

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 tu 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 eutimia 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 Arbeau, 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.
- Seinfeld, 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.

