

## Reseña del libro: Idoia Murga Catro y Alejandro Coello Hernández (eds.) (2024), *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, La Argentina*

Miguel GUERRA GALLARDO

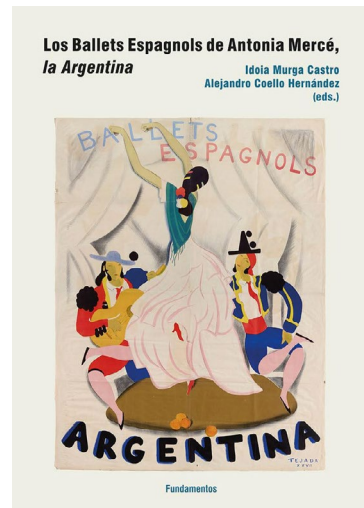
**Autoría:**  
Miguel Guerra Gallardo  
Universidad Complutense de Madrid, España  
Miggue02@ucm.es  
<https://orcid.org/0000-0003-1036-5399>

**Citación:**  
GUERRA GALLARDO, Miguel (2024). «Reseña del libro: Idoia Murga Catro y Alejandro Coello Hernández (eds.) (2024), *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, La Argentina*», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 257-260. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.27341>

**Ficha bibliográfica:**  
Idoia Murga Catro y Alejandro Coello Hernández (eds.) (2024), *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, La Argentina*, Madrid, Fundamentos, 2023, 284 pp. ISBN 978-84-245-1424-2

© 2024 Miguel Guerra Gallardo

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



**Palabras clave:** Historia; artes escénicas; España; siglo XX

El libro *Los ballets espagnols de Antonia Mercé, La Argentina*, editado por Idoia Murga Castro y Alejandro Coello Hernández, presenta un índice muy variado que amoneda la figura de la «bailarina» en cuestión. De esta manera, su figura queda, curiosamente, troquelada y expandida en un juego de vaivenes en que Antonia Mercé (Buenos Aires, 1890-Bayona, julio de 1936) se vence del sístole folclórico al diástole moderno. Por ello, las acotaciones de su figura son trabajadas, en orden de aparición, por Antonina Rodrigo, Carlos Manso, los propios editores y Blanca Gómez Cifuentes.

La presentación, *in media res*, de Antonia Mercé justifica por qué se ha decidido dar relieve a una figura como la suya: primero, en lo general, porque hay una carencia de atención cuando la eclosión dancística de principios del XX es, no ya otro de los movimientos de la renovación literaria y escénica,

sino uno de los ejemplos de ese cambio de paradigma desde Gómez de la Serna y Colette, cuando las artes coincidían felizmente entre ellas; y, segundo, en lo particular, porque la Orden de la Legión de Honor o el Lazo de Orden de Isabel la Católica –otorgados en la II República– quedan colgando de su busto, y de las paredes de la histórica sala Pleyel de París, su efigie; si bien, por caldear la fuente, deciden espigar, de manera lírica, un esbozo de sus primeras incursiones teatrales, de su figura quebradiza como de ballet y fisgoneadora de aires de tabladillos. Del mismo modo, se da cuenta de ese impás físico que es la adolescencia para una bailarina, de los recuerdos que un cuerpo tiene de sí y de ese desconocimiento de hacia dónde nos llevará o hacia dónde creceremos. Tras ese «bras», el recorrido vital nos lleva, en rápido ascenso, a decir su nombre entre los de Pastora Imperio o Mata-Hari, allá por la primera década del siglo. Se ofrece un mapa de calor de su paso por la Europa prebélica: desde el París de los *music-hall* a su aventura americana, ya comenzada la guerra, donde se propone la gran empresa abordada en este libro: llevar el ballet español del tablado al escenario. Vuelve, como tantas otras figuras, prestigiada de fuera, pero aquí solo rumoreada. El «vaciado» de aquella potencialidad es lo que se descubre: cuando París, ya en la posguerra, dice «Jospehine Baker» también puede decir, sin miedo, «Antonia Mercé, La Argentina»: esa figura vestida por Coco Chanel, cuya elegancia movía libre de pompa entre el «petit robe noir» y los volantes flamencos, que fuera cantada por Valery, Lorca, Diaghilev, Falla, Benavente o Miguel de Molina.

Pero más allá de dar su busto y de la voz pasiva, la lupa queda puesta en su ejercicio agitador y fundador, apoyado en el modelo de los Ballets Russes de Diaghilev, de toda una compañía de danza española que, nacida hacia 1927, logra coaligar una cohorte de artistas que replicara a aquella (literatos, compositores, figurinistas, bailarines y músicos). El nombre será «Los Ballets Espagnols», con esa dicción cuasivanguardista y jonda, endeudada con el estreno del bien querido *El Amor Brujo* (1925), que aquilatará el nombre de Antonia Mercé como más que válido contrafuerte en el que sustentar todo un proyecto depurado de la «españolada», que absorbiese lo popular sin grosería y reaccionase contra la sordina de la «España Negra». Las actuaciones se irán intercalando con otras en solitario y una vuelta periódica a la obra de Falla –que llega a confundirse en repertorio propio– hasta la depresión del sello, fijado, de manera no oficial, pero sí oficiosa, hacia 1929. En la renovación se encontraría el vehículo del conflicto, en detrimento de la fábula, en la coreografía: aquello que supusiese un cuidadísimo desarreglo, a ojos visto como una frivolidad venida de su paso por los espectáculos de variedades.

Y se rastrea exhaustivamente la ruta de esta compañía por la geografía europea, cuyo eco llevaría a consolidar una suerte de imaginario ambulante de lo español, a la manera de las entonces Oficinas Nacionales de Turismo, cuyo acervo se guardaría durante gran parte de la segunda mitad del XX. Así, la artista afirmaría que « (...) mi espectáculo incitaba la gente a ir a España y a quererla» (p.56), y se legitimaría su figura dentro de las políticas de renovación, propaganda exterior y agregación cultural que la República intentara exprimir, conque el reconocimiento fue oficial y en hora, aunque eso significase que su arte estuviese ausente en España o que reforzara una idea más ligada a la identidad nacional, más o menos romántica, tan despreciada en un principio. Esta compañía figurará entre tantas otras de genética transnacional que se mecieran al alimón de la rusa, así los Ballets Suédois o los Bailes Vieneses.

La elección de los textos comprendidos en el libro es el resultado riguroso de querer exponer la poliédrica experiencia de Antonia Mercé; en consecuencia, y no solo arrinconando su vida a la de bailarina o coreógrafa, se han decidido dar los textos en su crecimiento o transformación de lo dramático y musical –bien eligen los antetextos en los procesos escriturales o glosados de ideas– para resaltar otra de sus capacidades, muy en sintonía con aquella época de cohorte y arte total, que es la de directora de escena. Y para llevar a cabo esta tarea se ha recopilado un material de archivo –en muchas ocasiones son libretos inéditos– extraído de la BnF (Fonds Argentina de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra), en que quedaron depositadas las *pièces* que se dedican a sus ballets. Sin embargo, la archivística se agiganta conforme avanza el estudio, y se marcan referencias de archivos personales como los de Manuel de Falla, María Lejárraga, Sáenz de Tejada o Gustavo Pittaluga, y generales como los fondos de la Fundación Juan March o los de la Música y Artes Escénicas de Navarra.

De estos se extraen, en lo posible –dada la ingente producción– las filiaciones y nervaduras que intervinieran a lo largo de la vida dancística de Antonia Mercé y de sus *Ballets Espagnols* bajo el lema de los «representados por ella», pero no solo, sino de todos aquellos que singularizaron la idea de la colaboración total, frustrada a veces, por el camino: Manuel de Falla, María Lejárraga, Cipriano Rivas Cherif, Arnold Meckel, José Bergamín, los hermanos Halffter y los Bacarisse, Hernando Viñes, Tomás Borrás, Frank Merlin o Irene Lewinsohn, entre tantos otros.

Para cerrar el libro, el movimiento recoge lo que se data al comienzo: una vuelta a lo propio con textos de su puño y letra, que actúan con una suerte de autobiografía en retales, en que quedan su temperamento personal al servicio del deseo o poética de la danza que pretendió : esa busca de la belleza primitiva y el apartamiento del entender que la danza española ha sido, primordialmente,

solo un disfrute físico, preñado de taconazos, griterío y repiqueteos, como si fuese una cuestión de nacimiento y temperamentos de los «ejecutantes» y no de una técnica. Por ello, su figura, en sus textos, se da como crítica, directora de escena, coreógrafa y, además de todo eso, bailarina.