

# GESTOS DE IDA Y VUELTA: ANTONIA MERCÉ, 1929- KAZUO OHNO 1977

**Fernando López Rodríguez**

Investigador asociado al Equipo *Danse, Geste et Corporéité*.  
Laboratorio MUSIDANSE (EA1572)

<https://orcid.org/0000-0002-0519-9624>

## Resumen

En el presente texto nos centramos en el estudio de un recital dado por Antonia Mercé *La Argentina* en Tokio en 1929, analizado en diálogo con dos fuentes: el programa de mano de la actuación y dos películas familiares en las que encontramos fragmentos de dos de las coreografías que aparentemente bailó la artista en aquel momento. En segundo lugar, damos cuenta de la recepción de dicha actuación por parte de uno de sus espectadores, el japonés Kazuo Ohno, que se convertirá en una figura prominente de la historia de la danza del siglo XX y que llevará a cabo un espectáculo en homenaje a Mercé en el año 1977. Comparando dicho homenaje con otro realizado en España y dirigido por Mariemma en 1982, trataremos de dibujar un retrato completo de *La Argentina* para plantear la cuestión de los viajes gestuales y su diseminación producida por las giras llevadas a cabo por los artistas, en las cuales la fascinación generada en los espectadores, el carácter a la vez selectivo y conservador de la memoria y el papel que juega la imaginación para rellenar los espacios en blanco de la misma, tienen una función esencial en la transmisión de los gestos.

## Palabras Clave:

Danza española, butoh, memoria, gesto, homenaje.

## Abstract

In this text we focus on a recital given by Antonia Mercé *La Argentina* in Tokyo in 1929, analyzed in dialogue with two sources: the performance program and two family films in which we find fragments of two of the choreographies that the artist apparently danced at that time. Secondly, we analyze the perception of this performance by one of its spectators, the Japanese Kazuo Ohno, who will become a prominent figure in the history of dance in the 20th century and who will carry out a tribute show to Mercé in 1977. Comparing this tribute with another one carried out in Spain and directed by Mariemma in 1982, we will try to draw a complete portrait of *La Argentina* to raise the question of gestural travel and its dissemination, produced by the tours carried out by artists, in which the fascination generated in the spectators, the selective and conservative character of memory and the role

played by the imagination to fill in the blank spaces of the souvenirs, have an essential function in the transmission of gestures.

**Key Words:**

Spanish Dance, butoh, memory, gesture, tribute.

**López Rodríguez, Fernando**, “Gestos de ida y vuelta: Antonia Mercé, 1929 - Kazuo Ohno 1977” *Música Oral del Sur*, n. 17, pp. 439-448, 2020, ISSN 1138-857

**TOKIO, 1929**

Antonia Mercé, *La Argentina* (1890-1936), nace en Buenos Aires durante un gira de sus padres, también artistas. A la edad de diez años comienza a formarse en danza clásica con su padre, Manuel Mercé, maestro de baile y coreógrafo del Teatro Real de Madrid. Cuatro años más tarde, tras el fallecimiento de su padre, Mercé se dispone a estudiar danzas folclóricas españolas con su madre, Josefa Mercé.<sup>1</sup> De esta doble educación y de la formación escénica que Mercé acumulará como bailarina de cafés, music-halls y cinematógrafos, surge una artista de perfil híbrido que conocerá un enorme éxito internacional hasta el final de su vida, interrumpida súbitamente a causa de una crisis cardíaca el 18 de julio de 1936, día del golpe de estado perpetrado en España por el militar Francisco Franco.

Entre las múltiples giras internacionales llevadas a cabo por Mercé, la de 1929 tendrá enormes consecuencias para la historia de la danza del siglo XX. En dicha gira, en la que Mercé baila acompañada por su pianista Carmencita Pérez, la artista viaja en barco a finales de 1928 desde San Francisco a Yokohama para presentarse posteriormente en el Teatro Imperial de Tokyo en enero de 1929, y posteriormente en ciudades como Shangai, Hong Kong, Manila o Saigón.<sup>2</sup> Es el recital de Tokio, al cual acude un «espectador excepcional», el que nos interesa. El recital incluía, según el programa del 26, 27 y 28 de enero de 1929, las siguientes coreografías firmadas por *La Argentina*: “Serenata” (Malats), “Danza V” (Enrique Granados), “La danza del fuego” (Manuel de Falla), “Danza de gitana”, del ballet “Sonatina” (Ernesto Halffter-Escriche), “Lagarterana” (J. Guerrero) y tras un intermedio, “Córdoba” (Isaac Albéniz), “Tango andaluz” (popular), “Bolero” (Iradier), “Seguidillas” (sin música) y “La Corrida” (Q. Valverde). El programa del 29 y 30 de enero de 1929, por

---

<sup>1</sup>Fuente: "Notas para el periodista Pablo Suero. Buenos Aires, 1935" en Mansó, Carlos. *La Argentina, fue Antonia Mercé*. (Ediciones Devenir. Buenos Aires: Ediciones Devenir, 1993), 60.

<sup>2</sup> Ana Alberdi Alonso. "Los doce años de Mariemma y los Ballets Espagnols". En *Mariemma y su tiempo*. (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2018), 185.

su parte, estaba compuesto de “Andalucía sentimental” (Joaquín Turina), “Valenciana” (Enrique Granados), “La danza del fuego” (Manuel de Falla), “Danza andaluza” (M. Infante), “Cielo de Cuba” (popular) y, tras el intermedio, “Córdoba” (Isaac Albéniz), “El garrotín” (popular), “Bolero”, del ballet “El fandango del Candil” (G. Durán) y “La Corrida” (Q. Valverde). Las músicas interpretadas por la pianista Pérez entre los bailes de Mercé fueron: en el primer programa, “Sevilla” de Isaac Albéniz, “El pelele” de la suite *Goyescas* de Enrique Granados y “Viva Navarra”, jota de J. Larregla. En el segundo programa, Pérez interpretó “Seguidillas” de Isaac Albéniz, “Triana” de la “Suite Iberia” del mismo compositor y “El Vito” de M. Infante.<sup>3</sup>

Se trataba, pues, de un programa constituido principalmente por coreografías de lo que hoy llamaríamos danza española estilizada y muy en menor medida, de bailes folclóricos (lagarterana y seguidillas) y flamenco (tango andaluz y garrotín), lo cual parece lógico dado que Mercé iba musicalmente acompañada únicamente de una pianista (sin cante y sin guitarra, por ejemplo, en el caso del flamenco).

## DOS PELÍCULAS FAMILIARES

El acceso a dos películas familiares depositadas en la Filmoteca Española en 2006 me permitió ver y analizar dos de las coreografías que aparentemente fueron presentadas en el recital de 1929. Se trata de dos películas firmadas por José y Carlota Mercé y dentro de las cuales encontramos imágenes de la vida personal de Mercé y de sus viajes, así como fragmentos de algunas de sus coreografías, y que parecen haber sido grabadas por Arnold Meckel. En la primera película, de diecinueve minutos y titulada “Carlota Mercé: películas familiares”, vemos un fragmento sin música de “La Corrida” e imágenes de la vida privada de Mercé, algunas de las cuales también aparecen en la segunda película. En ésta, cuyo montaje parece haber sido realizado de manera menos ordenada, los fragmentos de las coreografías aparecen entremezclados con secuencias en las que vemos a Mercé lanzando rosas desde un balcón y ofreciéndolas después a personas anónimas en la puerta de lo que podría ser un teatro. La vemos en India y en la Estación Central de Tokio a su llegada a Japón en 1929, así como en Kamakura, en un templo budista y ante la gran estatua del Buda. Tras esta serie de imágenes, la vemos recibir el Laurel de Oro de la Prensa Latina en junio de 1934, y en su casa de Bayona, al sur de Francia, seis días antes de su muerte en 1936. Finalmente, vemos su tumba cubierta de flores y tres de las condecoraciones que había recibido en vida: la Légion d’Honneur en Francia, el Lazo de Isabel La Católica en España y una condecoración otorgada por el Gobierno de Túnez. Además de la presentación en imágenes del personaje, escrito en pantalla aparece un texto firmado por

---

<sup>3</sup> Fuente: programa de mano original. Conservado en el archivo de Antonia Mercé *La Argentina* (Fundación Juan March. Madrid).

Monique Paravicini, bailarina de ballet y amiga muy cercana de Mercé. El texto, concebido como una suerte de advertencia al espectador que va a ver las coreografías de Mercé, dice:

Debo advertir que los cortos esbozos musicales que ustedes van ver no estaban en absoluto destinados a la posteridad y que Argentina misma no estaba satisfecha con ellos. Desgraciadamente, esta prodigiosa Creadora, Innovadora, Bailarina y Música, falleció en plena juventud, en el apogeo de la gloria de su deslumbrante carrera: su corazón dejó de latir cuando conoció la noticia de la guerra de España, el 18 de julio de 1936. ¡Tenía cuarenta y cinco años...! La brevedad de su vida y la incesante actividad mundial no le permitieron grabar en imágenes ninguna de sus creaciones coreográficas, obras maestras de pureza, belleza y sensibilidad en las que ella encarnó, con el sonido de las más finas partituras musicales de su país, ‘La Mujer’ de todos los Tiempos... desde la más alta nobleza a la más humilde condición humana. Su Arte era ibérico y universal. Nos encontramos muy lejos de ver aquí a Argentina en todo su esplendor, pero si ustedes sienten en estos breves instantes la intensidad del resplandor que emanaba de este ser sublime, los modestos e imperfectos fragmentos de dichos esbozos habrán conseguido hacer revivir para ustedes aquélla que, habiendo abrazado el Mundo entero con su Talento de fuego, su Corazón de Oro y su Alma cristalina, ‘relicario inmoral de belleza’, supera las más bellas leyendas.

Esta descripción de Mercé como una leyenda que reúne las más altas cualidades artísticas y morales precede una suite de danzas (sin fecha) constituida por “Lulu-Fado”, “El garrotín”, “Danza ibérica” (estas tres sin música), “Tango tachito” y “La Corrida”. Entre dichas danzas, sólo “El garrotín” y “La Corrida” aparecen en el programa del recital japonés de 1929.

Musicalmente, El garrotín parece haber sido creado a partir de una forma musical anterior de origen incierto (asturiano, según el origen etimológico del nombre, o de Lérida, según Hypólito Rossy<sup>4</sup>), y arreglada según el modo flamenco por Amalia Molina en 1904 junto a Orfeo, los hermanos Sebas y los Mingorance. En cuanto a la danza, Faico, uno de los creadores de la farruca, hizo famosa su versión, aunque es posible que la primera coreografía fuera creada por el maestro sevillano Señor Caetano.<sup>5</sup> Lo que resulta interesante es que, unos años más tarde, en el espectáculo *Cuadro flamenco*, presentado por primera vez por los Ballets Rusos de Diaghilev el 12 de mayo de 1921 en La Gaîté Lyrique de París, encontramos un garrotín cómico, bailado por Gabrielita la del Garrotín (con vestuario diseñado por Pablo Picasso y un sombrero *cloche*, típico de la década de 1920<sup>6</sup>) y un *garrotín* grotesco, bailado por la Rubia de Jerez, María Dalbaicín y El Mate Sin Pies (que no tenía piernas), en relación con los cuales Mercé habría podido crear su propia versión, lo

<sup>4</sup> Fuente : <https://www.flamencoviejo.com/garrotin.html>

<sup>5</sup> Otero, José. *Tratado de Bailes*. (Sevilla, 1912), 175-183.

<sup>6</sup> Agradecemos la imagen de archivo compartida por Ángeles Cruzado en su muro de Facebook.

cual es tanto más probable porque sabemos que *La Argentina* vivió largos períodos en la capital francesa. En *El garrotín* de Mercé, vemos a la bailarina vestida con un mantón de Manila cruzado sobre el pecho y el mismo tipo de sombrero *cloche*, con el cual juega alternando grandes sonrisas y muecas que muestran una mezcla de pánico y sorpresa, y que la artista acompaña con el movimiento de brazos y manos, con los que se protege el rostro de una presencia invisible. Este juego expresionista, más allá de la influencia que según algunos investigadores pudo haber tenido Mary Wigman sobre Mercé,<sup>7</sup> se explica en relación con la axiología estética propia del ámbito del flamenco de los años 1910-1920 en los que la experimentación y la hibridación de géneros y disciplinas escénicas (danza, teatro, música, mimo, etc.) resultaban operaciones artísticas habituales. De este carnaval estilístico es también ejemplo la captación de “Lulu-fado”, que aparece en la segunda película familiar y que está subtitulada como «su danza de predilección». “Lulu-fado”, un baile de pareja que parece haber estado a la moda en Nueva York en los años 1914-1915,<sup>8</sup> es bailado por *La Argentina* pero sola, no a dúo, y ejecutando series de movimientos de estilo español, a menudo muy similares a las bailadas en el “Tango tachito”, otra de las coreografías filmadas, pero sin tocar las castañuelas.

“La Corrida”, por su parte, fue estrenada por Mercé en 1918 en el Moulin Rouge de París. Esta segunda coreografía, que encontramos en el programa de 1929 y que podemos ver en las dos películas familiares (en una con música y en otra sin ella), parece tratarse de una pantomima de la corrida taurina como las realizadas, entre otras, por Trinidad Huertas *La Cuenca*, pero vestida de mujer. En ella, Mercé introduce zapateados e imita los movimientos del torero con su capa, cambiando rápidamente de posición para evitar las cornadas de un toro que, como el personaje a quien Mercé sonreía y daba signos de terror en el garrotín, también es invisible. Los elementos comunes entre esta coreografía y otras que aparecen en la película familiar de estilo « español », como el “Tango tachito”, son el uso virtuoso de las castañuelas y la flexibilidad de la columna vertebral, que permite a la bailarina jugar con los *cambrés* y los *penchés* para crear pronunciadas diagonales entre su hombro y su cadera contraria, y la expresividad del rostro, que no se traduce sólo en grandes sonrisas sino también en movimientos laterales de los ojos y en muecas.

---

<sup>7</sup> Fernández Valbuena, Ana Isabel. *El baile de Antonia Mercé: lazo entre los pueblos, puente entre los tiempos*. P. 20. [https://ciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/7929/CDV1N1\\_p\\_16-23.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/7929/CDV1N1_p_16-23.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Consultado el 21-5-2019)

<sup>8</sup> Fuente: <http://dancehistorian.com/tag/lulu-fado/?v=04c19fa1e772>

## “ADMIRACIÓN POR LA ARGENTINA” DE KAZUO OHNO

(Tokio, 1977)

El « espectador excepcional » que asistió al recital de *La Argentina* en el Teatro Imperial de Tokio en 1929 fue Kazuo Ohno (1906-2010), un joven estudiante del Colegio Japonés de Atletismo que tras haber visto bailar a Antonia Mercé, decidió hacer de la danza su profesión. En 1977, cuarenta y ocho años más tarde de haber vivido esta suerte de « choc estético », Ohno visita la exposición de su amigo el artista Natsuyuki Nakanishi y « reconoce » en uno de los cuadros, detrás de los colores y las líneas abstractas (en guisa de experiencia *proustiana*), la figura de Mercé, lo cual le motiva a crear una pieza en homenaje a dicha bailarina.

En la primera versión del homenaje, dirigida por Tatsumi Hijikata (1928-1986), Ohno retoma del espectáculo de Mercé la estructura del recital, que encadena números de danza y números musicales, y que incluyen arias interpretadas por la diva Maria Callas,<sup>9</sup> el “Ave María” de Bach/Gounod, interpretado por un pianista en directo (en referencia, tal vez, a la pianista que acompañaba a Mercé en 1929), y tangos argentinos, en referencia al país que dio nombre artístico a Mercé por haber nacido ella en él. Toshio Mizohata, director del Dance Archives Network de Tokio, confirma<sup>10</sup> que en el momento de la creación de “Admiración por La Argentina”, Ohno carecía de fuentes para saber qué tipo de música había sido interpretado en el recital de Mercé y supuso, dado su nombre artístico, que se trataría de música argentina, razón por la cual decidió utilizar, para la segunda parte de su homenaje, tangos argentinos.

También según Mizohata, la pieza, construida en dos partes con un intermedio, recicla un fragmento de la pieza de 1959 “Kinjiki”, considerada como la primera coreografía de danza butoh y con la cual habrían debutado tanto Hijikata como el hijo de Kazuo Ohno, Yoshito Ohno. En una primera coreografía, titulada “Muerte y nacimiento”, vemos a Ohno salir del patio de butacas, vestido de mujer, y subir al escenario lentamente, con el fondo musical de “Tocata y fuga” (1703-1707) de Johann Sebastian Bach. La segunda escena, titulada “El trabajo”, fue creada a partir de movimientos cotidianos que Ohno realizaba en su trabajo en una escuela en la que era el encargado de mantenimiento. La tercera escena, con la cual finaliza la primera parte del recital, se titula “Matrimonio del cielo y de la tierra”, y utiliza el “Ave María” ya mencionado para ejecutar una danza en la que se ve a Ohno, inmóvil junto a un piano de cola, en postura de crucifixión, postura que el bailarín transforma de manera lenta y casi imperceptible hasta deshacerla completamente.

---

<sup>9</sup> Maria Callas había muerto en París el 16 de septiembre de 1977, es decir, un mes y medio antes del estreno de *Admiración por La Argentina*, que tuvo lugar el 1 de noviembre de ese mismo año en el Daimii Seimei Hall à Tokyo.

En la segunda parte del homenaje, tres tangos son interpretados en directo por una orquesta: el primero como obertura y los dos siguientes bailados por Ohno, con los títulos de “Tango de las flores” y “Tangos de los pájaros”. En el último número, en el cual se escucha un segundo aria interpretado por Callas, Ohno aparece vestido con un traje similar al que Mercé vestía en su número “Cielo de Cuba”,<sup>11</sup> y en él el bailarín se levanta la falda, camina, se pone de rodillas, levanta sus manos y las lleva hacia su rostro, simulando estar oliendo algo y expandiendo el perfume abriendo sus brazos. Tras esto, toma un ramo de flores ofrecido por un espectador y sujeta su sombrero, que estaba a punto de caerse. Los espectadores aplauden y Ohno juega con su ramo y desaparece en la oscuridad mientras la música continúa sonando. Reaparece sin sombrero y saluda. Los espectadores le dan más ramos aún. Hijikata sale a escena y le pone uno de ellos sobre la cabeza. Un grupo de hombres y mujeres con más ramos aparecen en escena y rodean a Ohno, que se pone a hacer entrelazados con sus pies en una suerte de paroxismo floral que transforma su saludo, casi, en una escena funeraria. El telón cae.<sup>12</sup>

En esta segunda parte del homenaje, Ohno retoma movimientos de Mercé como el *envveloppé sauté* o el gesto del toque de las castañuelas, efectuando *cambrés* muy pronunciados que dejan colgando su cabeza hacia atrás, transformando de este modo la sonrisa omnipresente de *La Argentina* en gesto de sorpresa, de pánico o de muerte en el que la boca permanece abierta. Los pies del bailarín se encuentran todo el tiempo colocados *en dedans*, por oposición a la estética clásica heredada por Mercé y golpean el suelo sólo unas cuantas veces a lo largo de toda la pieza, como una suerte de reducción minimalista de los zapateados de *La Argentina* que Ohno habría visto y oído cuarenta y ocho años antes. Las muñecas se encuentran constantemente rotas hacia el interior, como si el movimiento de rotación de manos propio al flamenco se hubiera detenido, y los desplazamientos se funden los unos con los otros sin dejar huella en el suelo que se pisa, sin rebote ni acentuación, sin dejar huella sonora de su paso. La estética desarrollada por Ohno es, por lo tanto, a la vez cercana y lejana a la de Mercé: la flexibilidad de la columna de Ohno es también la de *La Argentina* y sus sonrisas-muecas, así como los movimientos de los ojos y el diálogo con seres imaginarios con quienes el intérprete parece bailar en el escenario, son elementos que constituyen no tanto una re-interpretación que Ohno habría hecho de Mercé como una verdadera « cita » de gestos de *La Argentina* que Ohno habría conservado en su memoria.

---

<sup>10</sup> Conferencia inédita pronunciada el 15 de febrero de 2019 en la Embajada Española de Tokio, en el marco del nonagésimo aniversario del recital de Mercé en la capital japonesa.

<sup>11</sup> Fuente: álbum de fotografías regalado por la familia Mercé a la familia Ohno. Consultado en la Embajada Española ante Japón (Tokio) en febrero de 2019.

<sup>12</sup> Para el análisis de la pieza, he utilizado las notas de la conferencia de Mizohata así como el vídeo de la pieza, visualizado en Madrid (Museo Reina Sofía) y en Tokio (Embajada de España ante Japón).

El resto de los elementos, sin embargo, especialmente el tipo de caminada y el permanente quiebro gestual, parecen pertenecer más a la estética de Ohno que a la de Mercé.

Tres años después del estreno de “Admiración por La Argentina”, en una gira llevada a cabo en Francia en 1980,<sup>13</sup> Ohno recibe de los herederos de Mercé un álbum de fotografías y algunas grabaciones en las que se escucha a Mercé tocar las castañuelas sobre música de diferentes compositores. De entre esas grabaciones, que fueron tomadas por la casa francesa Odéon en 1931, Ohno incorpora en su homenaje la música de “La Corrida” de Valverde, lo que le permite desarrollar una nueva poética del fantasma en la que Mercé ya no es sólo evocada a través de su recuerdo y de su traducción quinestésica en un cuerpo devenido médium, sino que se hace presente en el escenario gracias al sonido de las castañuelas del número con el que Mercé habría terminado sus dos programas de recital en Tokio en 1929.

En un vídeo filmado por el realizador Charles Picq en la Maison de la Danse de Lyon en 1986,<sup>14</sup> vemos a Ohno bailar su interpretación de “La Corrida”: vestido con falda y mantón de Manila beige y peinado con flores rojas, Ohno observa sus manos delante de su rostro y se deja guiar por ellas a través del espacio. Con sus dedos índices imita los cuernos del toro sobre su cabeza, realizando micro-movimientos con la misma, que el bailarín mueve de derecha a izquierda, sonriendo. Ohno imita el gesto de la verónica, que Mercé también realizaba en su corrida, permitiendo con un movimiento semi-circular de sus brazos, el paso del toro delante de él. En una pausa de la música, Ohno hunde una espada invisible en el cuerpo también invisible de un toro, convirtiéndose él mismo en el toro asesinado que, con el reanude de la música, comienza a morir: el bailarín lleva sus manos al corazón y cae al suelo con la boca abierta; se pone a cuatro patas y se levanta de nuevo sonriendo, suavemente, para retomar una gestualidad aérea realizada con sus brazos, caminando por el escenario con la cabeza inclinada hacia arriba, introduciendo pequeños saltos con una de sus piernas en *passé*. Por oposición a “La Corrida” de Mercé, en la que la bailarina imitaba primeramente la entrada del toro en la plaza para pasar a encarnar rápidamente el personaje del torero, Ohno lleva a cabo gestos de ida y vuelta entre el hombre y el animal, entre el vencedor, que sobrevive, y el vencido, que muere. Cuando la música termina, Ohno se coloca de frente a los espectadores con los brazos a la altura de su cabeza y muestra las palmas de sus manos antes de llevarse la derecha al corazón, gesto de gratitud con el cual su corrida finaliza.

---

<sup>13</sup> En su obra *Le butô en France, malentendus et fascination*, Sylviane Pagès enumera los diferentes lugares en los que Ohno se presentó en Francia (además de en Londres y en Estocolmo) en dicha primera gira europea: el Festival de Nancy, la iglesia Saint-Jacques de Paris, el Quatre Temps en La Défense, la Comédie de Caen y el TNS de Estrasburgo (P. 263).

<sup>14</sup> URL: <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/la-argentina?s>

“La Corrida” de Mercé según Ohno regresa así, durante la segunda gira llevada a cabo por el bailarín japonés en 1981, a Francia, lugar en el que *La Argentina* la había estrenado setenta y un años antes. Ohno continuará bailándola en su homenaje hasta 1994, haciendo de esta creación su obra más conocida, que acompañará en ocasiones con otras piezas como “Mi madre”<sup>15</sup> o “Mar muerto”.<sup>16</sup> Los gestos de *La Argentina*, que motivaron el proyecto profesional y vital de Ohno en 1929 continúan en vida tras la muerte de Mercé en 1936 y tras haber esperado casi cincuenta años en la memoria del japonés, que parece haber hecho de Mercé menos una figura de inspiración como su doble artístico. En dicha alquimia escénica, el transformismo parece ser menos una operación estético-política en términos de género como un recurso de invocación, tanto para el espectador como para Ohno, de la bailarina ausente.

## OTRO HOMENAJE

La pieza de Ohno contrasta con otro homenaje llevado a cabo para *La Argentina* en Madrid en 1982 y dirigido por Mariemma, que sintió la misma fascinación por Mercé que el bailarín japonés. Del mismo modo que Ohno, Mariemma había visto bailar a Mercé en 1929<sup>17</sup> en París --donde ella bailaba ya-- a la edad de doce años, en el Teatro Olympia. Sin embargo, parece ser que no les llamaron la atención a la una y al otro los mismos aspectos de Mercé.

En este homenaje se pudo ver la versión de Maurice Béjart de “El pájaro de fuego”, con música del compositor Igor Stravinsky y bailada por el Ballet Nacional Clásico (dirigido en aquel momento por Víctor Ullate), y “Fantasía Galaica”, del compositor Ernesto Halfter, coreografiada por Antonio Ruiz Soler y bailada por el Ballet Nacional Español: todo por *La Argentina*, en ausencia de *La Argentina* y sin nada de *La Argentina*. Además de dichas coreografías, pudo escucharse a la cantante lírica Teresa Berganza, que interpretó el “Polo” de Manuel de Falla, compositor con el que efectivamente Mercé había trabajado, y finalmente se vio la versión de Mariemma de la “Danza de los ojos verdes”, que Enrique Granados compuso para *La Argentina*.<sup>18</sup> En su “Danza de los ojos verdes”, contrariamente a lo que Ohno puso en valor de Mercé en su homenaje, Mariemma crea una coreografía de

---

<sup>15</sup> Op. Cit. P. 263.

<sup>16</sup> Op. Cit. P. 265.

<sup>17</sup> Ana Alberdi Alonso. Op. Cit. P. 166.

<sup>18</sup> Fuentes:

*El País*. 20/09/1982. URL: [https://elpais.com/diario/1982/09/20/cultura/401320807\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/09/20/cultura/401320807_850215.html)

danza española estilizada en la que aquello que resulta privilegiado es el fondo postural de la danza clásica, el virtuosismo de las castañuelas, la flexibilidad de las piernas (*développés*, etc.) y breves zapateados que, como el resto de pasos, concuerdan perfectamente con el ritmo y la melodía de la música. La imagen evocada de Mercé aquí no es, por tanto, la de una artista experimental que gesticula con la cara, hace mimo y baila con personajes (humanos o animales) invisibles, sino la de una bailarina de danza estilizada, referente de la llamada Danza Española.

El análisis comparativo de este homenaje dirigido por Mariemma, en relación con “Admiración por La Argentina” de Kazuo Ohno, nos permite mostrar cómo una misma figura de la historia de la danza, versátil en sus propuestas escénicas, puede producir un mismo efecto de choc estético pero no por las mismas razones: una misma bailarina y un mismo tipo de experiencia escénica, recibidos por según qué espectador, puede desencadenar derivas gestuales totalmente diferentes, a pesar de haber tenido el « mismo origen » y de haberse conservado en un mismo tipo de soporte, la memoria del espectador, que seleccionó y conservó de Mercé, sin embargo, elementos totalmente distintos.

## REFERENCES / REFERENCIAS

Alberdi Alonso, Ana. “Los doce años de Mariemma y los Ballets Espagnols”. En *Mariemma y su tiempo*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2018.

Fernández Valbuena, Ana Isabel. *El baile de Antonia Mercé: lazo entre los pueblos, puente entre los tiempos*. [https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/7929/CDVIN1\\_p\\_16-23.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/7929/CDVIN1_p_16-23.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Consultado el 21-5-2019)

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

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

Otero, José. *Tratado de Bailes*. Sevilla, 1912.

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

---

ABC. 15/09/1982. URL:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1982/09/15/057.html>