues the viewer-artist. Although I was captivated by Pauline's work from the first phrase, it is at this point when I decide to write about it.

Ôno used to say that after his death, once his body had been cremated, his ashes would walk by La Argentina's side. I say Ôno is a lover. I ask myself on the effect of his cross-dressing in me. When I see him in his dress and make-up I say to myself this is a woman who loves another woman. Thus, to me, Ôno's piece becomes a lesbian tale¹⁹. (324)

A new song: «Antonia, come closer, come to me»: in this role play we had seen Ohno became in turns Merce's lover-watcher and «Mercé in flesh and blood», and now we watch as Kazuo-Antonia becomes Pauline's lover. A new text is projected on the small screen-wave on the back left corner of the stage and I feel I am on the verge of drifting into multiple writing directions²⁰:

Someone snores by my side, everyone is asleep. We have recovered. We have eaten well. Grilled crust. Melted crust. The fire cradles us. Lying down, I look at the stars. They shine here and there. They wink at each other. Dwellers willing to communicate with each other. Or maybe deep. Pores open. My femur heads are now antennas. A comet goes by and explodes. I see letters and shapes that are foreign to me. Unknown sensations. I become a succulent plant and I can think of nothing but you²¹.

The text looks like a choreography score that describes not only the lying down position of the dancer but also her gesture (looking), what she is looking at (the stars), and what she is looking

love letter with your foot. What a letter that would be! I want to see you dance like as though you were writing to your lover. Even though we mightn't grasp everything you say, reading such a letter will engulf us with a sense of gratitude and thanks for the help you've offered us. A love letter written with body and soul—that's the dance I long to see». K. Ohno and Y. Ohno, *Kazuo Ohno's world from without and within*, 260-262.

¹⁹ «Ôno qui disait qu'après sa mort, quand son corps aura été incinéré, ses cendres marcheront à côté de La Argentina. Je dis qu'Ôno est un lover. J'interroge aussi ce que me fait son travestissement. Quand je le vois avec sa robe et tout son maquillage je me dis que c'est une femme qui aime une femme. En cela, la pièce d'Ôno devient pour moi un conte lesbien».

²⁰ The Spanish word «ola» [wave], always makes me think of Rocío Jurado and her song *La séptima ola* («*esa soy yo*») [The seventh wave, «that is me»], and in my desire to write a manifest titled «Seventh Wave Feminism», which would follow the fourth wave, which we still seem to be surfing. This is part of a «delirium», which is beyond description, interpretation, and over-interpretation inherent to mind dynamics, whose importance in this text, given its subject, is important to highlight.

²¹ «Ça ronfle à côté de moi, tout le monde s'est endormi. Repu·e·s. On a bien mangé. Croûte grillé. Croûte fondue. Le feu nous berce. Allongée je regarde les étoiles. Ça brille par endroits. Ça clignote à d'autres. Des habitant·e·s cherchent à communiquer. Ou des champignons. Ouvre les pores. Mes têtes de fémur deviennent des antennes. Une comète passe et explose. Des lettres jaillissent pour former des choses que je connais pas. Sensations inconnues. Je deviens plante grasse et ne pense qu'à toi».

Given my dependence on the audiovisual support, I cannot read the first two sentences of the text as the camera makes a slow sweep from one corner of the stage before aiming at the screen. I obtain the words by asking Pauline directly after some epistemological hesitation on my part: should I give an account in this text of my experience as a viewer, admitting therefore what it means to analyze a piece with the limitations (and advantages) of video support? Or should I complete this experience with the information obtained through other means to ensure the «omniscient» point of view of one who has access to more than one source)?

at mentally suggests her (winks, communication attempts, champignons...). Pauline is back on a dark stage, carrying a roll of luminous cable which makes her look like a shiny insect in the middle of the night. The lights fade in and fill the space with pink and mauve stains. Pauline kneels down and addresses the audience again. Although her words are inaudible in the video, I ask her directly about it: «Recently I lost someone I loved very, very much. The conversation ended though I wrote songs for her. This is her t-shirt. This is her hair. This is her water-bottle. This is her music»²².

This brief confession tints the space in a funereal shade: we knew Pauline was dancing with ghosts (Kazuo's and Antonia's), but we did not know she would summon her own. Thus, trivial elements such as a t-shirt and a water-bottle are transfigured into ritual objects that express the absence of their owner. What do these objects do exactly? Are they a remembrance of the absent person or do they invoke her? Are they a communication channel with the person gone or are they there to reconcile with absence? What is the dance, what are the gestures to bid farewell?

The dancer lies down again by the luminous cable roll, drinks from the plastic water-bottle and pours its contents on her head, as if watering herself. She stands up and dances in silence. Her gaze goes to the palm and back of her hands, hanging in the air. Her hands look like strange beings with a life of their own. They hang like amphibian legs. Pauline swims again, she grubs the air, touches her face and her body. Suddenly a heavy thud cuts the silence. The fluttering continues and new music is heard. Pauline sings a third love song, kneeling down by the vine of light: «teach me to cry with my feet». The light fades out and the light nest remains bright, like a coil of thoughts, a metaphor of all those ideas that us viewers will have to uncoil, maybe, after the applause.

5. CONCLUSIONS

5.1. Scopic filiation

The two choreographic proposals analyzed here are indirectly linked to Antonia Mercé, through Kazuo Ohno's body and movement in *Admiring La Argentina* (1977). In both cases a process of «scopic filiation» seems to be under way, in which the artists-viewers feel a creative drive rooted in an «aesthetic shock» caused by Ohno's piece.

Two different moments in time converge in the «scopic filiation» concept, and both coincide in the strange causal chain of creative processes. The first is the moment of aesthetic shock experienced by an artist-viewer (Catherine Diverres) and by a viewer-artist (Pauline Le Boulba). What in psychoanalytical terms we could call «scopic drive» or «gazing drive» is

²² «J'ai récemment perdu quelqu'un que j'aimais très, très, très. Que j'aimais beaucoup. La conversation s'est arrêtée alors je lui écris des chansons. Ça, c'est son tee shirt. Ça, c'est ses poils. Ça s'est sa gourde. Ça, c'est ses cheveux. Ça, c'est ses yeux. Ça, c'est son dos. Ça, c'est sa musique».

activated in both cases, a notion created by Jacques Lacan in his 1964 *Seminar XI*, in which the author distinguishes between drive and biological needs. As opposed to the latter, a drive does not aim to reach its objective but rather to sustain its own tension gravitating around the object: the pleasure of gazing lies only on the repetitive movement of desire in itself. Following Lacanian psychoanalysis, drive paths are structured by three grammar voices: active (to look), reflexive (to look at oneself), and passive (being looked at). This form of scopic drive, however, rather than triggering a desire for sexual appropriation of the dancer, seems to start a process halfway between a desire of identification with the artist («being like him, dancing like him») and a desire for creative channeling (sublimation?) by creating a new piece.

For Diverrès, the impact of seeing *Admiring La Argentina* live in 1981 prompted her to go to Tokyo through 1982 and 1983 to immerse herself in Ohno's kinesthetic wisdom. Only after his death in 2010 did Diverrès felt a desire to materialize her experience of the Japanese master's work and teachings in a tribute piece in gratefulness for him. The case of Le Boulba is totally different given that she sees his work through archive videos, and perhaps because the artist was not alive by then, it did not inspire in her a desire to identify herself with the Japanese dancer (which would have led her, for example, to study with other Butoh artists or to go to Japan, as Diverrès did, to study with Yoshito Ohno, Kazuo's son). The piece seems to awaken in Le Boulba a direct desire to explore creatively the impressions the piece left on her and channel them through a new production, as Kazuo Ohno did after seeing Antonia Mercé dance at the Imperial Theatre in Tokyo in 1929, a performance that was, without his being aware of it, his «artistic baptism» as a dancer: his career would start after Mercé's performance, as a sort of trans-body «encore» of the artist that would continue through Kazuo Ohno's whole life.

The second moment in time that covers the notion of «scopic filiation» is retrospective in nature (or «inverted», in the words of Lenclud (110-123) guided by Pouillon²³) and is related to the explicit link in these two artists' pieces (*O Sensei* and *Ôno-Sensation*) with that aesthetic shock moment, which is presented with the auratic nature of primal experiences.

The aesthetic impact caused by *Admiring La Argentina* appears not only as part of the story that recounts these artists' creative process but it rather constitutes the core of the pieces, which stage elements less related to the piece «in itself» than to the impact experienced, though it is true that none of these artists restrict themselves to nostalgic gloating; they offer the creative fruit of something that germinated in that specific moment when another person was

²³ «In all societies, including ours, tradition is a “retroprojection”, a formula that Pouillon explains in these terms: “Nosotros escogemos aquello por lo que nos declaramos determinados, nos presentamos como los continuadores de aquellos a los que hemos hecho nuestros predecesores”. [We choose that for which we declare ourselves determined, we present ourselves as the continuators of those whom we have made our predecessors] (1975:160). Tradition constitutes an “inverted filiation”, instead of parents begetting children, parents are born of children. It is not the past that produces the present but the present that shapes the past. Tradition is a process of recognizing parenthood».

dancing and they were watching, just like Ohno watched as Mercé danced, thus creating a *mise en abyme* of creative processes and their scopic filiations.

5.2. *A floral theory for gesture transmission*

This article proposes a «floral theory» of gesture transmission, as an alternative to linear or hierarchical models such as genetic, pedagogical, or archival transmission. The floral metaphor implies that a gesture can germinate in unexpected bodies, places, and contexts, sometimes decades later and mediated by indirect sources such as recordings or traces. Gestures, in this model, are not replicated but transformed: they blossom into new forms, shaped by the soil where they take root. Rather than seeking fidelity to an original form, this theory values the deviation, the mutation, the affective resonance that prompts a new gesture. Like pollen traveling across fields, the gesture is not inherited by blood or lineage, but by emotional, aesthetic, and perceptive kinship. In this way, Le Boulba's and Diverres' works are not derivative but generative: they are blooms from the spectral seeds of Ohno's dance, which in turn bloomed from Mercé's ephemeral flamenco. Far from being nostalgic copies, these choreographic gestures bear the mark of difference and desire. The floral theory acknowledges the transformative agency of those who receive a gesture and embody it anew, often far removed from the original referent. It reclaims admiration not as passive repetition but as an active, creative, and embodied act of transmission.

Unlike models based on heredity, pedagogy, or archival reproduction —where the gesture is transmitted linearly or by fidelity to an origin— the floral model proposes a non-linear, affective, and transformative logic. In this view, gestures are not passed down intact like genetic traits or mimetic molds, but rather travel as seeds: fragmented, invisible carriers of affect and memory that lie dormant in bodies and reemerge unexpectedly when conditions are fertile. However, the metaphor extends beyond the seed. A floral theory also emphasizes cultivation. The artists who receive these gestural seeds are not mere containers or vessels; they are gardeners. They care for these seeds, nourish them with their own experiences, contexts, and sensibilities. The gesture, once inherited, grows, mutates, and flourishes in new forms — shaped by the soil of the artist's body, the climate of their cultural references, and the water of their desire.

In this framework, the most loyal gesture to Antonia Mercé's work is precisely that which seems the most distant from her aesthetic idiosyncrasy, from her movement stylization and her stage aesthetic. Perhaps Mercé's presence is much stronger in those who invoke her through Ohno's body than in those who imitate her «faithfully» through photographs and videos.

Talking about a piece means also to expose the nostalgic, even melancholic layers that cover us. Remembering the effects of a piece in ourselves is perhaps an attempt to fight against nostalgia

and transform it in something else. In emancipatory and collective forces that we can share and transmit²⁴. (Le Boulba 323)

As Le Boulba insightfully observes, the process of self-analysis and clarification of what happens to us when we see a dance piece is essential not only to show our readers the way our perspective is constructed but also to show ourselves the dynamics of our thoughts: the idea associations, our focus of attention and the correlative absences, the over-interpretations and the delusions. This is the only way to solve the creative artistic and scientific paralysis that admiration can lead to, without which Kazuo Ohno would not have created *Admiring La Argentina*, Catherine Diverres *O Sensei*, Pauline Le Boulba *Ôno Sensation* or myself this text.

This theory allows us to think of choreographic history as an orchard of temporalities: not a museum of fixed forms, but a field of transformation, where aesthetic experiences are composted, reactivated, and pollinated by the gaze and body of each new viewer-artist. Under this paradigm, admiration becomes an active force of creation, not a passive act of reverence. It is in this loving attention that the gestural legacy of artists like Mercé and Ohno continues to grow —sometimes wildly, unpredictably— always with the possibility of surprise.

REFERENCES

- Diverres, Catherine. *O Sensei*. Press Dossier, 28 Dec. 2010. *Compagnie Catherine Diverres*, http://www.compagnie-catherine-diverres.com/portfolio_page/o-sensei/. Accessed 17 November 2019.
- Foster, Susan Leigh. «Coreografiando la Historia», 1995. Translated by Antonio Fernández Lera. *Lecturas sobre danza y coreografía*, edited by Isabel de Nevarán and Amparo Écija, Madrid: Artea, 2012, pp. 13-29.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*, vol. XXIII. 1938. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- García Collado, Francisco José. *Análisis del concepto de deseo en Platón, Freud y Lacan frente a la crisis del sujeto contemporáneo*. Ph.D. thesis, Universitat de Barcelona, 2013. https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/130921/FJGC_TESIS.pdf?sequence=1. Accessed 10 November 2020.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: FCE, 1997.
- Lajo Pérez, Rosina. *Léxico de arte*. Madrid: Akal, 1990.
- Lacan, Jacques. *Séminaire XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. París: Editions du Seuil, 1973.
- Laplanche, Jean and Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Madrid: Paidós, 1996.

²⁴ «Parler des œuvres c'est aussi exposer les strates nostalgiques voire mélancoliques qui nous enveloppent. Se remémorer les effets d'une œuvre sur soi c'est peut-être tenter de contrer des états nostalgiques et de les transformer en autre chose. En des forces émancipatrices et collectives à partager et à transmettre».

Le Boulba, Pauline. *Les bords de l'œuvre. Réceptions performées et critiques affectées en danse*. Practice-based Ph.D. thesis, Dance Department, Université Paris VIII – Vincennes-Saint-Denis. Presented at Les Laboratoires d'Aubervilliers, 24–25 Oct. 2019. Unpublished text and video.

Lenclud, Gérard. «La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie». *Terrain*, n.º 9, 1987, pp. 110-123.

López Rodríguez, Fernando. «H2-Ohno: *Auto-etnografía de un proceso creativo en danza*». *Acotaciones: revista de investigación teatral*, n.º 43, 2019, pp. 257-275.

López Rodríguez, Fernando. «Gestos de ida y vuelta». *Música oral del Sur*, n.º 17, 2020, pp. 439-448.

Mansó, Carlos. *La Argentina, fue Antonia Mercé*. Buenos Aires: Ediciones Devenir, 1993.

Navarro García, José Luis. *Historia del baile flamenco*, vol. II. Sevilla: Signatura, 2009.

Pagès, Sylviane. *Le butô en France, malentendus et fascination*. Pantin: Centre National de la Danse, 2017.

DOCUMENTARY SOURCES

Divèrres, Catherine. *O Sensei. Numeridanse*, 2012, <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/o-sensei?s>. Accessed 10 November 2020.

López Rodríguez, Fernando. *¿Funcionarios del Arte? Los tablaos flamencos en Madrid*. Documentary film. Université Paris 8-Saint Denis, 2018.

Mercé, Antonia. *Antonia Mercé La Argentina Performance at the Imperial Theatre, Tokyo, 1929*. Performance program. Antonia Mercé Archive, Fundación Juan March Library, Madrid.

Mizohata, Toshio. *Conference on the Creative Process of the Piece*. Conference presentation. Tokyo: Spanish Embassy in Japan, 14 Feb. 2019.

Ohno, Kazuo. *Admiring La Argentina*. Performance documentation. 1977. Museo Reina Sofía, Madrid, and the Spanish Embassy in Japan, Tokyo.

Picq, Charles. *La Argentina at Maison de la Danse de Lyon*. Video. Numeridanse, 1986, <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/la-argentina?s>. Accessed 17 November 2019.



ESTUDIANTE EN PARÍS: ANA GIMENO FUSTER (1908-1931) Y LA RENOVACIÓN MUSICAL DE SEVILLA

Adriano Duque

Villanova University

<https://orcid.org/0000-0002-8255-5231>

adriano.duque@villanova.edu

Fecha de recepción: 02/09/2024 / **Fecha de aceptación:** 18/03/2025

Resumen

El artículo trata sobre la vida y contribuciones musicales de Ana Gimeno Fuster, pianista nacida en 1908 en Villena, Alicante, que jugó un papel clave en la renovación musical de Sevilla a principios del siglo XX. Se estructura en varias secciones que cubren su biografía, colaboraciones con músicos destacados, sus estudios en París, su relación con el maestro Eduardo Torres y su impacto en la música tanto en Sevilla como en París. El texto se enfoca en cómo Gimeno fusionó la música clásica europea con el folclore español, influenciada por maestros como Joaquín Nin y Theodor Szántó. La investigación tiene como objetivo principal destacar el rol de Ana Gimeno en la evolución musical de la época, vinculando sus experiencias con las tendencias europeas y los movimientos musicales españoles. Se argumenta que su trabajo no solo promovió una fusión de estilos, sino que también ayudó a definir una nueva estética musical en Sevilla. Además, se pone de relieve su labor pedagógica y el impacto que tuvo en sus contemporáneos. En cuanto a las conclusiones anticipadas, se sugiere que la contribución de Ana Gimeno fue crucial en la creación de un puente entre la tradición musical local y las corrientes modernistas europeas. Su legado, aunque menos conocido, es presentado como fundamental para la historia de la música en Sevilla y para la expansión del repertorio español en el ámbito internacional.

Palabras clave: Ana Gimeno Fuster, renovación musical, música clásica europea, folclore español, Sevilla.

A STUDENT IN PARIS: ANA GIMENO FUSTER (1908-1931) AND THE MUSICAL RENOVATION OF SEVILLE

Abstract

The article discusses the life and musical contributions of Ana Gimeno Fuster, a pianist born in 1908 in Villena, Alicante, who played a key role in the musical renewal of Seville in the early 20th century. It is structured in several sections covering her biography, collaborations with prominent musicians, her studies in Paris, her relationship with maestro Eduardo Torres, and her impact on music both in Seville and Paris. The text focuses on how Gimeno fused European classical music with Spanish folklore, influenced by teachers such as Joaquín Nin and Theodor Szántó. The main objective of the research is to highlight Ana Gimeno's role in the musical evolution of the time, linking her experiences with European trends and Spanish musical movements. It argues that her work not only promoted a fusion of styles but also helped define a new musical aesthetic in Seville. Furthermore, her pedagogical work and the impact she had on her contemporaries are emphasized. As for anticipated conclusions, it is suggested that Ana Gimeno's contribution was crucial in creating a bridge between local musical traditions and European modernist currents. Her legacy, although lesser known, is presented as fundamental to the history of music in Seville and to the expansion of the Spanish repertoire internationally.

Keywords: Ana Gimeno Fuster, Music Revival, European Classical Music, Spanish Folklore, Seville.

1. INTRODUCCIÓN

En los capítulos iniciales de su *Cancionero musical popular español* (1914-1922), Felipe Pedrell subrayó el poder emotivo inherente en los cantares tradicionales, con o sin texto, describiéndolos como el refugio del alma del pueblo español. Su colaboración con el musicólogo francés Pierre Aubry enriqueció aún más esta perspectiva, ya que Aubry reconoció la fuerza generadora de las tradiciones musicales españolas en la configuración del temperamento artístico del país. Juntos destacaron las aspiraciones profundas del pueblo español codificadas en canciones y danzas como la jota, la seguidilla y el fandango. Estas formas tradicionales no solo inspiraron a los contemporáneos de Pedrell, sino que también sentaron las bases para la voz distintiva de la música clásica moderna española, subrayando la importancia de la música popular como fuente de identidad nacional y artística. Estas ideas influyeron de manera decisiva en la producción de compositores de primera línea como Manuel de Falla, Joaquín Nin o Eduardo Torres y determinaron en gran medida la dirección de un

discipulado que, en el caso de Sevilla, tuvo como figura destacada a la pianista Ana Gimeno (1904-1931) (García López, «Eduardo Torres»; Tormo Soler).

La trayectoria de Ana Gimeno (1908-1931) se inscribe en el proyecto de renovación musical liderado por Eduardo Torres y la Sociedad Sevillana de Conciertos, donde destacó por fusionar influencias clásicas europeas con el folclore español. Nacida en Villena (Alicante) en 1908, Ana Gimeno destacó desde temprana edad como una alumna sobresaliente del programa de instrucción femenina de la Sociedad Sevillana de Amigos del País, ello se tradujo en varias colaboraciones importantes con el Quinteto Schachtebeck («Radio Club Sevillano»; «Teatro San Fernando»), la Orquesta Bética de Cámara (Pérez Zalduondo 658), el trío Albéniz (Pérez Zalduondo 658) o el Quinteto de La Haya (Delgado Peña 117-118). Convertida en abanderada del programa de renovación musical de Eduardo Torres, en 1928, Ana Gimeno se hizo acreedora de una beca de estudios en París (a la que también optó su hermana Victoria Gimeno), donde colaboró con maestros como Joaquín Nin y Theodor Szántó. Fue precisamente a través de sus apariciones en la *Salle des Agriculteurs*, escenario de la Escuela Normal de Música de París, donde Ana Gimeno colaboró con artistas como Jean Batalla y Ricardo Viñes. Aprovechando esta tesitura, trazó un camino musical que buscaba revalorizar las melodías populares y los ritmos de danza europeos, compaginándolos con las obras de Donizetti, Dussek, Mozart, Beethoven, Meyerbeer, Grieg o Mendelssohn con las de Albéniz (V. Apéndice II)¹.

El primer concierto importante de Ana Gimeno tuvo lugar en 1922 en Sevilla, con motivo de la apertura de curso del Ateneo de Sevilla. En dicha ocasión, el Maestro Torres preparó un programa adecuado a los gustos del público sevillano. Ana Gimeno, que apenas había cumplido 14 años, tocó dos obras de Beethoven que encajaban con las preferencias musicales de los miembros de la Sociedad de Conciertos: la *Sonata característica en mi bemol mayor* Op. 27, y el *Septimino* Op. 20)². En aquella ocasión, Ana Gimeno compartió el escenario con los

¹ La mayoría de los documentos que se emplean en este estudio procede de un legado donado por Dolorete Torres, hermana del maestro Torres, a Victoria Gimeno Fuster, hermana de Ana Gimeno. En dicho legado se incluían las cartas de Nin que mencionaban a Ana Gimeno, un programa del estreno de *El Retablo de Maese Pedro* firmado por Manuel de Falla y varias fotografías antiguas del maestro Torres en el Colegio de San Miguel. Existe una copia digital del archivo en el Archivo Vasco de la Música, legado Eduardo Torres. El legado incluye tarjetas de Teodora Gandullo, María Placer y fotografías familiares. En el Archivo Vasco de la Música se conserva también un retrato del maestro Torres, pintado por Domingo Gimeno, hermano de Ana Gimeno. El resto de la documentación proviene del Archivo Aquilino Duque. Entre las partituras de Ana Gimeno se encontraban los *Études d'exécution transcendante* de Liszt, el *Himno a la naturaleza* de Beethoven, la 3a Sonata de Schuman, *Las torres Bermejas* de Isaac Albéniz, los *Fandangos y Malagueñas* de Francisco García Navas, los *Cantos populares asturianos* de Moya y Lavandera, la *Tonada de la Villa de los Álamos*, el *Nocturno huertano* de Emilio Ramírez, las tonadas de ronda de Barrera y León, el *himno a la naturaleza* de Beethoven, *La Sota del Olmo* de Morera, *Muñeiras, Seguidillas murcianas*, la *Taberna del Puerto* arreglada por Roberto Chapí, el *Scherzo de Carlo de Martini*, y los 25 cantos populares de Joaquín Nin. V. Archivo Aquilino Duque. Para un estudio preliminar sobre la relación pedagógica entre Ana Gimeno y Eduardo Torres, véase García López («Eduardo Torres»).

² Luis Francisco Delgado Peña piensa que se trata de un error, y que la pieza que realmente se interpretó fue el *Cuarteto* no. 10 op. 74 en mi bemol mayor, también conocido con el sobrenombre de *Las Arpas* (Delgado Peña 118).

miembros de la sección de música del Ateneo, que luego pasarían a formar parte de la Orquesta Bética.



Fig. 1. Inauguración del curso 1922-1923. Ateneo. Salón de actos de la Económica. En la foto aparecen: Eduardo Torres, Ana Gimeno (piano), Fernando Romero (viola), Pedro Zúñiga (contrabajo), Enrique García (fagot), Fernando Palatín (violín), José Lara (violoncelo), Manuel Higuera (clarinete), Fernando Andrade (trompa). Archivo Aquilino Duque.

El mismo espíritu de eclecticismo y lucimiento debió guiar los numerosos conciertos que organizó Eduardo Torres para la Sociedad Sevillana de Conciertos. En este proceso, los escenarios del Ateneo y de la Sociedad Económica de Amigos del País le otorgaron un espacio privilegiado para llevar a cabo su programa musical. Fruto de este interés fue el concierto que se celebró el 28 de febrero de 1923, para el que volvió a servirse de su alumna Ana Gimeno, a la que había formado en la Sociedad Económica y que se asoció en esta ocasión con uno de los maestros de la Orquesta del Ateneo sevillano. Ana Gimeno interpretó el *Allegro* de la Sonata número 6 de Beethoven y el *Andante con variaciones* de Mendelssohn junto con el celista Segismundo Romero (1886-1974). Según Rafael Lafita, concluyó con una gran ovación («Velada»).

El repertorio de Ana Gimeno refleja bien los objetivos de la Sociedad Sevillana de Conciertos y los esfuerzos de Eduardo Torres por orientar hacia lo que consideraba «buena música». Para él, esta categoría incluía la polifonía renacentista de Morales, Palestrina, Guerrero y Victoria, la obra para tecla de Rameau, F. Couperin, D. Scarlatti o J. S. Bach, la música instrumental —con especial atención a la música de cámara— de Haydn, Mozart, Beethoven y Franck, los lieder de Schubert y Schumann, el repertorio de algunos de los miembros de «Los Cinco» rusos y el de compositores contemporáneos como Debussy, Rachmaninov, Wolf-Ferrari y Falla (Torres, «El año musical» 1). Por otro lado, la predilección por autores clásicos revelaba el carácter recitativo de los repertorios musicales y los sometía a las variaciones de la interpretación individual (Delgado Peña 367).



Fig.2. Velada en honor de Mendelsohn, Ateneo de Sevilla, 30 noviembre 1922. En la foto aparecen: Antonio Mañas Jerez (director), Mata, Fons, Lerdo de Tejada, Carolina Caro, Ana Gimeno (piano), Mariana Caravaca, Lucrecia Paredes, Fernando Romero (viola). Archivo Aquilino Duque.

Animado por el éxito del programa de conciertos, Eduardo Torres aprovechó la plataforma de la Sociedad Sevillana de Conciertos para organizar la audición de *El Retablo de Maese Pedro* en el teatro Cervantes el 23 de marzo de 1923 (Barberá Soler; Falla, *El Retablo*). Dos años más tarde, en 1925, la Sociedad invitaba además al compositor y pianista Joaquín Nin, quien ofreció un concierto de obras de Soler, Albéniz, Serrano y Ferrer (V. Apéndice III)³. El éxito de estas representaciones dio lugar a la creación de la Orquesta Bética de Cámara, de la que Ana Gimeno formaría parte en 1930, con ocasión del concierto de beneficencia que dio en el teatro Llorens, con fondos destinados a los pobres acogidos en el Asilo de Mendicidad de San Fernando (Torres, «Informaciones musicales»).

Eduardo Torres consiguió que Falla interviniera para que el ayuntamiento concediera a Ana Gimeno una beca para estudiar en el conservatorio de París para el curso 1925-1926⁴. Según el testimonio de su hermana Victoria, Ana Gimeno debió renunciar a la beca en su primera convocatoria por estar reservada para un protegido del cardenal Ilundáin, Manuel Álvarez Peralto (García López, «Eduardo Torres» 137). Joaquín Nin se comprometió por su parte a aceptarla como alumna, abriéndole hueco en su apretada agenda de conciertos. Un año después, en 1926, Joaquín dirigió una carta al secretario del Ayuntamiento de Sevilla y les

³ A finales de 1925, Joaquín Nin ofreció un concierto para la Sociedad Sevillana de Conciertos con obras del Padre Antonio Soler, Albéniz, Blas Serrano y Mateo Ferrer («*Palique musical*»).

⁴ La beca se ampliaría el 1 de agosto de 1927. La convocatoria se hizo tras la ejecución de una de estas tres obras: la *Sonata Apassionata* de Ludwig van Beethoven, el estudio seis del *Segundo cuaderno* en sol sostenido menor de Frédéric Chopin y *Albaicín*, de la suite *Iberia* de Isaac Albéniz. Ayuntamiento de Sevilla, Sec. 3, negociado de Hacienda, núm. 273.

comunicó la precaria situación en la que se encontraba Ana Gimeno. En la misma carta, Joaquín pedía que se le ampliara la cuantía de la beca:

Vino a mí, esta joven artista, con la autorizada recomendación del maestro Eduardo Torres, y a poco de tratarla hube de descubrir en ella tantas cualidades y de tanto relieve que, a pesar de haber renunciado hace ya varios años al profesorado, ofrecíle gustosísimo mi humilde apoyo para continuar aquí los estudios que tan notablemente había empezado en Sevilla. Hoy me felicito de ello por cuanto que, en el poco tiempo que llevo instruyendo a la Señorita Gimeno, he podido comprobar, con todas las garantías. De certeza posible, que sus dotes artísticas son de todo punto excepcionales y muy notables sus aptitudes pianísticas. Asidua, constante, trabajadora, entusiasta y en extremo aplicada, saca singularísimo aprovechamiento de sus estudios⁵.

Las clases de Ana Gimeno con Joaquín Nin continuaron con algunas interrupciones. Sin embargo, hacia finales de 1926 el pianista cubano le sugirió que comenzara a estudiar con el húngaro Theodor Szántó, a quien Nin había conocido durante sus conciertos en la *Salle des Agriculteurs*.

En una carta dirigida a Eduardo Torres en 1927, Ana Gimeno describía a su maestro el cambio de profesor y le explicaba que Szántó había sido discípulo de Ferruccio Busoni (1866-1924). También explicaba que Szántó y que había acordado en reducirle el precio de las lecciones de 150 a 50 francos con la condición de que no dijera nada a nadie. Sin embargo, le expresaba la conveniencia de que Joaquín Nin figurara como su profesor «pues realmente estudio bajo su dirección y además tiene mucho interés en que llegue a ser pianista»⁶. Un mes más tarde, Ana Gimeno volvía a escribir al maestro Torres y comparaba los métodos de los dos profesores:

Sigo mis clases con el nuevo maestro. Hasta ahora he repasado algunos estudios de Chopin y la sonata gustándome mucho cómo corrige. Tiene una escuela completamente distinta a la de D. Joaquín, sin embargo los dos en su estilo son muy buenos⁷.

2. LA ESCUELA DE JOAQUÍN NIN

Poco se sabe de la vida de Ana Gimeno en París en aquellos años. Según testimonio familiar, las hermanas alquilaron unas habitaciones en un edificio de nueva construcción situado junto al Bois de Boulogne. En una ocasión, de acuerdo con su hermana Victoria, el pianista Arthur Rubinstein se detuvo delante de su puerta del apartamento en St. Cloud interesado por la identidad de la pianista. La presencia de Arthur Rubinstein se explicaba por el gran número de emigrados rusos que vivían en el edificio. Se daba además la circunstancia de que la residencia

⁵ Carta de Joaquín Nin a Eduardo Torres (11-XI-1926). Archivo Aquilino Duque. V. Carta de Joaquín Nin a Miguel Bravo Ferrer (9-XI-1926). Archivo Aquilino Duque.

⁶ Carta de Ana Gimeno a sus hermanos (14-I-1927). Archivo Aquilino Duque.

⁷ Carta de Ana Gimeno a sus hermanos (11-II-1925). Archivo Aquilino Duque.

de St. Cloud se encontraba a escasa distancia de la residencia de Joaquín Nin, quien en esa época vivía en Auteuil, en el número 27 de la rue Henri Heine.

Desde su residencia en París, Nin desempeñó un papel clave en la recuperación de la música antigua española y en la renovación del panorama musical de su época, tomando como referencia central la obra de Bach, Antonio Soler, Couperin y Liszt. Según Valverde, el propósito de Joaquín Nin era combinar «la grandeza de las formas alemanas» con «la expresividad de los países latinos» (Valverde Flores 352). La publicación de los *Ving chants populaires espagnols* en 1923 permitió a Nin ampliar un repertorio prácticamente desconocido, el de la música de la Península Ibérica, y presentarlo al público europeo. Este trabajo dio lugar a una serie de conciertos de divulgación de la música española (Hess 170). Para Joaquín Nin, la misión del profesor era «dotar al músico de los recursos que le permitan «obtener la mejor unión posible de la idea con la realización» (Nommick 80). Las pretensiones musicales de Nin iban más allá de componer obras en estilo español o de insertar fragmentos de música popular. En su música, combinaba elementos españoles con tendencias modernas, equilibrando las tradiciones locales con un lenguaje musical universal (Llano 238). Este espíritu explica su esfuerzo por identificar las obras de Domenico Scarlatti como parte del patrimonio musical español (Nin, «Les musiciens espagnols» 536).

Uno de los testimonios más directos sobre el método pedagógico de Joaquín Nin proviene del pianista cubano César Pérez Sentenat (1896-1973), alumno suyo en la *Schola Cantorum*. Sentenat ejerció como profesor del Conservatorio Municipal de Música y en 1931 fue designado director de esa institución educativa. También en 1931 fundó la Escuela Normal de Música junto con el compositor Amadeo Roldán, donde amplió los cursos. En un trabajo sobre la memoria de su maestro, Pérez Sentenat describe cómo Joaquín Nin seguía la escuela de Felipe Pedrell y valoraba la musicalidad como un elemento fundamental de la experiencia artística, más allá de las anotaciones y del instrumento (Pérez Sentenat 28). La pedagogía de Joaquín Nin resumía por otro lado las ideas algo más elaboradas de Jean Aubry, quien en su libro *La musique des nations* (1922) defendía la simplicidad de la música francesa y también la expresividad musical de la guitarra y la responsabilidad del músico por interpretar una música que nunca sonaba de manera igual (Nin, *Prelude à seize sonates anciennes d'auteurs espagnols* 11).

Las ideas de Joaquín Nin encontraron un eco especial en la obra del compositor vasco francés, Raoul Laparra (1873-1943), uno de los talentos más lucrativos de la *Opéra comique* y autor de una *Habanera* (1907) que obtuvo gran fama en la capital francesa. Así al menos se desprende de la dedicatoria que Joaquín Nin dedicó a Laparra con ocasión de la publicación de su obra *Idées et commentaires* donde celebraba el fervor y el entusiasmo con que había defendido sus posicionamientos:

Pour mon cher Raoul Laparra, pour qu'il m'aide à défendre ces idées avec la même ferveur et le même enthousiasme qui les ont inspirées. En toute sympathie d'art, J. Nin. (Cit. Dauphin s.p.)

Joaquín Nin tuvo una gran influencia en las ideas y en el repertorio de su alumna. Entre los papeles de Ana Gimeno se incluye una traducción parcial de un artículo de Raoul Laparra donde hablaba precisamente de su teoría del cante jondo. Las notas pertenecían en realidad a su artículo: *La musique et la danse populaires en Espagne*, aparecido en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* en 1920. Nacido en 1874, en Burdeos, Laparra estudió en el Conservatorio de París con André Gedalge, Jules Massenet, Gabriel Fauré y Albert Lavignac. Uno de los hechos más notables fue la invitación que se le cursó para que asistiera al Concurso de Cante Jondo de Granada en 1922. Si bien Laparra no pudo asistir al concierto, la ocasión dio pie para que iniciara un importante intercambio epistolar con Manuel de Falla, de quien era gran admirador (Llano 131).

Impresionistas son las composiciones de Laparra que juntaron a los recuerdos de la poesía popular las enseñanzas de la nueva academia europea. Puede decirse que las ideas musicales de Raoul Laparra tuvieron gran repercusión en la moda de conciertos españoles de la capital francesa y se centraron en una visión folklórica del legado español, no como una señal de distinción sino como un punto de encuentro. Partiendo de géneros musicales como la jota vasca y en el cante jondo andaluz, Laparra reconocía en autores como Liszt la exploración de una riqueza folklórica común y europea.

En su ensayo de 1920, Laparra definía la técnica del cante jondo como una modalidad alejada de las vulgaridades musicales. Dicha idea llamó la atención de la joven pianista, quien lo tradujo al español:

No son las cuatro quintas descendientes de tónica a dominante quienes prestan todo su carácter a nuestro canto; tanto se abusó de ellos en vulgaridades antimusicales que casi Podemos asegurar están desacreditados; son las mágicas escalas orientales, la maravillosa tristeza de una misma nota obsesionante con apoyaturas superiores e inferiores, inflexiones vocales increíbles nacidas de un sentimiento profundo, suspiros musicales que no son aún música, algo sobrehumano que el pentagrama no puede abarcar, y de tan salvaje individualismo que resulta imposible ser repetido por nadie en su integridad. Tan grande es el poder de nuestro canto que se ha venido a ser [texto ilegible] de España, y no existe músico alguno de altura que no se haya ofrendado algo de un genio con más o menos claridad. Juan Sebastian Bach en uno de sus grandes preludios, Wagner en Parsifal, Rimsky en *Scherezade*, Debussy en *Iberia*, Ravel, Morkowsky y otros muchos han hecho acto de acatamiento a nuestra Andalucía en un cante jondo⁸. (Laparra, «Nuestro canto»)

La amistad entre Joaquín Nin y Raoul Laparra debió de influir en el concierto que Ana Gimeno celebró el 30 de mayo de 1928 junto con Jean Batalla en la Salle des Agriculteurs y en el desarrollo de un programa que pretendía presentar diferentes tradiciones populares europeas.

⁸ «Nuestro canto» es un extracto del artículo «La musique et la danse populaires en Espagne».

En aquella ocasión, Ana Gimeno y Jean Batalla ejecutaron a dos pianos el *Dimanche basque* (1907) de Raoul Laparra. La segunda parte del concierto se desarrolló con la cantante islandesa Engel Lundt (1900-1996).

El concierto motivó el interés de los empresarios A. Lyon y Georges Lantelme (1845-1932) por promover a la joven pianista, y la invitaron a que ese mismo año diera un concierto en el salón de los condes de Bourgault du Coudray⁹.

3. LA INFLUENCIA DE SZÁNTÓ

Nacido en Viena en 1877, Theodor Szántó realizó estudios musicales en su ciudad natal, Budapest y con Ferruccio Busoni en Berlín de 1898 a 1901. Desde 1905 residió en París, alternando con estancias en Suiza y Budapest. Como compositor contribuyó sustancialmente a la reescritura de la parte para piano de la tercera y última versión del *Concierto para piano en do menor* de Frederick Delius y presentó esta versión en un recital de graduación en Londres el 22 de octubre de 1907 bajo la dirección de Henry J. Wood. Por estos servicios, Delius dedicó el concierto a Szántó. Theodor Szántó fue uno de los primeros defensores de la música de Zoltán Kodály y Béla Bartók. En su ensayo *On Modern Music in Hungary* (1921), Béla Bartók comparaba a Szántó con los compositores Ernst von Dohnányi y Leó Weiner. Szántó, como Dohnányi y Weiner, se inspiraba en la música de los campesinos húngaros para formar una lengua musical húngara. Bartók comparaba el estilo de Szántó con el de Dohányi y se refería a él como un estilo poco sutil, dominado por una fuerza, una virilidad y un virtuosismo brusco: «devoid of subtlety, rough, it dominates by its forcé and virility and a brilliant virtuosity which, however, is only a means and not an end» (Bartók 476).

Mientras que Raoul Laparra y Joaquín Nin defendían la idea de una música universal, Theodor Szántó abogaba por el valor de la música clásica como forma de destilar la esencia de un pasado con el que construir algo nuevo (Valverde Flores 352)¹⁰. Las numerosas adaptaciones de Bach y de Delius llevadas a cabo por Szántó se ajustaban a la definición de un clasicismo entendido no simplemente como un renacimiento de un lenguaje musical del pasado, sino como la encarnación del conocimiento y los logros extraídos del desarrollo musical, en una forma que se adapta a ellos y que lleva la impronta de la modernidad:

⁹ Lyon y Lantelme se anunciaban en la prensa de Madrid como empresarios para «pianistas, violinistas, cantantes, concertistas y compositores de la América Ibérica» («Anuncio»; «Informations Musicales»).

¹⁰ Szántó estudió en Viena y Budapest. Se estableció en Berlín entre 1898 y 1901 donde se especializó en las sonatas de Beethoven, la Sonata de Liszt. En 1905 se estableció en París y en 1913 se mudó a Suiza, donde permaneció hasta 1921. A finales de los años 20 regresó a París. Su obra más conocida fueron las *Variations and Finales in D on a Hungarian Folk Melody* y la ópera *Taifun* que representó en Manheim el 29 de noviembre de 1924 (Hopkins 874). Entre las relaciones de Ana Gimeno en París se cuenta una tal «Francesca Hamilton», quien, según testimonio de Victoria Gimeno, era prima de la reina Isabel II de Inglaterra. Francesca Hamilton recibió clases de sevillanas. Francis Hamilton era hija de Michael Claude Hamilton Bowes-Lyon (1893-1953), y por lo tanto prima de la reina Isabel II.

Inspiration is equivalent to talent, mental attitude is a matter of character, trend is a feature of the times; only form raises inspiration, mental attitude, and trend to the status of a work of art. Preservation of the proper inner and outer proportions of rhythm and tempo, sonance, intervals—whatever the nature or construction of the work of art may be—raises it to the status of classicality in its original sense of final perfection¹¹. (Vogel 170)

Szántó no dejó de ocupar un puesto importante dentro de la música húngara y del nacionalismo musical europeo. La publicación de su obra *Les Guèpes* en 1912 resentó una imagen musical moderna donde daba interesantes soluciones pianísticas («an impressionist musical picture offering interesting pianistic problems») (Bartók 477). La apreciación de Béla Bartók no dejaba de ser interesante, ya que describía, aunque negativamente, el estilo musical de Szántó y su deuda con Busoni. De hecho, para Busoni, las transcripciones de Bach se inscribían dentro de un proyecto musical donde la música se alejaría de las reglas que la limitaban. La misión del intérprete no consistía simplemente en reproducir la partitura original, sino que también implicaba suplir las faltas de inspiración del artista (Brendel 108).

La instrucción de Ana Gimeno culminó con la celebración de un segundo concierto que tuvo lugar en el salón de los condes de Bourgault du Coudray y donde se dibujaron nítidamente los postulados del pensamiento Busoniano. En esta ocasión, Ana Gimeno compartió el programa con el violinista mexicano Vladimir Voulfmann y el rumano Nicolás Caravia. En el concierto también participó Georges Boskoff, un joven pianista a quien Rubinstein celebraba como persona, pero no como artista, que tocó varias de sus piezas, acompañado al piano por Theodor Szántó («Dans le monde» 4-V-1928). La poca experiencia de Ana Gimeno sugiere un propósito claro por los condes de Bourgault du Coudray en promocionar la obra de jóvenes artistas. Solo así se explica que la colaboración de Szántó con Boskoff, Caravia o con una jovencísima Lola Bobesco los días 14 y 15 de ese mes¹². En el caso de Ana Gimeno, el interés de Szántó parece igualmente dirigido a encumbrar las ideas de Busoni¹³.

4. REGRESO A SEVILLA

El 20 de mayo de 1930 Ana Gimeno se hallaba de nuevo en Sevilla y celebró un concierto en el Ateneo de la ciudad. El programa se hallaba visiblemente influido por su maestro e incluía los preludios y coral de órgano Bach-Szántó, el preludio y fuga Bach-Szántó, *Les guèpes* de Szántó, un preludio de Liszt, tres estudios de Chopin y un estudio en forma de vals de Janit-

¹¹ La inspiración equivale al talento, las actitudes mentales son una cuestión de carácter, la tendencia es una característica de los tiempos; solo la forma eleva la inspiración, la actitud mental y la tendencia al estatus de obra de arte. La preservación de las proporciones internas y externas adecuadas de ritmo y tempo, sonancia e intervalos—cualquiera que sea la naturaleza o construcción de la obra de arte— la eleva al estatus de clasicismo en su sentido original de perfección final.

¹² Szántó y Boskoff volvieron a colaborar en un concierto con el virtuoso Vassilakis, y los pianistas Plantikoff y Eustration («Dans le monde» 4-VIII-1927).

¹³ Al concierto asistieron personas importantes entre los que se encontraban Paul de Gueyranud (sic), ministro plenipotenciario de Francia en Arabia Saudita, la condesa de Prez, esposa del pintor Vincent Lécuyer; la viuda del general Pellé, héroe de la Gran Guerra, el hijo de Léon Daudet y el príncipe Said Halim bey, hijo de Abd al Halim Pasha, gran visir del imperio otomano («Dans le monde» 4-VIII-1927).

Jaens. El repertorio en sí no era novedoso y repetía en gran parte el programa del concierto que otra alumna de Szántó, la pianista y cantante húngara Adrienne Somogoyi, había ofrecido en el Wiener Konzerthaus el 10 de enero de 1921 y donde también tocó los arreglos de Szántó sobre el preludio y fuga de Bach así como tres estudios de Chopin que se citaban en francés: *Nocturne* Des-Dur op. 27/2, *Prélude* b-moll op. 28/16, *Allegro de concert* A-Dur op. 46 y otras tres obras de Franz List: *Rapsodia española* S. 254, *Polonesa* E-Dur S. 223/2, *Estudio en La bemol* S. 144/2¹⁴.

La particular selección del concierto de Somogoyi apuntaba a un eclecticismo musical que buscaba alinear el repertorio de música neoclásica no como una secuencia cronológica, sino como una expresión dramática y creciente. El programa del Ateneo ejecutado por Ana Gimeno constituía en sí una concesión al romanticismo de Szántó. Al mismo tiempo, señalaba un cambio cronológico y estético, frente a lo que Busoni califica como composiciones transitorias, que buscaba establecer un equilibrio, una proporción, un desarrollo, una intensificación y una terminación (Vogel 170). La inclusión de las composiciones de Szántó, Liszt y Chopin denotaba un legado de ejecución de corte romántico, sujeto al mismo tiempo a un formalismo caracterizado por una estética funcional. Las «leyes» musicales tradicionales no debían aceptarse con fe ciega, porque la música del futuro debe ser libre de desarrollarse de acuerdo con los requisitos de sus propias potencialidades inherentes (Morgan).

Un mes más tarde, el 12 de abril de 1930, Ana Gimeno volvía a dar un concierto en el teatro Llorens de Sevilla acompañada, esta vez, por la orquesta bética de Cámara con fondos destinados a los pobres acogidos en el Asilo de Mendicidad de San Fernando. El repertorio no podía ser más diferente. Incluía el preludio y fuga de Bach, el *Valse-caprice* de Liszt, además de un estudio, nocturno y mazurca de Chopin, la *Rapsodia II* y el *Concierto en La* de Liszt. Al igual que en el concierto del Ateneo, el éxito de Ana Gimeno radicaba no ya en la ejecución musical sino en una teoría musical que le permitió asimilar y comprender las lecciones de su maestro. Más allá de ofrecer un repertorio de música europea, dicho programa suponía un abandono del regionalismo musical y una declaración de principios. Precisamente en 1914 Szántó armaba un programa en homenaje al centenario del nacimiento de Liszt en 1811 y lo concluía con el *Vals de Mephisto*. Pero lo que para Szántó era una expresión de virtuosismo, para Ana Gimeno se convirtió en una aspiración personal, en una concesión a un público que estaba ampliamente familiarizado con el flamenco.

¹⁴ «Frische und Freude am eigenen Spiel, besonders wenn eine schwierige Aufgabe recht brav und artig gelöst wurde, gewinnen fuur die junge Klavierkünstlerin. Egale Technik und Empfindung fUur das musikalische Geschehen in der Melodie und im hamonischen Verlauf stellen ihr das Zeugnis des Berufenseins aus. Die Pedalisierung ist im Piano vortrefflich, weniger dagegen im Forte» [La frescura y la alegría en la propia interpretación, especialmente cuando una tarea difícil se ha resuelto con buen comportamiento y buen comportamiento, son factores decisivos para el joven pianista. No importa la técnica y el sentimiento del acontecimiento musical, en la melodía y en la progresión armónica, ella es testigo de su vocación. El pedaleo es excelente en el piano, pero no tanto en el forte.] (Schmitt, Leopold. «Mitteilungen»). En 1928 figura como directora de una escuela de música en Budapest (*Budapesti Czim- és Lakásjegyzék 1880-1928* 292).

En su reseña del concierto, Eduardo Torres valoraba positivamente que Ana Gimeno no hubiera incluido en su repertorio ninguna pieza de Falla y aprovechaba para arremeter contra todos los pianistas que habían pasado por Sevilla y habían destrozado sus más populares obras, «como si tuvieran que vengar algún personal agravio del más bueno de los hombres», sin «aires, ni ritmos, ni nada de lo que Falla pensó al escribirlas», pareciendo más «caballos desbocados o trenes lanzados a vertiginosa marcha» (Torres, «Informaciones musicales» 41). El único que se salvaba era el norteamericano Ramón Méndez que tocó en Sevilla el 4 de abril de 1928¹⁵:

Todos los pianistas que por Sevilla desfilan, de gran renombre unos, de más modestas pretensiones otros, necesitan enseñarse con el glorioso maestro, destronándole sus más populares obras, como si tuvieran que vengar algún personal agravio del más Bueno de los hombres. ¡Pobre Danza del Fuego y pobre Farruca, por no citar más que estas dos obras! (Torres, «Informaciones musicales» 41)

A los pocos días del concierto, Ana Gimeno se dirigía en carta privada a su hermana y le explicaba con entusiasmo el éxito del concierto y cómo le había valido la atención de Fernando Oliberas, uno de los fundadores de la Orquesta Bética de Cámara y del Quinteto, así como de la orquesta de cámara de los antiguos alumnos del Conservatorio¹⁶. En el anuncio del concierto, el redactor invocaba el testimonio de Joaquín Nin, quien decía de ella que era «la mejor intérprete de Lizt que existe» (Torres, «Informaciones musicales» 41).

Siguiendo la estela de sus maestros Joaquín Nin y Theodor Szántó, Ana Gimeno se dejó inspirar por un nacionalismo musical que encontraba en la música popular su espacio. Frente a los críticos que acusaban la falta de tradiciones y de costumbres populares, ofreció al público sevillano un repertorio que trascendía las tradiciones locales. Aun cuando la mayor parte de estas ideas hubiesen sido incomprensibles para su público, Ana Gimeno recurrió a una ejecución emotiva que resultaba fácil de comprender. Se propuso conjugar el color local con un repertorio naturalista europeo.

Ver el *Valse de Mephisto* como una expresión del cante jondo implica reflexionar sobre el interés de Szántó por fusionar formas populares con elementos autóctonos. Al igual que en el caso de Szántó, el cante jondo de Ana Gimeno hace referencia a los estilos más antiguos del cante flamenco y la búsqueda de una música universal. Como en el caso del traductor, el arreglista debe ir más allá de una reproducción del original y evocar su integridad (Kim 33).

En su explicación del arte musical, Ana Gimeno repetía las ideas que había escuchado de sus maestros y la lectura de la *Encyclopedie Musical* que ella misma copió y tradujo. Raoul

¹⁵ Ramón Méndez estuvo en Sevilla el 4 de abril de 1928, el único al que le oyó «una versión exacta y profundamente sentida del *Círculo mágico* y *Danza del fuego*» (García López, «De Luis Rojas» 354).

¹⁶ «Baste decir que he armado una revolución en el arte musical y que Oliberas vino a decirme que mi interpretación en el *Mephisto* y la *Rapsodia* había sido extraordinaria». Carta de Ana Gimeno a su hermana Victoria Gimeno (14-IV-1930). Archivo Aquilino Duque.

Laparra fue claro en este sentido. Así al menos se desprende del extracto que tradujo Ana Gimeno, donde decía:

Del Cante flamenco primitivo saldrá la renovación musical de España. En el jardín desierto de una Alhambra salvaje germina un arte superior y magnífico. Esta flor de pétalos rítmicos y formas infinitas, de melodiosas emanaciones que se abisman en lo divino, parece la estamos ya respirando. (Laparra, «Nuestro canto»)

El pensamiento de Ana Gimeno expresa la preocupación por el destino de la música española. Opera hasta cierto punto sobre un orgullo de su conocimiento de Andalucía y media entre el costumbrismo de Falla y el naturalismo de autores como Nin o Albéniz. De manera más importante, Ana Gimeno plantea cuestiones de autenticidad en la música española y sobre el lugar fundamental del cante jondo. Un año antes de su temprana muerte, reclamaba con su repertorio un espacio musical fruto del genio español como una música con influencias extranjeras. Las composiciones de Bach, el *vals-caprice* de Listz o de Chopin preparan el camino para la exploración de una música andaluza universal. La elección del primer vals de Mephisto como colofón de este programa reflejaba de manera determinante la síntesis pedagógica de los maestros Nin y Szántó. Siguiendo la estela de Eduardo Torres, el concierto establecía una audición desde un prisma cultural mucho más complejo, que entroncaba con el lenguaje musical europeo.

5. CONCLUSIONES

La figura de Ana Gimeno Fuster puede ser analizada a través de las ideas de Ferruccio Busoni y de Felipe Pedrell, en particular su noción de la música como un palimpsesto en constante transformación, donde las capas inferiores de tradición se integran y resignifican a través de nuevas superposiciones estéticas. Gimeno, con su capacidad para dialogar entre el folclore andaluz y la tradición clásica europea, encarna esa visión de Busoni en la que la música no es solo una forma de expresión histórica, sino un vehículo para una síntesis universal y transformadora. Sus interpretaciones de compositores como Bach, Liszt y Chopin, junto con sus transcripciones de piezas folclóricas españolas, muestran una virtuosidad y un conocimiento cultural que se alinean con las ambiciones de Manuel de Falla y Joaquín Nin, ambos fundamentales en la revitalización y la reinvención de la tradición musical española.

Al igual que en la obra de Busoni, Gimeno utiliza las tradiciones locales como punto de partida para construir un discurso musical capaz de trascender lo meramente regional. Su repertorio, que abarca desde el fandango español hasta las estructuras polifónicas del Barroco, se puede entender como una síntesis que combina lo popular y lo erudito, integrando la técnica virtuosa con la riqueza cultural del cante jondo. Esto es especialmente evidente en su capacidad para transformar piezas populares en interpretaciones con aspiraciones universales, del mismo modo que Busoni veía a Bach como el alfa y a Liszt como el omega de la música pianística, estableciendo un arco que conectaba el pasado con el presente a través de una reinterpretación técnica.

La relación entre lo local y lo global en el trabajo de Gimeno resuena con las agrupaciones tripartitas que su repertorio implementa en títulos como *Les guèpes* donde las formas clásicas se integran en nuevos contextos para crear obras más complejas. En el caso de Gimeno, sus programas de concierto también sugieren una narrativa similar: comienzan con la tradición, incorporan elementos modernos y culminan en una fusión que redefine los límites de la música como experiencia cultural. Así como Busoni veía en sus transcripciones y composiciones un acto integrador que daba nueva vida a lo histórico, Gimeno utiliza el repertorio andaluz y las técnicas clásicas europeas para reconfigurar la identidad musical de su tiempo, transformándola en un vehículo que conecta audiencias diversas y tradiciones aparentemente dispares en un marco estético común.

Agradecimientos

Debo consignar mi agradecimiento a Marta Palenque, a Elena García de Paredes y muy especialmente a la Fundación Manuel de Falla por su ayuda y sugerencias. Los errores son míos.

APÉNDICE I

Jueves Santo [28 de marzo], 1926

Juan, querido Juan [Lafita]¹⁷:

Te aseguro que María Luisa [Rodríguez]¹⁸ y yo estamos en Sevilla; minuto por minuto seguimos vuestros minutos. Cuenta por cuenta vamos desgranando el rosario de los recuerdos de hace un año. Y yo acabo de terminar una primera danza Ibérica donde trato de evocar algo de aquello incomparable y único; el boceto de una danza fue trazado al regreso de Sevilla, después de la Feria.

Pero eso no basta; acabo de mandarte un telegrama que dice:

En los momentos en que cien millones de almas seducidas por el embrujo de Sevilla piensas nostálgicamente en la gran Ciudad Dorada, a ti, por ser su heraldo de honor te suplico contemples un instante su incomparable cielo mientras brota de la tierra una divina saeta y también que digas a la Sevillana de Conciertos en peso, a Felipe Cubas, el maestro [Eduardo] Torres, a [Gustavo] Bacarisas¹⁹, a [Luis] Rojas mi recuerdo sensible y fiel²⁰. Te abraza Joaquín Nin.

Lo que transmitirán las chicas del telégrafo, no sé. Pero la intención, ya lo ves, va toda hacia allá.

Agobiado de trabajo (22 audiciones, en París, desde octubre) no he podido escribir a nadie, nada... Hoy salen unas músicas prometidas a Eduardo [Torres]. Los retratos seguirán cuando tenga tiempo de «posar»²¹.

Ya pensé en todo, siempre, menos en procurarme tiempo.

Tú tampoco me mandaste el segundo artículo sobre el segundo concierto en la Sevillana (si lo hubo). Desde Madrid te telegrafíé. Llegué enfermísimo a París y tuve que guardar cama.

¹⁷ Juan Lafita, sirvió de cicerone durante las visitas de Igor Stravinsky y de Sergei Diaghilev y más tarde de Maurice Ravel en 1928. Véase: Salas (18).

¹⁸ Se trata de la segunda esposa de Joaquín Nin.

¹⁹ Cf. Carta de Joaquín Nin a Juan Lafita (28-III-1926). La escenografía corrió a cabo de Gustavo Bacarisas. Archivo Aquilino Duque.

²⁰ Felipe Cubas era secretario de la Sociedad de Conciertos. Gustavo Bacarisas había diseñado los figurines de la representación del 22 de mayo en París. Luis Rojas era violonchelista. A finales de 1925, Joaquín Nin dio un concierto para la Sociedad Sevillana de Conciertos con obras del Padre Antonio Soler, Isaac Albéniz, Blas Serrano y Mateo Ferrer («Palique musical»).

²¹ Lafita dibujó los retratos del maestro Rodrigo y de la pianista Pilar Bayona. Guiado por el mismo entusiasmo, Lafita se propuso hacer otro retrato de Joaquín Nin, aprovechando su presencia en Sevilla durante la primavera de 1926 (Lafita 165).

Al maestro Torres que si guarda aquellas líneas que pronuncié en defensa de la nobilísima saeta de mi Cancionero, que tenga la santa de copiarlas pues María Luisa quiere saber lo que decían y conservarlas en su relicario (todavía hay buena gente en el mundo).

Te abraza fraternalmente, incluyendo en ese abrazo a todo Sevilla.

Joaquín

* * * * *

12 Septiembre 1926
Chalet Hiraya
Saint Jean de Lux
(hasta el 30 de setiembre)

Doctor y querido amigo:

Acabo de regresar de mi «tourné» de verano por Holanda, Bélgica, Francia y Suiza y me he alegrado mucho de hallar aquí carta suya.

El importe de ese medicamento tan precioso para V. no merece la pena. Es una modesta ofrenda al Doctor (¿no me atendió C. en iguales condiciones cuando aquel maldito catarro?) y al amigo. No me la desaire V. Para su gobierno y sus futuros encargos le diré que la especialidad esa ha aumentado bastante de precio. Pero por esta vez nada tiene V. que preocuparse, ni tampoco las próximas, desde luego. Le hago la reserva del previo por si hiciera V. este encargo a otra persona, cosa que por ahora no será necesaria, puesto que lo más probable es que le vea esta primavera y entonces podrá llevarle nueva reserva.

Hoy le escribo al simpático don Felipe [Cubas] acerca de mi posible actuación en marzo. Le propongo una audición en colaboración con un magnífico colaborador mío que me acompaña en toda la «tournée» española por las Filarmónicas: Madrid, San Sebastián, Bilbao, Gijón, Zaragoza, Valencia, Oviedo, Burgos, etc. Ya arreglada para la época que tienen Vds. libres, es decir de marzo a abril. Esa audición sería del tipo de las que di en Diciembre: dos partes de canto y piano y una de piano, central. Todo ello siempre a base de música española Antigua y moderna poco conocida, pues sigo consagrado a la necesaria propaganda de nuestros músicos de antaño y hogaño, tan injustamente relegados por nuestros virtuosos.

Pero aparte de esa audición, y recordando la promesa de actuaciones posibles con la Bética, ofrezco dos audiciones en colaboración con esa: en la primera irían los Conciertos de J. S. Bach en re mayor y en re menor, verdaderas catedrales clásicas, y en el segundo, un *Concierto* de Juan Cristián Bach, el menor de los hijos del Grande, que solo yo poseo y toco, una verdadera preciosidad, y las *Noches de los Jardines de España* de nuestro Falla, si para aquel entonces está ya lista la transcripción del Maestro Torres.

Así puede alternar conmigo la Bética como orquesta «solita», digamos, y como orquesta de acompañamiento o de conjunto.

Por tratarse de Vds. Puedo dar esas tres audiciones en condiciones muy asequibles: 3.000 pesetas por las tres, que es lo menos que se puede pedir, creo yo. Desgraciadamente no hay posibilidad de hacer nada Beethoveniano: los conciertos son para gran orquesta y las sonatas y los tríos, no entran en mi repertorio actual, aunque los he tocado con frecuencia hasta hace pocos años.

Creo que la audición de esos concertitos de Bach sería de un interés grande; tengo hecho de ellos un profundo estudio y las he tocado un sinnúmero de veces con éxito rotundo, siempre, no solo en el extranjero sino en España (Madrid, Barcelona, Oviedo, Gijón, Valencia, Alicante, etc.).

Estoy desplegando una actividad formidable. Han salido ya el primer volumen de Sonatas antiguas y mi *Danza Ibérica*, cuyo boceto tracé en Sevilla en la primavera del 25. Acabo de terminar una transcripción de cuatro de mis cantos populares para violín y piano. Corrijo las pruebas de los Cantos Líricos, preparo el prólogo de las Canciones Picarescas (resumen de nuestra vida lírica desde el XVI hasta principios del XIX), y dentro de unos 15 días empiezo la publicación de un segundo volumen de sonatas antiguas españolas descubiertas por mí y enteramente desconocidas. Además de un par de obrillas originales que he de terminar antes de noviembre.

Es decirle que mis vacaciones son puramente teóricas y que ando contando y midiendo los minutos.

Espero contar con su valioso apoyo para mi proposición; y yo tendré un grandísimo gusto en vivir con Vds. En ardiente colaboración artística, ocho o diez días por lo menos.

Recuerdos mil a los amigos Eduardo Torres, [Luis] de Rojas y [Rafael] Lafita y vaya para V. un buen abrazo de su afmo. Joaquín

Nota manuscrita: Dígale a don Felipe [Cubas] que no he olvidado lo del retrato y que quedará ampliamente servido.

* * * * *

París, 9 noviembre 1926
Sr. Miguel Bravo Ferrer²²
Secretario del Muy Ilustre Ayuntamiento de Sevilla

²² Miguel Bravo Ferrer (1872-1955). Sucedió como funcionario del ayuntamiento a Manuel Sánchez Pizjuan en 1905.

Muy distinguido Sr. Mío:

Considero como un imprescindible deber mío informar a V. como Secretario que es del muy Ilustre Ayuntamiento de Sevilla, de la presencia en París de la Señorita Ana Gimeno, de aquella ciudad. Vino a mí, esta joven artista, con la autorizada recomendación del maestro don Eduardo Torres, y a poco de tratarla hube de descubrir en ella tantas cualidades y de tanto relieve que, a pesar de haber renunciado hace ya varios años al profesorado, ofrecíle gustosísimo mi humilde apoyo para continuar aquí los estudios que tan notablemente había empezado en Sevilla. Hoy me felicito de ello por cuanto que, en el poco tiempo que llevo instruyendo a la Señorita Gimeno, he podido comprobar, con todas las garantías. De certeza posible, que sus dotes artísticas son de todo punto excepcionales y muy notables sus aptitudes pianísticas.

Asidua, constante, trabajadora, entusiasta y en extremo aplicada, saca singularísimo aprovechamiento de sus estudios.

En el dominio que a mí me concierne yo le he preparado y he de prestarla, siempre, desinteresadamente, y ello como humildísima prueba del amor que por Sevilla siento- todo el apoyo compatible con mis posibilidades.

Pero esto no es suficiente: la vida, en París, tiene infinitas exigencias de otro orden y para atender a estar para completar la admirable tarea comenzada por el eminente maestro don Eduardo Torres, para dar a esa culta ciudad de Sevilla, suma de tantos y tan altos prestigios, madre de tantas glorias inmarcesibles, una Gloria y un prestigio más, fuera parecido que el Muy Ilustre Ayuntamiento dedicara un tanto su paternal interés a la vida presente de la Señorita Ana Gimeno.

Por eso y solo por eso me tomo la extremada libertad de molestar a V. y de distraer su atención para que se digne elevar hasta el Muy Ilustre Ayuntamiento esa indicación mía que sería, si me asistiera el derecho de erigirla en tal, una solemne petición, una ardiente solicitud de apoyo para una muy joven artista que, de obtenerlo, ha de pagarlo en no muy lejano día no solo con gratitud sino con títulos de Gloria para Sevilla.

Rogándole me haga la merced de excusar lo que de indiscreto pueda contener esta mi carta me complazco en decirme de V. con todo respeto y consideración.

* * * * *

Joaquín Nin
París, 11 noviembre 1926
Al Rvdo. Padre y Maestro don Eduardo Torres
Sevilla

Me es grato decirle que mis primeros augurios sobre las capacidades y dotes de su recomendada la Srta. Gimeno se confirman y coinciden con sus acertados vaticinios. Partiendo de las muy excelentes enseñanzas que V. ha sabido inculcarle me ha sido relativamente fácil, gracias a las abundantes dotes artísticas de esa joven catecúmena, obtener, en poco tiempo, grandes resultados.

No siento, pues, haber hecho en su obsequio y en obsequio a Sevilla, una excepción, ya que yo había resuelto, hacer más de dos años, dar por terminada mi misión de profesor (empecé a los catorce años...)

Lo único que me preocupa es la inestabilidad material de esa pequeña familia; París es París, claro están y todo es grande aquí, todo, incluso la dificultad de la vida. En lo que toca a los estudios propiamente dichos, no hay inquietud, yo me ocuparé de ellos... pero y los «otros», ese terrible «otro»? ¿Y cuán lastimoso sería que fracasaran, por falta de recursos de orden materia, tan brillantes cualidades?

Ana Gimeno promete muy bellas cosas si se la orienta, si se le ayuda. A V. nada he de pedirle; pero cuanto puede V. obtener será preciosamente aprovechado, créalo V. que nos den tiempo ya que las cosas buenas no se improvisan, y Ana Gimeno dará que hablar y proporcionará, a los sevillanos, muy buenos ratos y un título más de orgullo.

Me es grato decirle que, a mediados de marzo, aproximadamente, actuaré en la Sevillana de Conciertos.

Hasta entonces, pues, y créame, Maestro y buen amigo, suyo muy adepto

Nin

* * * * *

11 noviembre 1926

Al Rvdo. Padre y Maestro don Eduardo Torres
Sevilla

Mi buen amigo;

Incluyo a V. copia de la carta que dirijo a don Miguel Bravo, secretario del Ayuntamiento de esa. Los sentimientos que expreso en esa carta son perfectamente sinceros; claro está —y que ello quede entre nosotros— que he creído necesario subir todo ello de algunos tonos para que se me preste atención en las esferas oficiales. Para remachar el clavo le incluyo otra cartita para V. a fin de que tengo en las manos una confirmación privada del documento oficial que sale hoy que puede V. utilizar, si se presenta el caso. Esta carta es, si, para V. únicamente, por lo que prosigo, confidencialmente, un ligero desarrollo del tema que nos ocupa.

La señorita Gimeno tiene un fondo de preparación de primer orden y aquí caben — aunque ello mortifique su modestia mis más sinceras y entusiastas felicitaciones.

Yo, desde luego, no profeso hace ya dos años los viajes y las composiciones absorben toda mi actividad y todo el tiempo. Pero la situación material de la Srta. Gimeno me indujo, pensando en Vds., mis amigos de Sevilla, y las preciosas horas allá vividas, y sabiendo ya de antemano que ninguno de mis colegas estaría dispuesto a sacrificar tiempo y paciencia en aras de un ideal desinteresado, ello me indujo, repito, a aceptar el continuar la obra tan bien comenzada por V.

Ahora se trata —ya que este punto queda resuelto— de asegurar a esas buenas personas sino una vida de solaz, una vida ausente de angustias. Ya sé cuánto le debe Ana Gimeno y sé cuánto tendrán que deberle todos si la obra se conocía, poco a poco, no de espinas sino de flores...

El único defecto de Ana es su juventud, es decir, su cualidad esencial también. Nuestro plan de trabajo es algo inestable todavía pero en cuando se pueda calcular y con cierta latitud de tiempo, le impondré un plan en exceso riguroso.

Y ya veremos....

Supongo debe V. saber que para marzo actuaré en la Sevillana de Conciertos; ya para entonces podremos hablar a nuestras anchas de nuestra interesante amiguita.

Estoy loco de trabajo; este verano tuve 14 conciertos de música española (mía en gran parte) por Holanda, Suiza, Bélgica, y Francia. Empecé mis vacaciones en septiembre. Así y todo, en colaboración con [Paul] Kochanski, cuatro transcripciones para piano y violín de mi *Danza Ibérica*, también para piano y violín ¿ha recibido V. el ejemplar que le mandé? El bosquejo de esa larga escena de danza fue trazado en Sevilla, cuando allí estuve por vez primera)²³. Luego terminé un diálogo para piano y violín titulado *En el jardín de Lindaraja* cuyo tema principal fue escrito en Granada a mi regreso de una estancia en Alhambra²⁴. Así, poco a poco, haré un tríptico Andalúz resumiendo las impresiones de mi estancia en Sevilla, Córdoba y Granada. También he arreglado para voces de mujeres y piano, cuatro canciones populares: una castellana, otra gallega, otra asturiana y catalana la última.

Todo eso y algo más se toca en un Festival que organizan en obsequio mío, para el 26, en Praga, los miembros de la *Deutsche Freuenlid* y la Embajada Española.

El entusiasmo por nuestra música abunda: solo de obras mías diéronse 33 audiciones el año pasado en París.

²³ Véase: Nin y Kochanski.

²⁴ Véase: Nin (*En el Jardín de Lindaraja*).

En los momentos de descanso (trabajo como 16 horas diarias entre unas cosas y otras) preparo una segunda antología de clásicos españoles del piano, 16 nuevas sonatas inéditas y desconocidas, preciosísimas.

Ya dentro de unos días aparecen los *Cantos Líricos* y *Cuatro Cantos de España*. Para Marzo espero llevarle, además, otras cosillas.

Y basta de tabarra, mi buen amigo.

Recuerdos afectuosísimos a don Felipe [Cubas], al buen presidente de la Sevillana, Sr. Colas, al Dr. Romero Rodríguez, al conspicuo Juan Lafita, a Luis de Rojas... una amplia mirada de amor sobre Sevilla y, con mis respetos para su familia, reciba, maestro y querido amigo, un fuerte abrazo de su devoto

Nin

* * * * *

19 marzo 1927

Maestro y muy querido amigo:

Al fin tendré el gusto de abrazarle de nuevo muy próximamente. Llego a Sevilla el martes a eso de las siete y espero verle enseguida.

Le llevo la *Danza Ibérica*, *Los cantos de España* para violín y piano y los siete cantos Líricos que acaban de publicarse.

Un gran favor: quiere V. tener la extrema bondad de hacerme reservar una habitación con baño en el hotel de Madrid; si fuera posible la que tuve la última vez, por lo tranquilo. Y al mismo tiempo quiere V. decirle a Piazza que haga subir a esa habitación, el martes por la tarde, un piano con sordina, como la vez pasada: quisiera trabajar una horita antes de acostarme. Perdone la molestia y ya sabe cuando le quiere su amigo y afectísimo.

Nin

P. Acabo de llegar de Suiza y salgo de nuevo para un concierto en provincias. Regresaré pocas horas antes de tomar el tren para Madrid-Sevilla y no sé, en verdad, si me será posible ver a Ana Gimeno, que puse en manos de Theodor Szántó, discípulo de Busoni antes de irme para suiza, hace dos meses.

* * * * *

APÉNDICE II

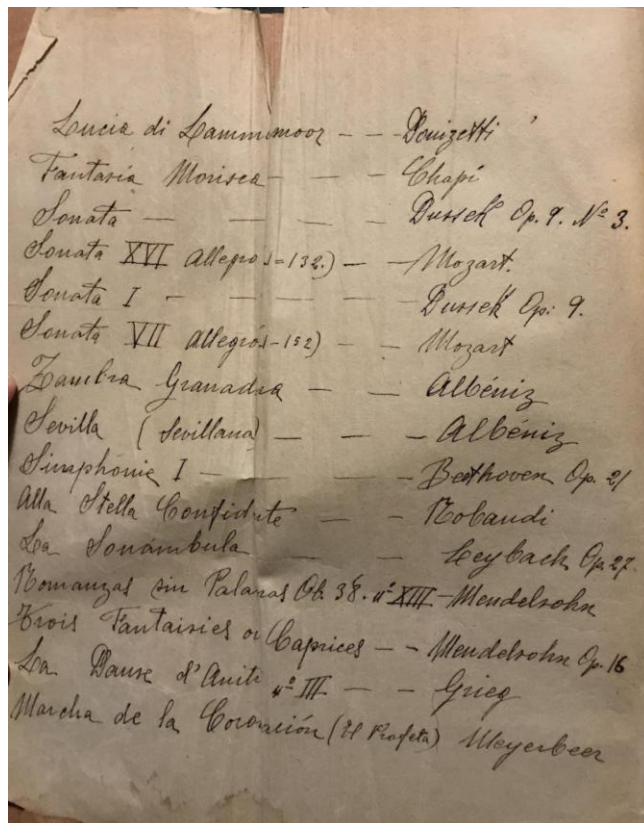


Fig. 3. Programa de estudios de Eduardo Torres para Ana Gimeno (1928). Archivo Aquilino Duque.

APÉNDICE III

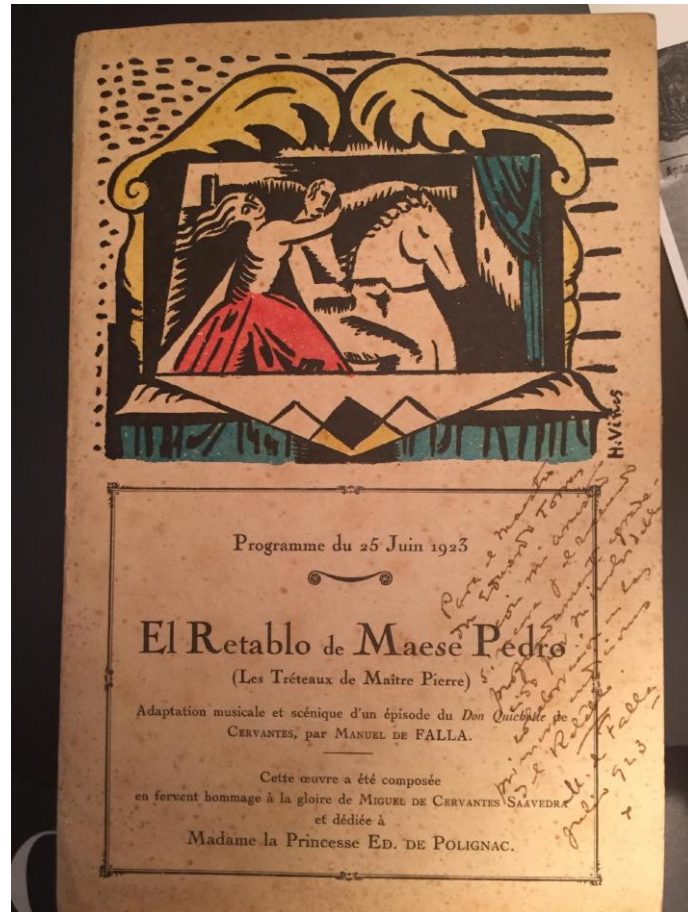


Fig. 4. «Para el maestro Eduardo Torres con mi amistad sincera y el recuerdo profundamente agradecido por su inolvidable co-celebración en las primeras audiciones de *El Retablo*». M[anue] de Falla, [1]923. Archivo Aquilino Duque.

REFERENCIAS

- «Anuncio». *Ilustración Iberoamericana*, Nov. 1930, p. 20.
- Barberá Soler, José Miguel. *Music and Musicians in Granada's Setting*, traducido por Tanya Jill Summerville. Granada: Junta de Andalucía, 2022.
- Bartok, Béla. *On Modern Music in Hungary*, editado por Benjamin Sichoff. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1993.
- Brendel, Alfred. *Musical Thoughts and After-Thoughts*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
- «Dans le monde». *Le Gaulois*, 4 Ag. 1927, p. 2
- «Dans le monde». *Le Gaulois*, 4 May. 1928, p. 2
- Dauphin, Claude. «Nin, Joaquín (1879-1949): présentation synthétique des écrits». 2019, <https://dicteco.huma-num.fr/fr/pdf/39847>. Acceso 9 octubre 2024.

- Delgado Peña, Luis. *Fundación y Desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.
- Falla, Manuel de. *El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla*, edición y estudio de Elena Torres. Granada: Junta de Andalucía, 2011.
- García López, Olimpia. «Eduardo Torres (1872-1934) de la Catedral al Conservatorio: gestión, educación y crítica musical en Sevilla durante el primer tercio del Siglo XX». *Anuario Musical*, vol. 76, 2021, pp. 127-149.
- García López, Olimpia. «De Luis Rojas a Norberto Almandoz: el Amor Brujo a través de la crítica musical sevillana (1923-1939)». *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo*, editado por Elena Torres Clemente, Madrid, Granada: INAEM / Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 335-370.
- Hess, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago: Chicago University Press, 2001.
- Hopkins, Charles. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- «Informations Musicales Internationales». *La Quinzaine Critique*, 19 Jun. 1929, p. 510.
- Kim, Hyun Joo. *The Dynamics of Fidelity and Creativity: Liszt's Reworkings of Orchestral and Gypsy-Band Music*. Tesis doctoral, Indiana U-Bloomington, 2015.
- Lafita, Rafael. «Velada en honor de Mendelssohn». *El Correo de Andalucía*, 1 Mar. 1922, p. 12.
- Lafita, Teresa. «Juan Lafita». *Diccionario de Ateneistas*. Sevilla: Ateneo de Sevilla, 2003, p. 165.
- Laparra, Raoul. «La musique et la danse populaires en Espagne». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. 1: *Histoire de la Musique: Espagne-Portugal*, editado por Albert L. Lionel de la Laurencie, Paris: Librairie Delagrave, 1920, pp. 2586-2400.
- Laparra, Raoul. «Nuestro Canto», traducido por Ana Gimeno, Archivo Aquilino Duque.
- Llano, Samuel. «Hispanic Traditions in a Cross-Cultural Perspective: Raoul Laparra's «La Habanera» (1908) and French Critics». *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 136, n.º 1, 2001, pp. 97-140.
- Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: W. W. Norton & Company, 1991.
- Nin, Joaquín. *Vingt Chants Populaires Espagnols*. París: Max Eschig, 1926.
- Nin, Joaquín. *Prelude à Seizes Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols*. París: Max Eschig, 1925.
- Nin, Joaquín. «Les Musiciens Espagnols Anciens et le Clavecin». *Le Courrier Musical*, París, 15 Nov. 1925, p. 536.
- Nin, Joaquín y Paul Kochanski. *Chants d'Espagne, pour Violon et Piano par Joaquin Nin, en Collaboration avec Paul Kochanski*. París: Max Eschig, 1926.
- Nin, Joaquín. *En el jardín de Lindaraja: diálogo para violín y piano*. París: Max Eschig, 1927.
- Nommick, Yvan. «La présence de Debussy dans la vie et l'œuvre de Manuel de Falla. Essai d'interprétation». *Cahiers Debussy*, n.º 30, 2006, pp. 27-83.
- «Palique musical». *El Liberal*, 27 Nov. 1925, p. 2.
- Pérez Sentenat, César. «El Maestro Nin visto por un discípulo». *Pro-Arte Musical*, vol. 2, n.º 2, 1950, pp. 13-19, 28.
- Pérez Zalduondo, Gemma. «El auge de la música en Sevilla durante los años 20». *Revista de Musicología*, vol. 20, n.º 1, 1997, pp. 655-668.
- «Radio Club Sevillano». *El Liberal*, 26 Jun. 1925, p. 4.

- Salas, Nicolás. «Soleá, dame la mano». *Diario de Sevilla*, 9 Abr. 2001, p. 18.
- Schmitt, Leopold. «Mitteilungen». *Der Merker: Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater*, vol. 12, 1-4, 1921, p. 26.
- «Teatro de San Fernando. El arte prodigioso de Joaquín Nin. María Gar. Quinteto Schachtebeck». *La Unión*, 20 Dic. 1925, p. 17.
- Torres, Eduardo. «Informaciones musicales. Un concierto en Llorens». *ABC Sevilla*, 11 Abr. 1930, p. 41.
- Torres, Eduardo. «El año musical», *El Noticiero Sevillano*, 1 Ene. 1922, p. 1.
- Tormo Soler, Joaquín. *Eduardo Torres Pérez (1872-1934): Estudio de su obra orgánica en el contexto del Motu Proprio y catalogación*. Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2025.
- Valverde Flores, Tamara. «Joaquín Nin Castellanos (1879-1949) y su aportación a los retornos musicales en el contexto Hispano-Francés». *Revista de Musicología*, vol. 44, n.º 1, 2021, pp. 347-354.
- Vogel, Vladimir. «Impressions of Ferruccio Busoni». *Perspectives of New Music*, vol. 6, n.º 2, 1968, pp. 167-173.

ARCHIVO AQUILINO DUQUE

- Gimeno, Ana. «Carta a su hermana Victoria Gimeno» (14-IV-1930).
- Nin, Joaquín. «Carta a Juan Lafita» (28-III-1923).
- Nin, Joaquín. «Carta a un desconocido» (12-IX-1926).
- Nin, Joaquín. «Carta a Miguel Bravo Ferrer» (9-XI-1926).
- Nin, Joaquín. «Carta a Eduardo Torres» (11-IX-1926).
- Nin, Joaquín. «Carta a Eduardo Torres» (11-IX-1926).
- Nin, Joaquín. «Carta a Eduardo Torres» (19-III-1929).
- Programa de *El Retablo de Maese Pedro*, con autógrafo de Manuel de Falla, 1923.
- Torres, Eduardo. Programa de estudios para Ana Gimeno (1928).



UNA CONFERENCIA BAILADA: *EL LENGUAJE DE LAS LÍNEAS*

Leonor Leal

Compañía Leonor Leal

leolealch@hotmail.com

Fecha de recepción: 08/06/2025 / **Fecha de aceptación:** 29/06/2025

Leonor Leal a partir de Antonia Mercé, la Argentina.

Estrenada en Sevilla dentro del ciclo *Ahora! Danza* en 2019.

Texto sobre aquel proceso con perspectiva. Mayo de 2025.

Titulé mi conferencia exactamente igual que Antonia Mercé, la Argentina, la suya, puesto que yo partí de su texto para trazar, precisamente, otras líneas que me conectaban a ella y que, como por contagio, me ayudaron a que yo misma las fuera desvelando en forma de material sensible para ser compartido. Lo que yo intenté fue hacer algo así como una conferencia de una conferencia, y Antonia Mercé fue una detonadora poderosa que me dio largo alcance. Me dejé atravesar por ella y también me distancié, pero al igual que cuando conoces el dibujo de una constelación ya no eres capaz de volver a leer el cielo con estrellas independientes, después de este proceso sobre *El lenguaje de las líneas* (Mercé Luque), la Argentina entró a formar parte de mi universo para siempre (Fig. 1).



Fig. 1. Leonor Leal en *El lenguaje de las líneas*.

Ficha artística del estreno: 20 de marzo de 2019, a las 21:00 horas, en el CICUS de Sevilla dentro del programa *Ahora! Danza*.

Conferencia, investigación y baile: Leonor Leal

Acompañamiento durante la investigación: Victoria Pérez-Royo

Aportaciones en el proceso: Pedro G. Romero

Guitarra para la farfuga y las alegrías: Tino Van ders Sman

Desde mis años como alumna de danza, y más tarde como profesora, siempre me llamó la atención que, a pesar de que aprendemos el movimiento de cuerpo a cuerpo (a través de la observación e imitación directa de quien baila delante de nosotras), las palabras que se le escapaban a quien enseñaba a bailar, las sensaciones en las que se apoyaba para describir algo, podían literalmente iluminar un cuerpo y conducirlo por el camino que debía explorar. Esta relación entre palabra e imágenes que nos hacen bailar era y es mi principal interés y, por ello, comencé a buscar textos escritos por bailaoras que ya no estaban aquí y que quizás podían seguir enseñándome a través de su lenguaje. Así fue como encontré la conferencia de Antonia Mercé (Mercé Luque) y, aunque no trate en sí misma de todo esto, el hecho de que escribiera su propia conferencia, de que por primera vez *tomara la palabra* y se bailara a sí misma sin ser el colofón de las conferencias de otros, me inspiraba y me afianzaba en la convicción de que era importante contarle a los demás nuestra propia filosofía corporal desarrollada durante años de práctica en un plano íntimo, incluso mudo. También fue clave la invitación que me hicieron Isabel de Naverán e Idoia en 2016 para colaborar como bailaora en una fase del proyecto titulado *Envoltura historia y síncope* (De Naverán) donde tuve la oportunidad de conocer el material de Kazuo Ohno sobre la Argentina y, al buscar materiales relacionados con Antonia Mercé para mi colaboración, me encontré con la biografía de Carlos Manso sobre la Argentina (Manso). Además de esta inquietud que me ha acompañado siempre, recuerdo que por aquel entonces —sería 2016 o 2017—, al terminar la actuación, una chica se me acercó y me preguntó:

—Oye, cuando bailas y miras al horizonte, ¿ves algo? Porque parece que ves algo.

—Nada, está todo oscuro, negro... —contesté.

En ese momento no supe qué más decir, me quedé sin palabras, pero la pregunta me acompañó durante varios días como si me persiguiera. Entonces comprendí que sí, que había un pequeño relato detrás de esa mirada. Volví a pensar en la relación de las palabras y el baile (en este caso, se trataba de las palabras para expresar lo que me ocurría en el escenario) y deduje que, al no estar acostumbrada a contárselas a nadie, esas palabras tardaban en venir, pero eso no significaba que no existieran y, al cabo de unos días, escribí:

Cuando miro al horizonte, no es cuestión de que vea o no algo. Miro con la necesidad de cargar mis ojos de un paisaje, o de mostrar el que sale de mí, miro para sentir que me miran a mí también, miro para palpar la sensación más poderosa y frágil que ocurre al mismo tiempo

en mi cuerpo. Es algo que va en dos direcciones y es como si... como si dejara que el público se colara por mis ventanas.

¿Podríamos bailar y pensar en forma de texto?, ¿bailar y escribir a la vez?

¿Bailar y hablar?, ¿traducirnos simultáneamente?

¿Qué sería si, además de bailar, escribiéramos todo esto?

Lo primero que nos viene a la cabeza es que cuando bailamos, simplemente bailamos. Nada más. O al menos eso deberíamos hacer, como nos aconseja el cuento *Un bailarín famoso* de Thomas Bernhard (Bernhard). Cuando estamos en la escena, uno se entrega por completo a la escucha, al movimiento, a la emoción, sin más distracciones, pero nuestra práctica está llena de materiales tangibles para nuestro cuerpo: líneas de luz, marcas en el suelo, sonidos, ideas, sensaciones, recuerdos en la piel, parámetros temporales, silencios, gestos, plegarias improvisadas, tarareos, números, invocaciones a otros cuerpos e incluso conversaciones completas en la soledad del estudio. Existe todo un universo de notaciones coreográficas, muchas veces con carácter casi intransferible. No porque no puedan ser útiles para otros, sino porque las personalizamos al máximo en la intimidad del proceso. Nos llenamos de pautas que con el tiempo se transforman en rituales y nos apoyamos en detalles simbólicos, casi mágicos, que van más allá de la técnica.

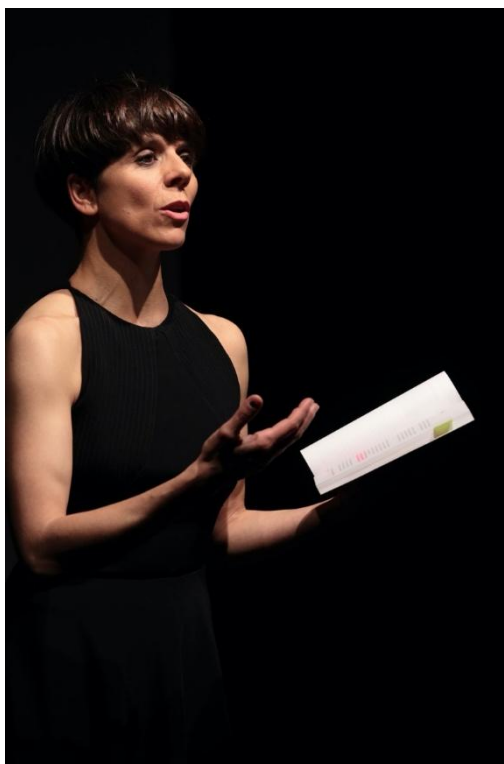


Fig. 2. Leonor Leal en *El lenguaje de las líneas*

Cuando comienzo mi conferencia, salgo al escenario, me quedo en silencio, nunca saludo. Miro a los ojos de algunas personas y, cuando percibo el momento perfecto, comienzo con unas palabras de Antonia en primera persona (Fig. 2). No son una cita literal, es una síntesis, pero nadie sabe aún siquiera que son tuyas. Hay algo extraño. Lo noto en los rostros de la gente y en el silencio. Nadie sabe hacia dónde voy a ir, ni de qué va la cosa, y reconozco que eso me fascina.

Es la primera vez que han tenido la imprudencia de convocarme para una conferencia, sin embargo, voy a hacerles una confesión contraria a la que ustedes esperan: no tengo miedo, es mi ignorancia lo que me da valor. Estoy convencida de que mi oficio no es el de hablar, el movimiento es mi elemento, como lo es de los pájaros, de los que, ¡ay! para nada pretendo tener la gracia, pero a los que me siento ligada por una profunda confraternidad. Son para mí ejemplos elevados y leves. Su elocuencia reside en sus alas, en sus vueltas, en sus curvas, en sus latidos. No entiendo lo que canta, pero sé cómo adivinar en el vuelo de una golondrina sus alegrías, sus temores, sus juegos amorosos, sus deseos de riña, el hambre que padece, el simple deseo que tiene de dar vueltas por nada, por placer, por tomar aire. (Mercé Luque en Manso 453)

Cuando termino este párrafo, hago una pausa y digo:

—Bueno, lo que acabáis de escuchar no lo digo yo. Pertenece a la conferencia que dio en París Antonia Mercé, la Argentina, en 1936, poco antes de morir, y que tituló *El lenguaje de las líneas*.

En ese momento noto una sensación de alivio en todo el mundo, como si el juego propuesto desde el inicio hubiera sido demasiado serio para una tarde de un día cualquiera. O tal vez porque el público se alegra de saber que no va a tener que soportar a una mala actriz durante más tiempo.

A partir de aquí muestro el cartel de la conferencia original de Antonia Mercé (Fig. 3), hablo de ella, de su vida, de sus viajes, de su relevancia como artista y, poco a poco, voy desplegando un mundo de líneas escondidas entre el baile, las palabras y las imágenes. Los tres elementos en constante movimiento. Al baile le gusta viajar por el cuerpo, por el aire, por el tiempo y por el espacio. Las dos primeras son evidentes y, en cuanto al tiempo y espacio, diría que siempre he tenido la sensación de que en el baile conviven el pasado y el futuro o, mejor dicho, la memoria y la imaginación, y ambas son de nuevo imágenes dentro de nosotras. Siempre somos cuerpos que bailamos a otros cuerpos que vimos. De hecho, a veces no hay vuelta atrás y después de ver a alguien bailar, cambia para siempre tu propio mover. También puede ocurrir cuando algo impacta negativamente y no gusta. Yo a veces bromeo conmigo misma y me tapo los ojos, pues me aparece casi un «miedo» (ridículo pero real), de que mi cuerpo capture eso que ha visto y lo replique un día a pesar de mí.



Fig. 3. Cartel con la conferencia *Fémima* de Antonia Mercé.

La conferencia de Antonia Mercé me resulta especial en sí misma porque existen muy pocos textos escritos por bailaoras de flamenco, y no me refiero a biografías ni tratados de bailes. Ella se acerca a lo que yo quisiera leer o quizás a lo que un día me gustaría escribir. Quisiera ser un cuerpo que publica sus imágenes internas al bailar: sus notas, sus dudas, sus deseos, sus viajes o el amor impreso en las coreografías (Fig. 4).

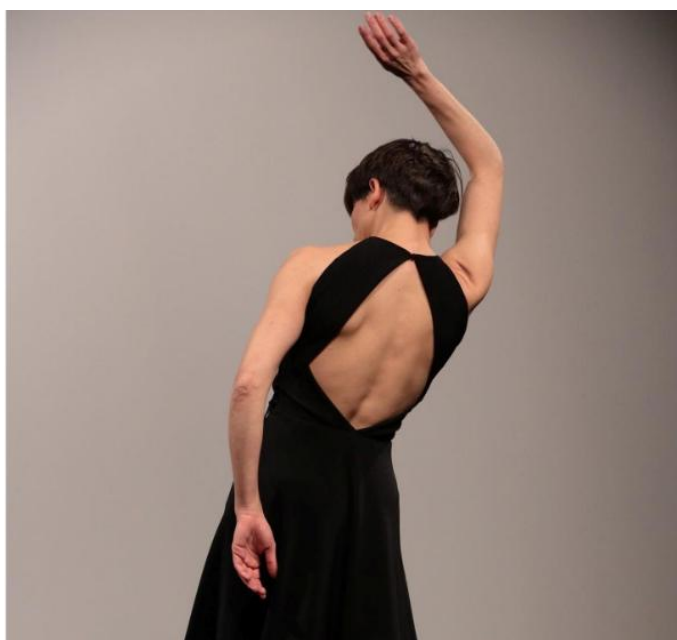


Fig. 4. Leonor Leal en *El lenguaje de las líneas*.

¿Cómo se habla a sí mismo cada cuerpo que baila? ¿Cómo piensa el movimiento? ¿Qué le interesa, qué busca, qué usa, qué mira, qué lee? ¿Y qué le diríamos a otro cuerpo para que baile? ¿Cuáles son nuestras notaciones personales, aquellas que nos gustaría dejar aquí, en este mundo? Más allá de nuestro baile en la retina de quienes lo vieron, ¿qué quisiera dejar yo? ¿Qué forma tendría? Preguntas y más preguntas me provocaba leer la conferencia de Antonia y me hacía reflexionar sobre lo que nuestro cuerpo guarda y no ha contado a nadie.

Mi párrafo favorito, sin duda, es el de las golondrinas que utilizo al inicio de la presentación, porque, aunque ella asegura en su conferencia que su oficio no es el de hablar, en ese fragmento muestra su gran capacidad de lectura de los cuerpos.

Si para cantar bien uno debe oír «correctamente», quizás para bailar uno debe ver, mirar y sobre todo imaginar:

¿De qué está cargado ese cuerpo que veo?, ¿qué intención lleva?

¿De qué lleno el mío para que se mueva así o así?

¿Qué tiene?, ¿qué tengo?, ¿qué pone?, ¿qué dice?, ¿qué digo?

Al mirar experimentamos una traducción interna. Una traducción que hacen nuestros ojos y que, como si ellos supieran explicar lo que hay que hacer, reparten el mensaje y se lo cuentan a los músculos.

Es un acto de confianza en la imagen, en la traducción y en el camino que ha de hacer dentro de nosotras. A veces esto ocurre a la velocidad de la luz. Otras, se tardan días, meses o años.

Casi siempre, cuando nuestro cuerpo no sabe hacer algo que ha visto, es porque necesita más palabras u otras palabras diferentes que lo guíen.

En el mundo flamenco he escuchado muchas veces la frase: «tiene intención bailando», como una forma de valorar a esos artistas que hacían algo más que pasos y poses. Y es que la calidad del movimiento, entre otras cosas, se percibe en términos de intenciones. Nuestra función como bailaoras está en saber lo que queremos hacer, contar o expresar, aunque no sepamos exactamente cómo va a salir ni qué forma tomará. No lo actuamos ni lo ilustramos. Cargamos nuestro cuerpo con una imagen, con una intención, y bailamos con eso como si una nube en forma de niebla nos envolviera. La intención no se dice. Nadie la conoce a ciencia cierta, pero no es invisible, sustenta al cuerpo. Esa sutileza da sabor, da dirección y nos impregna de ese color u olor particular que tienen las cosas cuando queremos algo, pero lo dejamos salir a su manera. Cuando no lo forzamos ni lo impostamos.

Antonia Mercé decía algo así: no entiendo lo que cantan, pero observando el vuelo de las golondrinas puedo adivinar cómo son, qué buscan y qué les pasa. Como si de un cuerpo de

baile se tratara, Mercé disfruta de un espectáculo en directo que no tiene butaca numerada. Qué importa si son humanas o animales, el movimiento es lo que comprende. Con las golondrinas podría crear un *ballet* (Fig. 5).

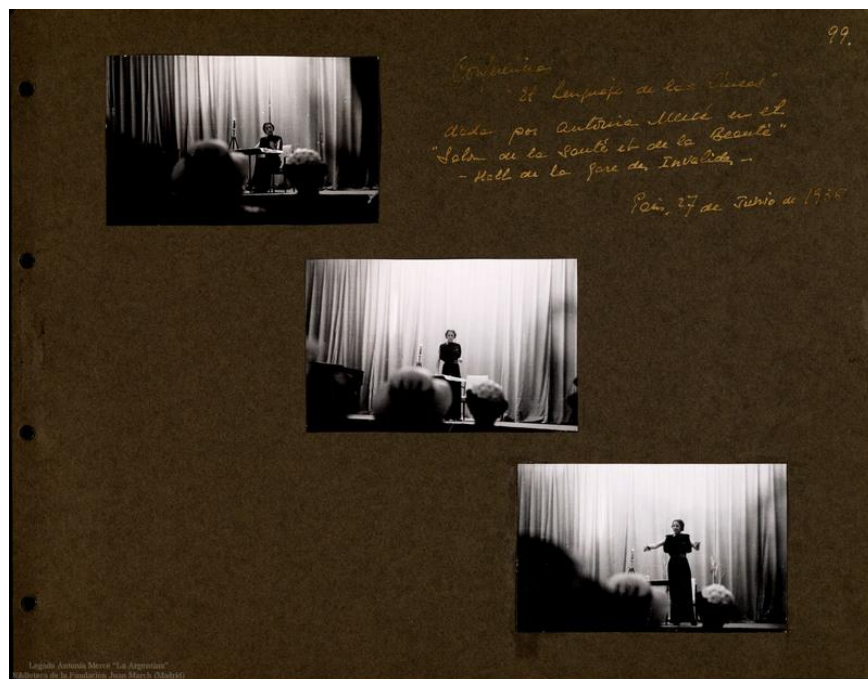


Fig. 5. Fotografías de Antonia Mercé, la Argentina, en su conferencia *El lenguaje de las líneas*. Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid.

Continúo compartiendo con el público ejercicios que hice conmigo misma a partir de todas las preguntas que me surgieron, como el ejercicio de bailar un fragmento del *Tango Tachito* de Antonia Mercé e intentar decir en voz alta lo que se me pasaba por la cabeza mientras lo practicaba:

—Subo los brazos (hombros abajo y cuello sin tensión), ¡quiero alzar el vuelo, paso, paso y... ¡contracción en la barriga!, ahora arriba y estira desde lumbares, marco alegre con mis plantas en el suelo, uso los costados, busco la diagonal, aligera, más viva que no llegas, abro la espalda y abarco el espacio con ella, sinuosa como amasando, 1, 2, 3, ¡espera! Tarará tarará, mira hacia el hombro, la música en las cejas, salta rápida, ágil, hago temblar las caderas, el final se acerca, rápido con los palillos, ¡¡hirviendo!! Se acerca el remate, ¡gira! cabeza y rostro libre, muestra el cuello. ¡Esto se acabó!

Otras veces intento imitar mejor a Mercé en ese fragmento y, al bailarlo, voy diciendo:

—Ella lo hace así y yo lo haría de esta forma...

Luego muestro la misma secuencia con otra energía y con otro carácter completamente distinto, pero con los mismos pasos. En otras ocasiones parto de poses que aparecen al congelar

el vídeo en distintos momentos. Hice un *collage* con algunas de estas imágenes y, a partir de cada pose, invento otra coreografía posible.

Cada vez que hago la conferencia (Fig. 6) añado o cambio ejercicios que me invento a partir de Antonia Mercé y lo poco que existe filmado de su baile. Altero el orden de las secuencias, bailo en silencio muy lentamente, canturreo la música mientras la imito... voy cambiando y a la vez que simulo una especie de juego con la Argentina. Son formas de encontrarla y de permitir así que mi movimiento se empape de la información que su cuerpo transmite al mío. La finalidad no fue nunca la de archivo ni la de acercarme a intentar reconstruir su baile de la manera más fiel posible. Yo simplemente juego, manoseo y dejo que poco a poco mi cuerpo destile algo que recuerde a su olor.



Fig. 6. Leonor Leal en *El lenguaje de las líneas*.

Hay una cita del pintor Ramón Gaya sobre Pastora Imperio que resonaba en mí mientras realizaba todos estos ejercicios:

Pastora salió a escena con su famoso brazo en alto y en esa postura erguida, desafiante, típica del flamenco y que no constituye propiamente paso de baile alguno; no es, todavía, baile, sino acaso lugar, el lugar, la creación del lugar en donde el baile va a suceder [...]. (Gaya 146-147)

Todos hemos visto mil veces postales y fotografías de bailaoras que adoptaban esta postura como carta de presentación en un *book* profesional. La cita de Gaya habla de la potencialidad, de lo que puede o no suceder desde ese momento en el que todavía el baile no es baile. Es aquí donde el pasado congelado y la imaginación se encuentran. ¿Cómo bailarían Antonia Mercé, Pastora Imperio o cualquier otra a partir de esta pose? ¿Cuántos posibles bailes habría hecho a partir de aquí?

Lanzo la pregunta a la audiencia y lo pruebo.

Me coloco igual que Pastora Imperio y desde ahí bailo un fragmento de alegrías que termina en el mismo lugar donde empecé. Luego digo:

—Pero desde aquí también puede venir...

Vuelvo a la pose, pero esta vez bailo martinete, y más tarde repito e interpreto unos tangos.

Aquí la imagen funciona en nuestro cuerpo, aunque esté quieta. Al analizar el porte, si la barbilla es orgullosa, si la mirada es dulce o coqueta o si los brazos son largos y delgados, el movimiento surge de una manera o de otra. Para mí son las líneas escondidas en el pasado que se avivan de repente. Me acuerdo entonces de Enrique El Cojo (Ortiz Nuevo) gran maestro de baile que, antes de ganarse la vida dando clases de flamenco, trabajó en un estudio de fotografía donde se dedicaba a colorear las imágenes en blanco y negro de las bailaoras de la época. Me lo veo dando vida a esas fotografías, coloreando los mantones y creando posibles bailes en su imaginación de tanto mirarlos.

Enrique, además de cojo, era bastante sordo y llevaba un zapato con un alza importante. A simple vista, parecería imposible que alguien así pudiera ser capaz de enseñar a bailar. Pero era todo un personaje, de su escuela salieron alumnas que llegaron a ser grandes figuras, como Manuela Vargas, Cristina Hoyos o Merche Esmeralda, entre otras muchas¹.

Quiero creer que aquella mirada meticulosa y artesana que desarrolló retocando fotografías le permitió entender más allá de lo que él mismo podía demostrar con su cuerpo. No eran pasos lo importante, eran temperaturas, el carácter. Tal vez consiguió a través de sus limitaciones poder transmitir lo verdaderamente esencial, ¿quizás consiguió enseñar a sentir?

Soñar el baile es desearlo. Y desearlo es bailarlo ya, aunque sea en otro lugar ¿no creen?

Recuerdo cuando fui a bailar a un asilo y una anciana me dijo que le gustaría llegar a ser bailarina. Aquello me impactó profundamente y desde entonces me resulta inevitable preguntarme cómo habría bailado Antonia Mercé a los cincuenta, a los sesenta, a los setenta o incluso a los ochenta años.

«Así bailarían yo» es el título de un capítulo de *Mi baile* de Vicente Escudero, publicado en 1947, y aunque por esa época debía contar ya con unos cincuenta y cinco años, aún seguía soñando su baile del futuro:

A mí me gustaría en la actualidad llegar a bailar de una manera irracional, es decir, al revés o, lo que es lo mismo, dejando libre la imaginación sin el control de la inteligencia. ¿Inconsciente? Más prefiero bailar como un inconsciente, que como un inteligente. Quizás porque con el marchamo de la inteligencia he visto realizar en el arte las mayores mixtificaciones y los más

¹ Véase un fragmento de la película *La Carmen* de Julio Diamante de 1976 donde aparece Enrique El Cojo dando clase: <https://www.youtube.com/watch?v=3r8bsDS2v28> [Consulta: 6 junio 2025].

grandes engaños. Por eso en esta nueva etapa de mi vida me gustaría bailar como un auténtico inconsciente, frente a una orquesta que hubiese perdido las partituras y cada músico tocase lo que se le ocurriese, ¡y mejor aún si ni siquiera supieran música! (Escudero 107)

Antonia Mercé y Vicente Escudero eran la noche y el día. Mientras él hablaba de inconsciencia como parte del acto de bailar, Mercé destacaba en su texto la importancia para una bailarina de ser dueña de sí misma en todo momento. Son dos enfoques muy distintos que, sin embargo, se encuentran y se complementan. En su libro Escudero dedica el primer capítulo a la Argentina y en él se reflejan las diferencias que vivieron al trabajar juntos, pero también una profunda admiración hacia su trabajo y su figura.

También hay líneas ocultas y escondidas en aquellas fotografías que nos acompañan en la vida de bailaora y que adquieren un valor de estampita religiosa. Son los pequeños altares que todas hacemos en los espejos de los camerinos, especialmente cuando se hace temporada en un teatro, y resulta curioso que ese altarcito que diseñamos encuentre su lugar en el espejo donde nos transformamos antes de salir a escena. Cuando nos maquillamos suele ser un momento de calma, un pequeño ritual íntimo. Es entonces cuando, quizás de manera inconsciente, buscamos conectar con esas imágenes para que nos ayuden o acompañen en la función. Suelen ser fotografías de familiares queridos, santos u otros artistas que invocamos. Son líneas escondidas en imágenes, pero de otro modo. Son apoyos, energías cercanas al rezo, a la conexión con otras cosas. Aquí hay parte de nuestro baile también y estas líneas salen a escena, escondidas quizás en el vestuario o en un anillo que llevamos puesto, quién sabe.

Francisco Manzano Faico fue un bailar que en sus inicios formó parte de compañías muy diversas, como las de Pilar López o Lola Flores. Siempre llevaba colgada al cuello una medalla con la imagen grabada de Carmen Amaya y la besaba como quien besa a su virgen (Fig. 7). Él mismo lo decía:

—Carmen es mi diosa, mi virgen.



Fig. 7. Carmen Amaya en el programa *Regreso al futuro*, serie IV, capítulo 3, emitido por Canal Sur Andalucía el 18 de enero de 2009 (minuto 23:53).

También hay líneas escondidas en la música. Cuando se publicó el epistolario de Antonia Mercé (Murga Castro *et al.*), mi conferencia incorporó el concepto de «bailable» como un tema de reflexión. Esta palabra, hoy en desuso, era común en la época de Mercé y se utilizaba para referirse a la música compuesta para ser bailada. En sus cartas la Argentina encargaba a los compositores un «bailable», antes de tener la coreografía montada. Lo que me llamó la atención en aquel momento fue que, si yo compartía con el público una audición de música donde se escuchaban los pies zapateando y las castañuelas de Antonia Mercé (Fig. 8), y teníamos que imaginar el baile solo a través del sonido, en el caso del bailable, era el compositor quien debía componer imaginándose el cuerpo de Mercé en movimiento. Dos formas de imaginar lo que aún no existe. Dos maneras de escuchar lo invisible.



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 8. Galleta del disco de pizarra con piezas de Antonia Mercé, la Argentina, en Odeon. Bibliothèque Nationale de France.

Cuando voy llegando al final de mi conferencia me doy cuenta de que me he alejado del texto original, pero no he dejado de trazar líneas a partir de él. Cierro mi intervención contando la historia de Kazuo Ohno y su vínculo con la Argentina. Esta historia corrobora para mí que la danza siempre está en movimiento, las líneas que se dibujan en el aire son capaces de atravesar mapas, culturas y, sobre todo, el tiempo.

Kazuo era un joven espectador cuando vio bailar a Antonia Mercé en el Teatro Imperial de Tokio en 1929. Su baile le marcaría para siempre y no porque Kazuo se convirtiera desde aquel día en un alumno de flamenco o danza española, sino porque, a partir del impacto que le provocó Mercé, comenzaría el camino de la danza *butoh* en Japón. Cuarenta y ocho años después de haberla visto en el escenario, Kazuo le rinde un homenaje con un espectáculo en el que, travestido de ella, parece buscar su recuerdo en la escena (Ohno).

Suelo terminar bailando algo después de contar esta historia, recordando que su vocabulario más seguro pasaba por sus tobillos, por sus brazos, sus manos, las líneas de su cuerpo y los rasgos de su rostro. Vuelvo a callarme por fin para bailar a veces en silencio y otras en busca de la música, pero hoy terminaré con aquella carta que nunca leí a nadie y que un día antes de salir a escena le escribí a Antonia:

Querida Antonia:

Imagino que le pillo de viaje, yo tampoco estoy en mi casa, de hecho, escribo esta carta horas antes de subirme a un escenario para hablar de usted.

Quisiera decirle que la bailo, y que forma parte de mí de alguna manera. Lo que he visto de usted lo he llevado a mi cuerpo, así que su baile sigue viajando, quizás es su sino y quizás el mío también.

Subscribo sus palabras y estoy de acuerdo cuando dice que la danza construye y destruye al mismo tiempo, que entramos y salimos del movimiento en una actitud que siempre comienza y termina y que inevitablemente vamos al encuentro de la música, o del silencio ¿no cree?

Por cierto, me llamo Leonor y usted no me conoce.

Atentamente y con permiso.

Leonor Leal

REFERENCIAS

Bernhard, Thomas. *El imitador de voces*. Madrid: Alfaguara, 1994.

De Naverán, Isabel. *Envoltura, historia y síncope*. Bilbao: Caniche, 2021.

Escudero, Vicente. *Mi baile*. 1947. Reeditado con prólogo de Pedro G. Romero. Sevilla, Athenaica, 2017.

Gaya, Ramón. «Pastora Imperio». *Obra completa*, editado por Nigel Dennis e Isabel Verdejo, Valencia: Pre-textos, 2010, pp. 146-147.

Manso, Carlos. *La Argentina, fue Antonia Mercé*. Buenos Aires: Devenir, 1993.

Mercé Luque, Antonia. «El lenguaje de las líneas». *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, la Argentina*, editado por Idoia Murga Castro y Alejandro Coello Hernández, Madrid: Fundamentos, 2023, pp. 244-247.

Murga Castro, Idoia, et al. *Antonia Mercé, La Argentina. Epistolario 1915-1936*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2020.

Ohno, Kazuo. *Kazuo Onho Dance Studio*. Web Oficial. <http://www.kazuohnodancestudio.com/english/kazuo/>. Acceso 3 de mayo de 2025.

Ortiz Nuevo, José Luis. *De las danzas y andanzas de Enrique el Cojo*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1984.



***APRÈS VOUS, MADAME* Y LA ESTELA INFINITA DE ANTONIA MERCÉ**

Paula Comitre

Compañía Paula Comitre

paulacomitre.info@gmail.com

Fecha de recepción: 09/06/2025 / **Fecha de aceptación:** 23/06/2025

Llevo días intentando comenzar a plasmar sobre el papel un proceso de investigación y creación escénica que me ha acompañado durante años. Un proceso que ha atravesado tanto mi mente como mi cuerpo, que ha llenado cuadernos de notas dispersas y fragmentarias, pero que nunca llegó a adquirir una forma narrativa. Un proceso tan intenso y transversal, que aún me resulta difícil desmembrarlo para construir un puente entre la escena y la palabra escrita.

Considero apropiado narrarlo desde el origen, componiéndolo en estas líneas tal y como sucedió. Todo comenzó en 2020, en plena pandemia, cuando Daniel Muñoz —amigo y compañero— me hizo llegar el *Epistolario de Antonia Mercé, La Argentina* (Murga Castro *et al.*). Acompañaba el envío con un mensaje breve: «Un antidepresivo». Ya conocía la figura de La Argentina desde mis años de formación en Danza Española en el Conservatorio, pero jamás imaginé el impacto que tendría leer por primera vez sus propias palabras. Más que un consuelo emocional, la lectura pausada de sus cartas me provocó una sensación íntima de encuentro. Sentí que conocía a Antonia Mercé. Siempre he dicho que fue un enamoramiento artístico, que fue creciendo a medida que me adentraba en sus textos.

Poco tiempo después supe que la Académie des Beaux Arts de París ofrecía anualmente 13 becas para artistas de distintas disciplinas, con la posibilidad de residir durante seis meses en la Cité Internationale des Arts de París para desarrollar un proyecto creativo. Entre esas disciplinas figuraban las artes plásticas, la escultura o la escritura. En 2021, por primera vez, se incorporó la coreografía como una de las categorías. Aquello me pareció una oportunidad excepcional para trasladarme a París y desarrollar un proyecto artístico en torno a Antonia Mercé, desde una ciudad que fue clave en su evolución como artista y en la que alcanzó un reconocimiento clave en su carrera.

Así nació *Après vous, Madame*, del deseo profundo de revisitar la figura de Antonia Mercé, la Argentina, desde una perspectiva contemporánea. El objetivo era explorar su legado desde el cuerpo presente, para dar lugar a una creación escénica en la que confluyeran la danza española, el flamenco, la música, las artes plásticas y el diseño escénico.



Fig. 1. Cartel del espectáculo *Après vous, Madame*, Sevilla, 2023. Fotografía de Manuel Naranjo Martell.

1. HABITAR SU ESTELA DESDE PARÍS (PROCESO DE INVESTIGACIÓN)

Redacté un proyecto y tuve la fortuna de ser seleccionada para esta residencia, convirtiéndome en la primera persona becada dentro del recién inaugurado programa de coreografía de la Académie des Beaux-Arts de París. Fue, además, la primera vez que dicho programa acogía una propuesta centrada en el flamenco. Así, el 3 de febrero de 2022 me trasladé a París, a la Cité Internationale des Arts: un complejo situado en el barrio de Le Marais, donde convivíamos alrededor de 300 artistas de distintas disciplinas y nacionalidades, becados por instituciones culturales de todo el mundo.



Fig. 2. Cite Internationale des Arts, París, 2023. Archivo personal.

Durante los tres primeros meses de residencia, me sumergí en los archivos relacionados con Antonia Mercé, conservados en instituciones como la Opéra Garnier, la Bibliothèque Nationale de France y el Centre National de la Danse, entre otros. Consulté programas de mano, libros, correspondencia, fotografías, artículos de prensa... incluso, en un anticuario, adquirí un par de cartas manuscritas por ella.



Fig. 3. Documentación recopilada en el Centro Nacional de la Danza de París, 2023. Archivo personal.

En ese tiempo, me sorprendí imaginando cómo habría mirado Antonia Mercé la ciudad de París: en qué espacios habría ensayado, por qué calles habría paseado, qué estímulos habrían inspirado sus creaciones. Obras que, casi cien años después, se convertían en el punto de partida de mi propio proceso creativo.

De esta primera fase de investigación destaco dos aspectos esenciales que se convirtieron en motores clave de mi creación:

El primero lo percibí desde la lectura inicial de sus cartas: una energía vital imparable que atravesaba sus palabras. Una pasión por la danza que parecía no agotarse. Gracias a sus expresiones y relatos en primera persona, pude imaginar a una Antonia llena de impulso y entrega, capaz de sostener una carrera exigente y compleja. Incluso en sus últimos años de vida, marcados por la enfermedad, sus escritos transmiten una sorprendente positividad y compromiso con la creación.

El segundo aspecto fue su impulso constante por dialogar con artistas de otras disciplinas. Ese deseo de incorporar elementos plásticos, musicales y escenográficos a sus obras coreográficas otorgaba a su trabajo una dimensión integradora y visionaria. Este rasgo fue determinante para mí: despertó el deseo de colaborar con artistas que, si bien no están

directamente ligados al flamenco, sí podían conectar con el universo simbólico que iba construyendo en torno a Antonia Mercé.

Comencé por el aspecto musical. Fascinada por el repertorio de música española que Antonia Mercé interpretaba —y por las obras que los grandes compositores de su época escribieron especialmente para ella—, concebí que el formato ideal para esta creación sería un dúo entre piano y danza: dos universos esenciales en la trayectoria artística de La Argentina.

Inspirada por esa inquietud constante de Antonia por ir siempre un paso más allá de lo establecido, mi intención no era solo recrear un lenguaje musical de época, sino generar un diálogo vivo entre la tradición y la contemporaneidad. Por ello, me propuse encontrar un pianista que fuera también compositor; alguien que dominara el piano clásico, pero que, al mismo tiempo, estuviera vinculado a la música contemporánea, tan presente en la escena musical parisina.

No fue una búsqueda sencilla. Encontrar un pianista francés que reuniera estas características requería tiempo, pero gracias a un amigo saxofonista llegué a quien se revelaría como la persona idónea: Orlando Bass.



Fig. 4. Paula Comitre y Orlando Bass ensayando, Sevilla, 2023. Fotografía de Manuel Naranjo Martell.

Orlando Bass (1994), pianista nacido en Limoges y afincado en París, era reconocido tanto por sus interpretaciones clásicas —de impecable técnica y sensibilidad— como por su labor creativa dentro del repertorio contemporáneo. Cuando le presenté por primera vez el proyecto, su reacción fue de inmediato interés, aunque también compartió con honestidad: «Sinceramente, nunca he estado vinculado al flamenco, y apenas conozco la música española». A pesar de ello, el deseo compartido de visitar un legado clásico desde nuestra mirada contemporánea se convirtió en uno de los motores principales de esta colaboración.

Durante un tiempo, me dediqué a compartir con Orlando el amplio repertorio que había recopilado en torno a la figura de Antonia Mercé. La idea era seleccionar, juntos, algunas de

las piezas más representativas de su trayectoria, no para reproducirlas tal cual, sino para que sirvieran como punto de partida para una creación propia por parte de Orlando.

Mi intención era construir un puente entre el repertorio histórico y una reinterpretación contemporánea, seleccionando cuatro obras clave que condensaran la diversidad y la riqueza del legado musical que rodeó a La Argentina. Este proceso de selección fue, sin duda, uno de los más complejos y exigentes de toda la investigación: elegir solo cuatro piezas entre tantas posibilidades, después de meses de estudio y archivo, implicó asumir renunciaciones difíciles y tomar decisiones cargadas de responsabilidad artística.

Orlando, además, me propuso integrar en el proyecto una idea que llevaba tiempo deseando materializar, y que *Après vous, Madame* le pareció el contexto perfecto para desarrollar. Inspirado por las creaciones del compositor estadounidense John Cage, su propuesta consistía en componer una obra para piano preparado que, a lo largo de su ejecución, permitiera retirar progresivamente los elementos insertados en el instrumento, hasta dejar oír el sonido del piano en su forma natural.

El piano preparado —una técnica que consiste en modificar el timbre del instrumento mediante la colocación de objetos entre sus cuerdas, apagadores o macillos— suele utilizar materiales como tornillos, tuercas o elementos metálicos, cuya inserción y retirada son generalmente complejas. Sin embargo, impulsado por el deseo de crear una transformación sonora reversible dentro de una misma interpretación, Orlando ideó una solución brillante que resultó fundamental para el desarrollo musical de este proyecto.

Utilizó pequeños imanes de neodimio, fragmentos de caucho y masas adhesivas como *Patafix* (también conocido como *Blu Tack*) para alterar el sonido del piano de forma controlada y fácilmente manipulable. Gracias a esta intervención, el universo sonoro de *Après vous, Madame* pudo desarrollarse tal y como habíamos imaginado: un espacio musical en el que tradición y vanguardia se entrelazan, evocando la esencia de obras fundamentales de la música española, especialmente aquellas que fueron clave en el recorrido artístico de Antonia Mercé.



Fig. 5. Orlando Bass preparando el piano, Sevilla, 2023. Fotografía de Manuel Naranjo Martell.

Otro aspecto fundamental en el desarrollo de este proyecto durante mi estancia en París fue coincidir, en la misma residencia artística, con la artista plástica y visual María Alcaide. Al conocer su interés previo por el flamenco, comenzamos a imaginar la posibilidad de una colaboración entre ambas disciplinas. María expresó su deseo de generar una obra que pudiera formar parte activa de la escena, y así surgió la idea de desarrollar uno de los elementos más significativos de *Après vous, Madame*.

Durante mi fase de investigación, descubrí el profundo interés que Antonia Mercé tenía por la moda. Siempre atenta al diseño de sus vestuarios, mostraba un deseo constante de innovación estética en cada una de sus creaciones. Esta dimensión visual y simbólica de su figura me resultó especialmente inspiradora.



Fig. 6. Paula Comitre en el estudio de María Alcaide, París, 2023. Archivo personal.

A partir de esta premisa, María inició un proceso de exploración en torno al vestuario escénico, que desembocó en la creación de una pieza plástica que me acompañaría a lo largo de todo el espectáculo. La obra, titulada *Bata de cola inflable*, se convirtió en un reto fascinante: un objeto escénico en constante transformación, que no solo dialoga con el cuerpo y el movimiento, sino que también modifica su forma y presencia a lo largo de la obra, generando un universo visual propio dentro de la dramaturgia del espectáculo.



Fig. 7. Paula Comitre con la obra textil de María Alcaide, París, 2023. Archivo personal.

La dimensión escénica fue también un aspecto crucial en las obras de Antonia Mercé. Inspirados por las escenografías de *Les Ballets Espagnols* —y en estrecha relación con la obra textil de María Alcaide— surgió la idea de ampliar esa creación plástica hacia una dimensión escenográfica.

Junto al diseñador de iluminación Benito Jiménez, y los diseñadores y asesores dramáticos Fran Pérez Román y Julio León Rocha, concebimos una escenografía que prolongara visual y simbólicamente la *Bata de cola inflable*, permitiendo que este elemento se transformara a lo largo de la obra tanto en su forma como en su significado.

Al igual que la pieza textil, esta escenografía tendría la capacidad de inflarse, alterando el espacio y generando nuevos paisajes escénicos en tiempo real. Esta cualidad de transformación constante reforzaba el diálogo entre cuerpo, espacio y memoria, pilares esenciales tanto en la obra de La Argentina como en nuestra reinterpretación contemporánea.



Fig. 8. Paula Comitre en *Après vous Madame* en el Teatro Central, Sevilla, 2024. Fotografía de Manu Suá.

Por último, algo que siempre me llamó la atención de Antonia Mercé fue su fuerte vínculo con la fotografía. En muchas imágenes aparecía luciendo sus vestuarios a través de poses de danza que transmitían belleza, elegancia y presencia escénica.

El archivo fotográfico que recopilé durante la fase de investigación fue una fuente de inspiración fundamental para el fotógrafo sevillano Manuel Naranjo, quien asumió la dirección fotográfica del proyecto. Junto al director de arte Julio Ruiz, desarrollaron una sesión fotográfica que no solo homenajeaba aquellas imágenes históricas, sino que también definía la línea estética contemporánea de *Après vous, Madame*. Esta reinterpretación visual permitió establecer un puente entre la iconografía original de La Argentina y el imaginario escénico que queríamos construir desde el presente.



Fig. 9. Paula Comitre con obra textil de María Alcaide, Sevilla, 2023. Fotografía de Manuel Naranjo Martell.

2. APRÈS VOUS, MADAME

Como he explicado en líneas anteriores, uno de los retos más difíciles de este proyecto fue decidir qué aspectos de la figura de Antonia Mercé quería que estuvieran presentes en *Après vous, Madame*. Tras un largo proceso de reflexión, llegué a la conclusión de que el hilo narrativo del espectáculo debía construirse en torno a los siguientes ejes fundamentales:

- Su virtuosismo en el toque de castañuelas.
- Su relación artística y de profunda admiración con Manuel de Falla (leer la correspondencia entre ambos fue una de las experiencias más inspiradoras de este proceso).
- Su dominio del ritmo y las composiciones creadas especialmente para ella;
- Su paso por los *music halls*.
- La creación y el impacto de *Les Ballets Espagnols*.
- Y, por último, su vínculo con el flamenco.

A partir de estos ejes temáticos, el desarrollo del espectáculo se articuló en una serie de piezas o bloques escénicos que toman estos elementos como punto de partida.

- Pieza I - *La reine des castagnettes*
- Pieza II - De su relación con M. Falla (*Imaginario de Serenata Andaluza*)
- Pieza III - Las castañuelas, el ritmo y J. Nin (*Imaginario de Danza Ibérica*)
- Pieza IV - Sobre *Chufra, chufra* y los Music Halls.
- Pieza V - *Les Ballets Espagnols* a través de *Sonatina* (*Imaginario de Danza de la gitana de E. Halffter*)
- Pieza VI - *Madame Argentina*

2.1. Pieza I - *La reine des castagnettes*

Sentía la necesidad de poner sobre la mesa mi profunda admiración por el toque revolucionario de castañuelas de Antonia Mercé. Sin embargo, me llevó tiempo encontrar una forma escénica que le hiciera justicia sin caer en la imitación ni en una simple recreación de su estilo.

Finalmente, junto con Orlando, llegamos a la conclusión de que una manera poética de evocar el sonido de sus castañuelas era a través del piano, alterado mediante el uso de imanes hasta conseguir un timbre similar al de la madera. A partir de esa sonoridad, compusimos una pieza en la que se combinan el silencio y el ritmo de bolero, utilizando el piano preparado para sugerir el eco de los palillos.

En escena, esta evocación sonora se acompaña de una búsqueda gestual centrada en la pulsación de los dedos, como si se tocaran unas castañuelas invisibles. Así se desarrolla esta primera parte del espectáculo, que funciona como una puerta de entrada sensorial al universo de *Après vous, Madame*.

2.2. Pieza II - De su relación con Manuel de Falla (*Imaginario de Serenata Andaluza*)

La lectura de la correspondencia entre Antonia Mercé y Manuel de Falla fue una de las experiencias más reveladoras de todo el proceso de investigación. Me conmovió profundamente la admiración mutua que se profesaban, así como el respeto artístico que se respiraba en cada una de sus cartas. Descubrir cómo dos grandes figuras del arte español se influenciaban, se escuchaban y colaboraban para dar forma a obras de enorme sensibilidad y prestigio me llevó a la convicción de que este vínculo debía ocupar un lugar central en el espectáculo.

Entre los numerosos programas de mano que revisé, encontré referencias a *Serenata Andaluza*, una pieza temprana del compositor granadino. Tanto Orlando como yo coincidimos en que este fragmento musical, por su delicadeza y espíritu evocador, era el punto de partida ideal para dar cuerpo a este segundo bloque escénico, concebido como una evocación poética del diálogo artístico entre la bailarina y el compositor.

La pieza comienza con el piano completamente preparado: los elementos insertados en su interior transforman el timbre del instrumento, creando un universo sonoro ajeno y misterioso, donde puede intuirse la huella de Falla desde una perspectiva contemporánea. Para mí, este fragmento musical compuesto por Orlando es, sin duda, uno de los más complejos y ricos de toda la obra. Desde el inicio supimos que no estábamos ante una simple relectura musical, sino frente a una partitura de gran densidad rítmica, capaz de desafiar cualquier intento coreográfico convencional.

Personalmente, no tenía una experiencia previa coreografiando sobre una estructura clásica con cambios rítmicos tan marcados y variables, por lo que abordar este bloque fue, en sí mismo, un proceso de investigación. Orlando y yo dedicamos horas a desentrañar juntos el esqueleto de la composición, identificando acentos, patrones internos y posibles estructuras de apoyo que me permitieran trasladar esa complejidad al cuerpo.

Una de las herramientas que más me ayudó fue un sistema de notaciones que inventé durante este proceso: una partitura personal hecha de números, símbolos y señales que funcionaban como guía rítmica y visual. Gracias a ese sistema, pude poco a poco interiorizar la lógica de la pieza y, desde ahí, comenzar a componer la coreografía. Fue un trabajo de escucha profunda, de traducción corporal y de negociación constante entre lo sonoro y lo físico. Una coreografía que no solo acompaña a la música, sino que la respira, la desmonta y la reinterpreta desde el cuerpo.



Fig. 10. Anotaciones musicales de Paula Comitre, Sevilla, 2023. Fotografía de Manuel Naranjo Martell.

La danza, por su parte, habita ese mismo espacio onírico. A medida que la música avanza, la obra textil comienza a cobrar vida: el vestido se infla lentamente hasta convertirse en una gran esfera que genera una atmósfera etérea.



Fig. 11. Paula Comitre y Orlando Bass en *Après vous, Madame* en el Teatro Central, Sevilla, 2024. Fotografía de Manu Suá.

2.3. Pieza III - Las castañuelas, el ritmo y J. Nin (*Imaginario de Danza Ibérica*)

El dinamismo rítmico y la fuerza expresiva de *Danza Ibérica*, de Joaquín Nin, hicieron que esta obra se convirtiera en una de mis favoritas desde el inicio del proceso. Me fascinó, además, descubrir que había sido compuesta expresamente para Antonia Mercé, la Argentina. Fue solo una entre varias piezas escritas en exclusiva para ella por reconocidos compositores, un hecho

que pone en valor el enorme impacto que tuvo como artista y el reconocimiento del que gozó en su tiempo.

Este dato, más allá de su interés histórico, despertó en mí el deseo de incluir esta dimensión en el repertorio del espectáculo. La relación artística entre Mercé y Joaquín Nin fue especialmente relevante, y *Danza Ibérica* se distingue por su riqueza rítmica, a la que Antonia añadió un toque de castañuelas impecable. Por ello, consideré que esta obra era ideal para reflejar algunos de los aspectos que más admiraba en ella: su dominio técnico, su capacidad para dialogar con compositores de su tiempo y su visión de la danza como una forma de colaboración creativa viva.

Cuando Orlando Bass escuchó por primera vez *Danza Ibérica*, quedó fascinado por la complejidad rítmica del toque de castañuelas. Propuso entonces abordar este bloque musical partiendo de una transcripción escrita del acompañamiento que Antonia Mercé interpretaba con sus manos. Una vez trasladada esa partitura rítmica al papel, decidió explorar sus posibilidades compositivas a través del universo sonoro del piano preparado.

Así comienza esta pieza: Orlando interpreta, desde el piano intervenido, una versión original del toque de castañuelas que Antonia compuso para *Danza Ibérica*. El timbre transformado del instrumento permite evocar la madera de los palillos, pero desde un lugar abstracto, casi mecánico, que invita a una escucha diferente.

En cuanto a la dimensión dancística, quise subrayar esta complejidad rítmica interpretando en unísono esa misma partitura, pero desde el zapateado. Así, el flamenco y sus castañuelas quedan transpuestos a un lenguaje sonoro nuevo, construido a partir del propio acompañamiento que La Argentina había creado para esta obra.

Tras esta sección inicial, el pianista comienza a retirar abruptamente los elementos del interior del piano, mientras la danza continúa repitiendo, casi como en un ensayo, algunos de los movimientos característicos de la composición. Cuando el instrumento queda finalmente limpio, Orlando interpreta *Danza Ibérica* en su versión clásica —es la primera vez que se escucha el sonido natural del piano en todo el espectáculo—, aunque con pequeñas modificaciones que no impiden el reconocimiento de la obra.

En paralelo, interpreto la misma coreografía que en la sección anterior, evidenciando cómo ese primer bloque contemporáneo funcionaba como un acompañamiento rítmico que, aun desde una estética alterada, encaja con precisión en el engranaje de la pieza original.



Fig. 12. Paula Comitre en *Après vous, Madame* en el Teatro Central, Sevilla, 2024. Fotografía de Manu Suá.

2.4. Pieza IV - Sobre *Chufra, chufra* y los *Music-halls*

Los inicios de Antonia Mercé en los *music-halls* me parecieron un aspecto imprescindible a incluir en esta recopilación escénica de elementos que me inspiran profundamente de su trayectoria. Sospecho que su expresividad gestual, su sentido del ritmo y esa energía desbordante que caracterizaba su danza, tienen en gran parte su origen en aquella etapa de formación artística.

Durante el proceso de investigación, encontré la grabación de *Chufra, chufra*, un tema interpretado por ella misma, donde el humor es evidente y donde el uso del silbido adquiere un papel muy particular. Este hallazgo me permitió imaginarla en escena con una actitud desenfadada, vivaz, capaz de reírse de sí misma y de su entorno sin dejar de ser profundamente elegante.

Este bloque también está impregnado por la energía arrolladora que emanan muchas de sus fotografías en estudio. Imagínese que, aunque estáticas, transmiten una vitalidad escénica sorprendente: poses teatrales, miradas intensas, gestos llenos de intención. Aunque a primera vista estos elementos pudieran parecer inconexos —una canción humorística, un archivo fotográfico, los *music-halls*—, todos comparten un mismo hilo conductor: la energía luminosa de una mujer en plena ebullición creativa. Me gusta imaginar a una Antonia Mercé llena de vida, con esa sonrisa suya —famosa y cautivadora— que tantas veces aparece retratada.



Fig. 13. Paula Comitre en *Après vous, Madame* en el Teatro Central, Sevilla, 2024. Fotografía de Ira Palkina.

Para esta escena, Orlando compuso una pieza inspirada en *Chuflla, chuflla*, en la que dialoga musicalmente con un silbido en directo, interpretado por mí misma. Al mismo tiempo, la coreografía busca poner en valor el carácter coqueto y burlón de los *music-halls* de la época, con un lenguaje corporal más teatral, gestual y directo.

2.5. Pieza V - *Les Ballets Espagnols a través de Sonatina (Imaginario de Danza de la gitana, de E. Halffter)*

Sin duda, uno de los hitos más importantes en la carrera de Antonia Mercé fue la creación de *Les Ballets Espagnols*, y toda la infraestructura artística y logística que logró construir a su alrededor.

Aunque el formato de *Après vous, Madame* dista mucho del de aquellos *ballets*, sentí la necesidad de rendir homenaje a esta etapa crucial en la evolución de Antonia. Después de un largo proceso de revisión del repertorio vinculado a la compañía, decidí centrarme en *Danza de la gitana*, una pieza que forma parte de *Sonatina*, compuesta por Ernesto Halffter expresamente para *Les Ballets Espagnols*.

Para esta escena, Orlando propuso un tratamiento musical que toma como base la obra original, pero la enmarca en un universo sonoro actual, casi suspendido. La coreografía, por su parte, establece un diálogo íntimo con la obra textil, esta vez presentada sin aire. El vestido, ahora en su forma más liviana, se despliega con movimientos que evocan la bata de cola, sus ondulaciones, su peso simbólico.

2.6. Pieza VI - *Madame Argentina*

En este momento final de la obra quise componer desde el sentimiento profundo que me provocó conocer las causas de la temprana muerte de Antonia Mercé. Fue un hecho que caló hondo en mí, y sentía la necesidad de cerrar esta propuesta con una creación que tuviera ese

dolor como punto de partida. Durante el proceso de investigación, leí —e incluso llegué a tocar— varios artículos de prensa francesa que recogían la noticia de su fallecimiento. En aquellas líneas, escritas casi un siglo atrás, podía leerse la tristeza y la incompreensión que rodearon la pérdida de una artista de tal magnitud.

A modo de recopilación emocional de todo lo que Antonia Mercé ha despertado en mí, decidí concluir el espectáculo con el despliegue progresivo de una escenografía que prolonga visualmente la obra textil. Esta estructura, al igual que la bata de cola, también se infla, y va ascendiendo poco a poco, como una estela de aire y energía que se eleva hacia los cielos. La sensación de melancolía por una vida interrumpida —la de una mujer que aún tenía tanto por dar— me llevó a querer plasmar ese dolor también desde la música, recurriendo a un palo flamenco.

Quise que esta escena incluyera de manera explícita el vínculo de Antonia con el flamenco, no solo porque forma parte de su universo artístico, sino también porque es el lenguaje desde el que yo misma me acerco a su figura: soy bailaora, y mi homenaje nace desde ahí. Inspirada, además, por su faceta como intérprete musical, decidí acompañar esta farruca con mi voz en directo, mientras Orlando interpreta una composición impregnada de melancolía. Así, cerramos el espectáculo con una pieza que no solo celebra su legado, sino que también despidе, con respeto y emoción, a una artista irrepetible.



Fig. 14. Paula Comitre en *Après vous, Madame* en el Teatro Central, Sevilla, 2024. Fotografía de Manu Suá.

3. LA ESTELA DE ANTONIA MERCÉ

Après vous, Madame fue estrenado el 16 de enero de 2024 en el Théâtre de l'Odéon de Nîmes, en el marco del Festival Flamenco de Nîmes. A lo largo de 2024 y 2025, la obra se ha presentado en espacios como la Bienal de Flamenco de Sevilla, el Festival Flamenco Azul de Marsella, el Festival de Arte Flamenco de Mimizan, el Festival Flamenco de Helsinki, el Festival Flamencos y Mestizos de Úbeda y el Festival Internacional de Danza de Itálica, entre otros. Además, están previstas numerosas funciones para lo que resta de este año y para 2026.

Sin embargo, tras todo este recorrido, hay una sensación que me acompaña de forma persistente: la de no haber terminado. Lejos de ser un cierre, el estreno fue apenas un punto de inflexión. Desde entonces, he sentido la necesidad constante de seguir investigando, de seguir leyendo sobre Antonia Mercé, de seguir evocándola en la escena. Pensaba que, al concluir este proceso, pondría fin a una etapa. Pero con el paso del tiempo he comprendido que no es así.

Este proyecto me ha transformado profundamente, tanto en lo artístico como en lo personal. Muchas veces me sorprende a mí misma imaginando cómo actuaría Antonia en ciertas situaciones, tanto escénicas como cotidianas. Traerla a mi presente ha sido, sin duda, uno de los actos más reveladores de mi camino creativo.

No sé muy bien cómo describirlo, pero lo que de verdad siento después de todo este proceso es la necesidad de seguir buscando. De seguir nombrándola. De seguir bailándola. Antonia Mercé es, para mí, una figura eterna. Y, como suelo decir, una fuente de inspiración infinita.



Fig. 15. Paula Comitre con obra textil de María Alcaide, Sevilla, 2023. Fotografía de Manuel Naranjo Martell.

REFERENCIAS

- Murga Castro, Idoia, *et al.* *Antonia Mercé, «La Argentina». Epistolario 1915-1936*. Madrid: Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM, 2020.
- Bennahum, Ninotchka Deborah. *Antonia Mercé: El flamenco y la vanguardia española*, traducido por Lourdes Bassols Pascual. Global Rhythm Press, S.L., 2009.

