



LA INVESTIGACIÓN EN DANZA EN ESPAÑA 2010

ediciones  mahali

© Los autores/as

© Ediciones Mahali, S.L. 2010

Alzira, 7- 4. 46007 VALENCIA

Edición y maquetación: Ediciones mahali

Reservados todos los derechos

ISBN: 978-84-614-5439-6

Depósito Legal: V-4375-2010

Imprime: Imprenta Llorens

Impreso en España

Fotografía de portada: Muriel Romero

Queda terminantemente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, en papel o digitalmente, sin previo consentimiento por escrito de la editorial.

LA DANZA ESPAÑOLA Y LA ILUSIÓN CINEMATOGRÁFICA EN MARIEMMA: DE LAS VARIEDADES AL RECITAL DE DANZAS (1934-1943)

Victoria Cavia Naya

Universidad de Valladolid

El papel específico de Mariemma (1917-2008) en su contribución a la conformación de la identidad de la danza española tras la guerra civil, exige ser estudiado desde los numerosos frentes que plasmaron su actividad como bailarina, coreógrafa y maestra. Este trabajo busca dar una primera aproximación de la recepción, el contexto formal y el repertorio en el que Mariemma proyecta su carrera artística desde España (1940), tras sus años de infancia y juventud en París (1920-1939). Con este objetivo, se utiliza una metodología que combina las entrevistas a informantes que fueron testigos cercanos de su labor, además del apoyo en fuentes documentales (hemeroteca y filmicas) desconocidas hasta ahora.

Desde los años 40, la bailarina presentó bailes regionales junto con repertorio de escuela bolera, flamenco y danza estilizada en el formato del recital de danzas. Al mismo tiempo, Mariemma hacía sus primeras incursiones en el cine con títulos como *Boy* (Antonio Calvache, 1940) o *Donne-moi tes yeux* (Sacha Guitry, 1943). Películas que han pasado desapercibidas porque pertenecen a los primeros años de la posguerra española y coinciden cronológicamente con su debut en el formato del recital de danzas. Por otra parte, son documentos con una visibilidad mínima al quedar sumergidos en las hemerotecas o supeditados a las exigencias de la gran industria cinematográfica.

Introducción

En 1919 Mariemma (Guillermina Martínez Cabrejas, 1917-2008) era una niña de apenas dos años que, junto a sus nueve hermanos y sus padres, emigraba desde Iscar (Valladolid) a París en busca de un mejor futuro. En 1939, tras la difícil situación provocada por los movimientos de Hitler en el panorama europeo y

coincidiendo con el fin de la guerra civil española, la familia vuelve a España donde Mariemma proyecta su carrera como bailarina.

El periodo de entreguerras vivido en París aporta en embrión las bases de su formación dancística. En concreto los fundamentos de una técnica académica que facilita su versatilidad en la escena, el criterio en la ejecución y creación coreográfica y la percepción de las exigencias del público y la crítica. Durante esos años, la añoranza de la patria y la búsqueda de las raíces de lo nacional se van gestando en un hogar en la emigración que está abierto a cualquier compatriota y a un españolismo dinamizado en los habituales círculos de socialización (entrevista a PGR, 14-IV-2009). La Casa de España, la calle, la escena musical popular y los circuitos de entretenimiento, son vías que alimentan su amor al baile, al folclore, a la fiesta, al flamenco y a la tradición. Tendencias que Mariemma asimila y que ayudan a configurar un perfil profesional que se caracteriza por el reconocimiento a la herencia de Antonia Mercé, el interés por la danza escénica despegada de las variedades, el propio discurso sobre la tradición y la renovación del patrimonio coreográfico, su defensa por ubicar culturalmente a la danza española y su estilización en un nivel paralelo al de la música de autor, su especial reivindicación del folclore regional y, finalmente, su preocupación por la preservación de la danza académica española o Escuela Bolera.

En la carrera artística de Mariemma se pueden establecer algunas etapas en función del formato en el que presenta su repertorio y de la proyección internacional que alcanza su trabajo. La secuencia figurada que se puede trazar arranca de su formación y primeras actuaciones en el circuito parisino del ocio y entretenimiento; despegar con su debut y actuaciones en el recital de danzas de la España de la primera posguerra; y se confirma con la dimensión internacional que adquiere su carrera tras las giras europeas y americanas a partir de 1947. Las décadas de los años 50 y 60 suponen su consolidación como una de las figuras representativas de la cultura nacional. Desde el punto de vista del formato se produce el salto del recital y concierto de danzas a las sesiones completas de ballet, en las que participa como bailarina y coreógrafa. En el contexto de la cultura política del momento, sus actuaciones se encajan en la defensa y divulgación del patrimonio nacional y el aperturismo del régimen franquista viniendo a engrosar el corpus de figuras vinculadas a la música y la danza que visualizan la cultura española exportable desde la España oficial (Cavia, 2008: 87-111).

La joven Emma en el París de entreguerras

La reivindicación que hace Mariemma a lo largo de su vida de la necesidad de la formación en la danza académica para abordar la Escuela Bolera o cualquier otra forma de la danza española, no se corresponde exactamente con su recorrido personal. Los estudios académicos, que recibió en la escuela de Ballet del Teatro de Châtelet de París dentro de la categoría de figurante-alumna infantil, fueron fun-

damentales a pesar de que se redujeron tan sólo a tres curso académicos (1926-1929). Por otra parte, la bailarina sostiene en su libro de memorias que recibió en el Châtelet clases de la profesora Gontcharova (Mariemma, 1997: 37) un dato que por un lado se confirma si nos atenemos a que en los archivos del Teatro aparece una “Mme. Gontcharowa” en uno de los programas del año 1927, aunque este nombre no figura dentro del cuadro de profesores de la institución francesa.

Algunos de sus primeros bailes regionales los aprendió en el ámbito familiar y en la Casa de España en París (entrevista a Paloma Gálvez Recuero, 14-IV-2009). Mariemma atribuye su formación en Bolera a Francisco Miralles, pero no localiza el lugar de aprendizaje sino que sugiere únicamente los vínculos del maestro con importantes teatros de ópera europeos, como París y San Petesburgo (Mariemma 1997: 80-81). Lo cierto es que el nombre de Miralles no aparece en los archivos de la Ópera de París pero sí hay constancia de la existencia del profesor Paco Miralles entre 1927 y 1931 en una academia de bailes de carácter en París y de sus actuaciones en recitales privados, como el de Monte Carlo. El testimonio indirecto lo aporta el diario personal de la bailarina española Anita Aguilera, que no es otra que la hija de Joaquín Nin, Anais Nin (Bair, 1996: 83). En



Fig. 1: Programa del Théâtre du Châtelet, 1927 (ATCh)

no localiza el lugar de aprendizaje sino que sugiere únicamente los vínculos del maestro con importantes teatros de ópera europeos, como París y San Petesburgo (Mariemma 1997: 80-81). Lo cierto es que el nombre de Miralles no aparece en los archivos de la Ópera de París pero sí hay constancia de la existencia del profesor Paco Miralles entre 1927 y 1931 en una academia de bailes de carácter en París y de sus actuaciones en recitales privados, como el de Monte Carlo. El testimonio indirecto lo aporta el diario personal de la bailarina española Anita Aguilera, que no es otra que la hija de Joaquín Nin, Anais Nin (Bair, 1996: 83). En

consecuencia, las clases que Emma recibe de Miralles hay que situarlas entre 1926 y 1934, año en que muere el bailarín. Es posible que también fuera durante este período cuando Mariemma toma clases de flamenco en los estudios de Teresita Boronat y realiza un curso de técnica Duncan. Sus primeras presentaciones de carácter profesional las hizo a principio de los años 30 con su hermana María Asunción, nueve años mayor que Emma. Las dos formaban el dúo de "Las Hermanas Martínez" con el que se presentan en París y en varios países de Europa. De cualquier forma, para 1936 María ya ha abandonado la escena debido a razones familiares. En esos momentos, y con el fin de ir encontrando su hueco como solista, Emma actúa en un circuito próximo al de las variedades. En concreto baila en las fiestas y galas sociales donde se presenta como Emita Martínez o Gloria de Haro. Más tarde, y tras su debut en España, el nombre que adopta Guillermina será el "Mariemma", haciendo referencia a la pareja formada por las dos hermanas, María y Emma (entrevista PGR, 23-IV-2009). La bailarina lo utilizó por primera vez en el recital que le programó el periodista Pedro Sánchez Merlo en el Teatro Zorrilla de Valladolid acompañada al piano por Elías de Quirós (1940).

Circuitos de la danza española en París: de "Emma" a "Mariemma"

El curriculum oficial de Mariemma afirma que es en 1943 cuando debuta en el Teatro Español de Madrid. Pero lo cierto es que la danza había ido adquiriendo carta de naturaleza profesional en su adolescencia y juventud en Francia desde la década de los años 30. Algunas razones de tipo sociológico pueden explicar el silencio que de su primera época mantiene la bailarina.

El baile español del París de entreguerras se movía principalmente en el circuito del ocio y entretenimiento dentro de modalidades diferentes marcadas por las fiestas privadas, salas de fiesta y el género de las variedades. Espacios diferentes pero que se interconectaban a través tanto de sus agentes como del propio público. En primer lugar, la gran oferta la hacían los café concierto, cabarets o sala de fiestas con sus espectáculos de variedades. Este circuito, siguiendo el marketing del momento, publicitaba a sus "bailarinas españolas" con grandilocuentes nombres que testimoniaban la moda de los bailes españoles en toda Europa. Las academias de bailes de carácter facilitaban el aprendizaje del repertorio añadiendo una especialización para las jóvenes aspirantes que buscaban debutar en las variedades como solistas y tras unos años de experiencia como coristas. La se-

gunda modalidad no estaba directamente conectada al género de las variedades pero se proyectaba hacia el mismo tipo de espectáculo. Se trataba de las fiestas privadas de la acomodada sociedad parisina, que solían contratar a una buena orquesta y a un par de artistas para amenizar sus veladas, normalmente una cantante y una bailarina, siendo en los años 20 y 30 recurrente el papel de la “la bailarina española”. La gestión empresarial tanto en el género de las variedades como en las fiestas o galas de sociedad recaía en los mismos agentes artísticos, de allí la posibilidad de intercambio de músicos y bailarines de uno a otro registro.

Emma se mueve fundamentalmente en la modalidad de las galas y fiestas, que ofrecía un estatus social de la bailarina menos comercial que el de la profesional de las variedades, pero que al mismo tiempo la protegía de la dimensión más frívola vinculada con el género. Roldan May relata el encuentro casual que tuvo con Emma en el París de 1934 donde ella le confiesa que es bailarina pero que no actúa en ningún espectáculo, establecimiento o cabaret, sino que lo hace en galas privadas (*La Vanguardia* 7-VIII-1971). La matización del circuito que hace Emma hay que entenderla más desde el punto de vista de los prejuicios sociales arrastrados por el género que en lo relativo a las competencias artísticas. En este

mismo contexto se puede situar el interés de Mariemma por mantener en el anonimato sus inicios en Francia, ya que se aproximan a la mundanidad, carácter popular y prevención social del perfil de la bailarina de variedades. Desde el punto de vista de las competencias artísticas, tanto la sala de fiestas como los números de variedades o las fiestas privadas requieren por parte del intérprete una eficaz y resolutiva transmisión del mensaje ya que el baile ha de impactar en el público en un tiempo muy breve. El fin no es otro que captar la atención de una audiencia dispersa, que escucha la música o visualiza la danza en un contexto lúdico y sin necesidad de focalizar su atención única o



Fig. 2. Emma –Mariemma- en el género de las variedades, ca. 1934, París (MM)

prioritariamente en lo que hacen los artistas. Este público, pasivo en cuanto a la participación en el espectáculo, se convierte en activo en los momentos en que se abre el baile social en la pista. Algo que sucede durante los intermedios y entre las actuaciones de los bailarines profesionales. Es la música la que de manera continua está presente, con la posibilidad de alternancias entre el piano, cantantes y la propia orquesta.

Los documentos gráficos también corroboran la tesis de que Emma trabajó en las variedades antes de llegar a España. En algunas fotos de estudio aparece con un estilismo muy propio del medio. Un vestuario híbrido que se mueve entre la bolera clásica y las ricas fantasías de los trajes de variedades: madroños, montera y encajes al servicio de una bailarina española más comercial que la que proyectará la artista una década más tarde, ya desde España. La propia Mariemma volverá a París para reinterpretarse a sí misma como una *danseuse espagnole* en la película *Donne-moi tes yeux* (1943), en un papel muy similar al que tuvo durante los inicios de su carrera en la capital francesa.

La tercera modalidad en la que podía aparecer el baile español en el París de entreguerras era la del circuito que marcaban las salas de concierto y grandes teatros. Se trataba de una apuesta minoritaria para los bailarines españoles, reservada a los que triunfaban internacionalmente y eran apoyados por el ambiente cultural más selecto. Lo cierto es que en su gran mayoría se presentaban con cuadros de flamencos que formaban parte de los carteles las variedades y revistas. Aunque también podían incluirse en bailables de ópera de tema español. Por otra parte, algunos se movían con poca técnica dancística y con un repertorio de corto recorrido coreográfico pero efectista. Los bailarines que consiguieron mantenerse, y que realmente desarrollaron una destacada carrera, fueron configurando ballets completos, estampas regionales y cuadros flamencos. Allí convivían grupos formados por solos, dúos o pequeños conjuntos cuyos resultados estilísticos se diferenciaban no sólo por la singularidad de sus protagonistas sino también por la elección, más o menos arriesgada -comercial, experimental o purista- con que incorporaban tanto la música popular como la música nacionalista en el repertorio de flamenco, bolera, baile regional y en la recreación idealizada de los materiales de la tradición sometidos a diversos grados de estilización. En este sentido, la presencia en los teatros parisinos de los ballets de Antonia Mercé, las apariciones de

Vicente Escudero o las actuaciones de Encarnación López y Laura de Santelmo, actuaron como estímulo aspiracional para otras figuras que contaron con la preparación técnica, la personalidad estética y la tenacidad empresarial necesarias para dar el salto desde la sala de variedades a la sala de conciertos con espectáculos de propio diseño. Este fue también el caso de Mariemma a partir de 1940.

Una bailarina en el cine de posguerra

A pesar de que al menos Mariemma trabajó directamente en tres ocasiones para el cine, su relación con este medio ha permanecido prácticamente silenciada. Una de las razones fundamentales es que ella misma, tanto en las entrevistas concedidas a distintos medios como en las conversaciones con su familia, amigos y colaboradores, no hizo referencia a esta faceta. Tampoco en su libro de memorias aparece recogida esta dimensión de su trabajo. Sus dos primeras colaboraciones con el cine se sitúan entre 1940 y 1943, curiosamente justo antes de la fecha considerada hasta ahora como su debut artístico. En concreto se trata de la película nacional *Boy* (Calvache, 1940) y la producción francesa *Donne-moi tes yeux* (Sacha Guitry, 1943). Posteriormente, Mariemma también llevó a cabo una colaboración coreográfica para la película *La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1963) que le sirvió como base creativa para uno de sus ballets más emblemáticos, *Ibérica* (1964). Una coreografía que posteriormente fue objeto de otro documento fílmico: *Bolero en Aranjuez* (José María Queró, 1976). Ambas intervenciones se sitúan en el periodo de madurez de la carrera de Mariemma, por lo que exceden el propósito de estas páginas. De cualquier forma se puede acceder a un análisis

coreográfico de estas obras en otras publicaciones (Cavia 2009b: 390-427).

Su debut en el cine lo hará, sorprendentemente, no como bailarina sino fundamentalmente como actriz y junto al actor Luis Peña. La película *Boy* se estrenó en 1940 y fue dirigida por Antonio Calvache con guión basado en la novela de



Fig. 3. Mariemma en *Boy*, 1940 (MM)

Luis Coloma e interpretada por Antonio Vico y la pareja protagonista formada por Peña y Mariemma. La película se ambienta en la España del siglo XIX y con localizaciones que claramente hacen referencia a la música y bailes de salón del Romanticismo.

Junto a *Boy*, figuran en la cartelera de ese mismo año otras películas que se hicieron muy populares y que de una manera u otra ensalzaban lo valores del nuevo régimen contando con la música o el baile y revelando, en fecha tan temprana, el apropiacionismo que el poder político ejerció con la copla y la tradición popular. Entre los títulos de películas del momento en esta vertiente figuran *La Dolores* de Florián Rey, con Conchita Piquer y Manuel Luna; *El Huésped del Sevillano* de Del Campo, con Sagi Vela y Carmen de Triana; *La Marquesona*, con Pastora Imperio, Luchy Soto y Jesús Tordesillas; *El barbero de Sevilla*, con Miguel Ligeró y Estrellita Castro; y *La gitánilla*, también con Estrellita Castro, Juan de Orduña y Antonio Vico. La sesión de *Boy* o de cualquiera de estas películas en las salas de cine, como era habitual en la época, se completaba con los documentales



Fig. 4. Mariemma en *Boy*, 1940 (MM)

sobre la guerra mundial o la política nacional (La Vanguardia, 15-X-1940).

Si alguna vez Mariemma comentó de manera informal su participación en el cine de la época el único título al que hizo referencia fue a *Boy*, pero siempre para mostrar de manera muy general su desagrado (Entrevista a Maricarmen Luzziaga, 5-II-2009). Algo que contrasta claramente con la buena acogida que tuvo la cinta, aunque dentro de los bajos índices de audiencia que tenía la producción nacional en comparación con la mayor popularidad del cine norteamericano. Las razones de esta postura hay que buscarlas tanto en la práctica ausencia de baile

en el film como en que su interpretación no adquiere categoría dramática. Por otra parte, es probable que la imagen empalagosa que le devuelve la pantalla no encaje ni con la estética ni con la personalidad que Mariemma estaba buscando entonces para su carrera. Tampoco la alternativa del folclorismo o españolismo andalucista que le proponía el cine más racial del momento se adaptaba a su sensibilidad a la hora de expresar una identidad nacional de vocación universalista. Máxime cuando se deseaba colocar un producto en el circuito culto de la escena internacional. No olvidemos que el cine español de esos momentos sufría la misma autarquía económica y política que el estado que lo regulaba.

El discurso sobre el significado de la identidad nacional que se irá fraguando en Mariemma permite identificar la universalidad con la idea de la "castellanidad" en la medida en que se aleja del exotismo y andalucismo del cine que representa a la cultura popular. En contrapartida, vincular el baile español directamente con su dimensión académica –escuela bolera- o con el sustrato más noble de las regiones –folclore- y su idealización –danza estilizada- se presentaba más adecuado para dar el salto conceptual desde el baile a la danza y, por tanto, desde la escena de variedades al circuito teatral de la sala de conciertos. El contenido dancístico era tan importante como el medio teatral que canalizaba el mensaje, algo de lo que la bailarina pareció ser consciente desde tempranas fechas.

Mariemma buscó su hueco profesional fuera del cine y apostando claramente por la escena teatral, con una solución intermedia entre el ámbito de las variedades y el circuito del concierto de danzas. Al mismo tiempo, se apartó de un cine español que, por otro lado, era menos atractivo que los espectáculos musicales en directo. Su propósito fue construir un programa distanciado de la dimensión popular de la copla, la revista y la zarzuela, pero que al mismo tiempo pudiera llegar al gran público. La solución la prevé a finales de los años 30, cuando proyecta una gira por América con el pianista Elías de Quirós en el formato del recital de danza, aunque finalmente no se llevó a cabo. La forma exigente de Mariemma a la hora de entender la universalidad de la danza española, tanto cultural como técnicamente, puede contextualizarse en la oposición latente en la época de binomios como culto-popular, universal-nacional o castellanidad-andalucismo. Una fórmula, en el caso de la bailarina, ampliable también a los términos del recital

de danzas-cine españolista. En consecuencia, la vía cinematográfica nacional, tendente a la dimensión folclorista, quedaba obturada para Mariemma prácticamente desde el inicio. Mientras *Boy* se programaba en las salas de proyección y se diluía al poco tiempo entre los nuevos títulos que renovaban anualmente la cartelera, Mariemma recorría la escena teatral dancística en el ámbito nacional e internacional.

La definición de su lenguaje y repertorio se beneficiará de las abundantes giras que llevará a cabo en esos primeros años por España, Portugal y Marruecos. Pero también en Francia, Bélgica o Alemania, a pesar de la II Guerra Mundial. De hecho, será una de las pocas artistas nacionales que viaja por Europa durante el conflicto (*La Vanguardia*, 3-III-1943; 20-III-1943). Es durante la gira de 1943 cuando aprovecha para actuar en la película *Donne-moi tes yeux* (1943) del mítico director y actor del cine francés Sacha Guitry. En una escena de poco más de un minuto de duración aparece Mariemma bailando una Bolera acompañada al piano por Enrique Luzuriaga (Film, Archivo MM). El prestigio internacional de Guitry y el hecho de recurrir a la artista española revelan el reconocimiento del que goza la bailarina a principio de los años 40, pero también indica la memoria que París tiene de su primera época en el circuito del entretenimiento. De hecho, la crítica

francesa todavía se sigue refiriéndose a ella como Emita o Emma en 1947 (Tristan Remy, 1964). El argumento central del romántico melodrama narra la historia de un escultor (Sacha Guitry) que se enamora de su modelo (Geneviève Guitry) pero que al perder la vista pide a su enamorada que le abandone.

Aunque desde el punto de vista dramático el papel de Mariemma es mínimo, el documento es especialmente valioso ya que es la única constatación visual de cómo era realmente el estilo de “la danseuse espagnole” en la escuela bolera. Paralelamente, la información documental



Fig. 5. Cartel de la película *Donne-moi tes yeux*, 1943



Fig. 6 y 7. Mariemma en los años 40,
Bolera (MM)



sobre este repertorio en sus recitales de danza es escasa, facilitando poco más que los títulos de los bailes y algunos breves comentarios laudatorios. En concreto, la prensa se suele limitar a reseñar de manera genérica la interpretación “de nuestro baile clásico”, “bolero” y el “bolero de medio paso”. Curiosamente, la mayoría de estas referencias tienen lugar en el mismo año en que Mariemma trabaja en la película de Guitry. Lo que permite establecer con más fundamento las correspondencias entre los contenidos del recital danzas y el de la sala de fiestas. Un análisis coreográfico de la “Bolera de la danseuse espagnole” excede los límites de este texto, pero puede ser consultado en otra publicación llevada a cabo por la propia autora (Cavia, 2009a: 20-40).

La escena teatral: “programas de bailes y canciones” y “recital de danzas”

Situar a la danza en el contexto cultural que implica la sala de conciertos – estructura, contenidos, público, crítica, música, coreografía, vestuario- será el camino a seguir por Mariemma durante los años 40. Los recitales de baile español

eran un tipo de espectáculo que ya se daba antes de los años 20 y que había quedado prácticamente definido para 1936 también en sus contenidos. Los bailarines se presentaban como solistas interpretando una serie de piezas basadas

en las formas del baile español, perfiladas en las cuatro líneas de la danza escénica: bolera, flamenco, folclore y estilizada. La parte musical corría cargo de uno o dos músicos, normalmente un pianista. Para el flamenco había guitarristas y podían acompañar en otros bailes violinistas o cualquier otro tipo de instrumentistas. El éxito radicó en la funcionalidad del formato, en que la libertad para el bailarín -compositiva y estilística- era mucho mayor y en que los riesgos empresariales eran mucho más controlables que en otro tipo de formaciones que exigían más artistas y más medios escénicos.

Mariemma se mueve entre el “recital de danzas” y el “programa de bailes y canciones”. Ambos pueden considerarse como dos niveles diferenciados entre los dos extremos marcados por las variedades (con gran vitalidad a finales del siglo XIX) y el concierto de danzas (minoritario, ya definido en los años 20). Si atendemos a las características del espectáculo y a los contenidos del programa encontramos una tendencia más inclinada hacia el espectáculo de raíz popular en el programa de bailes (folclore y flamenco) y otra línea que busca la vertiente más cultivada en el recital de danzas (bolera, estilizada). Por otra parte, el programa de bailes y canciones es menos arriesgado para el intérprete, pues comparte responsabilidades con los otros números del espectáculo, físicamente las exigencias son menores, y sus contenidos son más fragmentados, por lo que la capacidad para captar la atención del público es más cómoda y por tanto más proclive al éxito de taquilla.

Los guiños a los contextos más populares, canalizados prioritariamente en los programas de bailes y canciones, tienen en ocasiones dimensiones puramente comerciales o manifiestan la política cultural del momento, que busca desde la representación oficial del régimen de Franco aunar la identidad nacional. En el espectáculo *Arte Español*, Mariemma se presentó con una selección de bailes que aunque la crítica recibe como “creaciones singulares”, reflejan principalmente el elemento popular por “la gracia cálida y el sabor español” (*La Vanguardia*, 15-XII-1940). Las canciones de Estrellita Castro y el recital poético de González Marín, ubicados en la primera parte del programa, construyen de manera todavía más directa el mensaje popular. También en esa tendencia castiza o racial de lo nacional puede situarse la velada que tuvo lugar en el Palacio de El Pardo, en la que la bailarina actúa junto a María Vallejera, Imperio Argentina, Enrique Iniesta y el pianista Enrique Aroca (*La Vanguardia*, 9-I-1942).

En líneas generales, los contenidos que despliega Mariemma revelan una exigencia paralela tanto en los programas de bailes y canciones como en el formato del recital de danzas. Lo que habla del grado de profesionalidad con que llega a la escena. De cualquier forma, se puede percibir la existencia de un mayor énfasis en el flamenco y en el folclore dentro del “programa de bailes y canciones”. Además, en este último caso, en el espectáculo se incluye a una cantante de canción española de moda, constituyéndose en el número fuerte del programa y con clara familiaridad en el género de variedades. También la menor duración de la actuación de la bailarina en esta modalidad condiciona el resultado expresivo. En el “recital de danzas” Mariemma incluye la danza estilizada como forma más arriesgada, al ser menos espectacular o inteligible para el gran público acostumbrado al folclore y flamenco. Se acompaña con música al piano y con un lenguaje coreográfico que estiliza, según diversos grados, sobre el vocabulario de los bailes españoles. El folclore suele aparecer hacia la mitad del programa, donde utiliza música tradicional (piano, violonchelo, txistu). El flamenco, con acompañamiento de guitarra, cierra normalmente el recital. La bolera, con castañuelas y piano, es el elemento sin duda más exigente para la bailarina, por eso aparece en la primera parte y entre dos danzas estilizadas. Su efectismo hace que sea más fácil la atención del gran público que la danza estilizada (*New York Times* 7-XI-1949).



Fig. 8. Mariemma con el traje de Antonia Mercé de “Almería”, Bacarisas, (MM)

La escenografía se reduce al mínimo, contando con la luz como elemento básico de la escena. En este sentido, son lugares comunes el fundido inicial en negro y el juego de luces que enfocan a la bailarina, al pianista o a ambos. El vestuario se convierte en un elemento fundamental para la puesta en escena, revelando una gran variedad, riqueza y adecuación a la pluralidad de formas del baile. A ello contribuirá la donación de trajes que recibe la bailarina de los familiares de Antonia Mercé a

mediados de los años 40. De cualquier forma, la importancia del legado de los trajes de Antonia Mercé radica en que se convierten en gran medida en el referente estilístico del vestuario de nueva confección que utilizará Mariemma, tanto durante esa década como en etapas posteriores (Fig. 10. Mariemma con el traje de Antonia Mercé de "Almería", Bacarisas, MM)

Después de su presentación en Valladolid en el Teatro Zorrilla (10 de enero 1940), de su actuación en el Teatro Calderón de la capital castellana y de los dos recitales en el Teatro Español de Madrid, la bailarina hace su debut en Barcelona en el mes de mayo de 1940. En concreto en el Palacio de la Música dentro de un cartel anunciado como "recital de música y danza", y figurando como "danzarina clásica". Además del pianista y compositor Fernando Elías de Quirós, interviene la cantante Anita Reull Oliver (*La Vanguardia*, 15-V-1940).

Continuidad y renovación en la danza española

Un elemento fundamental para que el baile de Mariemma se integre en el ámbito artístico y se distancie del puro entretenimiento es contar con el beneplácito de las personalidades de la cultura o figuras con poder social que ejercen una función crítica y contribuyen a crear opinión. Normalmente se trata de músicos, musicógrafos o especialistas musicales, que consideran a la crítica de danza como una línea más de la crítica musical. Agustín de Figueroa, Antonio de las Heras y el músico Regino Sainz de la Maza entroncan a Mariemma con la gran tradición del baile español, aportando por primera vez la clave que permite asegurar la legitimidad estética de la nueva bailarina: la semejanza con Antonia Mercé (*ABC*, 17-III-1940). La musicalidad, el equilibrio, la depuración, el dominio técnico y la elegancia en las actitudes son atributos que justifican las conexiones entre Mariemma y La Argentina.

Otro elemento que inclinará claramente la balanza hacia la dimensión más culta del baile de Mariemma dentro del recital de danzas será el papel de la música y, en concreto, la utilización de destacados pianistas del panorama interpretativo del momento. Desde 1939 a 1942, los músicos Fernando Elías de Quirós, Gonzalo Soriano y Enrique Luzuriaga acompañan al piano las danzas de Mariemma, al mismo tiempo que desempeñan su función de concertistas en los números intercalados entre las entradas a escena de la bailarina. La limpieza y

ligereza de su batería en el “maravilloso tejer y destejer” de sus pies, el braceo elegante, y la lectura coreográfica llena de musicalidad de las partituras de los compositores nacionalistas son las razones fundamentales para el reconocimiento de la crítica (*La Vanguardia*, 2-VI-1941).

Es en la danza estilizada donde se visualiza con más fuerza la importancia de la música ya que el principio coreográfico de estilización en los planteamientos de Mariemma coincide plenamente con el canon clásico de entender la danza como el medio de traducir la música al movimiento. Los retos para el pianista no están tanto en la seguridad de la digitación y expresiva lectura de la partitura como en saber cumplir el papel de realzar el carácter de la pieza sin hipertrofiar el resultado con exageraciones gratuitas. Las dificultades del instrumentista acompañante se sitúan en el modo de llevar a cabo el fraseo melódico, el ataque, la amplitud de las dinámicas, la articulación, las asimetrías métricas en los ritmos estilizados de base flamenca o en la específica acentuación de la música tradicional. Otros elementos a tener en cuenta son las castañuelas, percibidas por el pianista como instrumento de percusión y que han de integrarse en el discurso al marcar un patrón de acentuación rítmica y de matices tímbricos variados (Cavia, 2010). Todo ello unido al propio movimiento de la bailarina, que puede ser considerado desde la posición del músico como una voz más de la partitura imaginaria.

La aparición en la vida de Mariemma del músico Enrique Luzuriaga se produce



Fig. 9. Luzuriaga al piano (MM). Mariemma y Luzuriaga de gira por Europa, ca. 1943 (MM)

en 1942. En ese momento, el músico se encuentra trabajando en la preparación intensiva de su repertorio con el fin de retomar su carrera como concertista, tras sus años de estudio con José Cubiles y Alfred Cortot en París y la pausa obligada debido a la guerra española. El primer programa que prepararon fue para el Teatro Coliseum de Barcelona (*La Vanguardia*, 29-III-1942) después de que ya hubieran actuado juntos en Madrid de forma ocasional y ante la indisposición del pianista Gonzalo Soriano (Entrevista Maricarmen Luzuriaga, 25-II-2009).

El papel de Luzuriaga no es importante únicamente por su eficaz y expresivo acompañamiento a las evoluciones de Mariemma, ni tampoco por su dominio técnico y brillante resolución en los números a sólo intercalados en los espacios muertos coreográficamente. Tampoco por el trabajo que Enrique lleva a cabo en la adaptación y asesoramiento de la música tradicional en los bailes de base regional. La importancia fundamental del músico reside en su profundo conocimiento del repertorio del nacionalismo español, así como al hecho de que su sensibilidad y ambiente cultural fueron el sustrato que elevó a otra dimensión la creación del lenguaje coreográfico de Mariemma. La búsqueda del equilibrio entre la música y la danza, la supeditación de la bailarina a la estructura y fraseo musical o la ausencia de concesiones en la ejecución musical por parte del músico son elementos clave para una estilización creativa que, *a priori*, aporta las garantías de no convertir a las coreografías en simples idealizaciones o recreaciones planas del vocabulario base. Estas condiciones de equilibrio entre lenguaje coreográfico y música fueron un potencial presente en la pareja artística desde el principio.

Conclusión

El singular estilo interpretativo de Mariemma y su apuesta escénica en el formato del recital de danzas contribuyen a la configuración del concepto de danza española. Esta posición encuentra su fundamento en cuatro principios que ya aparecen definidos durante el periodo estudiado. En primer lugar la búsqueda de legitimación histórica para su trayectoria, que Mariemma fundamenta tanto en el prestigio de su formación en la danza académica clásica, recibida a través de la escuela del Teatro Châtelet como en la danza académica española aprendida de la mano de Francisco Miralles. En segundo lugar, su distanciamiento de las variedades y de los géneros que como el cine abundaban en el elemento popular de la cultura española. En tercer lugar su decantación hacia el formato del recital de danzas como medio para transformar el baile regional, el flamenco y la escuela bolera en una propuesta escénica solvente, construyendo sobre esas bases dancísticas y la música de autor su personal visión de la danza estilizada española. Finalmente, la búsqueda de ubicación de su danza en el circuito artístico de los grandes teatros y público de élite, abogando por el continuismo con la estética de Antonia Mercé y por la dimensión culta de la música que acompaña

a sus creaciones estilizadas gracias a la excelencia del piano nacionalista de Enrique Luzuriaga

Referencias

Bibliografía

BAIR, D. (1996), *A Biography, Anaïs Nin*. New York: Penguin Books.

CAVIA NAYA, V. (2008), "Música y músicos españoles en Estados Unidos: 1950-1960" en Suárez Pajares, J. (ed.) *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cincuenta*, Valladolid: Glares-SITEM, pp. 87-111.

(2009a), "Baile y Cine: Mariemma en la Bolera de la danseuse espagnole" "en *Imafronte* n. 20, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 20-40.

(2009b), "La búsqueda del ballet español en Mariemma o la amalgama de lo nacional en *Ibérica* (1964)", *Etnofolk* n. 14-15, pp. 390-427.

(2010), *La castañuela española y la danza*, París: CID-UNESCO (en prensa)

MARIEMMA, (1997), *Mariemma, mis caminos a través de la danza. Tratado de Danza española*. Madrid: Fundación Autor.

RÉMY, T. (1964), *George Wague: le mime de la belle époque*. París: G. Girard.

Hemeroteca

ABC; *La Vanguardia*; *Informaciones*; *Dígame*; *The Times*; *Chicago Daily Tribune*; *New York Times*.

Entrevistas

PGR: Paloma Gálvez Recuero. Sobrina nieta de Mariemma.

MCL: Mari Carmen Luzuriaga. Sobrina de Enrique Luzuriaga y primera bailarina, profesora y directora artística del Estudio y Ballet de Mariemma.

Archivos

Teatro de la Ópera de París (ATOP), Teatro del Châtelet (ATCh), Museo Mariemma (MM).

Fotografías

MM: Fotografías cedidas en exclusiva para esta publicación por el Museo Mariemma de Iscar (Valladolid).

Fig. 1. Programa del Théâtre du Châtelet, 1927 (ATCh); Fig. 2. Emma –Mariemma- en el género de las variedades, ca. 1934, París (MM); Fig. 3 y 4. Mariemma en *Boy*, 1940 (MM). Fig. 5 y 6: Mariemma en *Boy*, 1940 (MM); Fig. 7. Cartel de la película *Donne-moi tes yeux*, 1943 (MM); Fig. 8 y 9. Mariemma en los años 40, *Bolera* (MM); Fig. 10. Mariemma con el traje de Antonia Mercé de "Almería", Bacaristas, (MM); Fig. 11 . Enrique Luzuriaga (MM), Mariemma y Luzuriaga de gira por Europa, ca. 1943 (MM).