

Hipsípilas tras crisálidas

Idoia Murga Castro

Científica Titular, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

idoia.murga@csic.es

www.investigacionendanza.csic.es

El 27 de mayo de 1929, la bailarina Antonia Mercé Luque (Buenos Aires, 1890-Bayona, 1936), conocida con el nombre artístico de *la Argentina*, presentaba una nueva puesta en escena de su ballet *Sonatina*, cuya versión original, estrenada en París el año anterior, no había recibido muy buenas críticas. Lo hacía esta vez con unos nuevos diseños de decorados y trajes del artista catalán Mariano Andreu, que supo volcar en ellos todo el espíritu de lírica y ensoñación que transmitían la música y el argumento ideados por Ernesto Halffter, a su vez inspirados en el poema homónimo de Rubén Darío, y que, aquella vez sí, fueron aplaudidos y alabados. Como aquella princesa que suspiraba por escapar, cual golondrina o mariposa, de su jaula de mármol del palacio real, la propuesta de Andreu evocaba un mundo elegante y onírico, fantástico como el de los cuentos, que se abría sobre el escenario ante los ojos y oídos del público cada vez que se levantaba el telón.

En línea con lo que venía sucediendo a lo largo de los años veinte, *Sonatina* combinaba distintos elementos de los nuevos intereses escénicos que se manifestaban en las compañías que transitaban por Europa a través de intensas giras internacionales. En la pieza encontramos no sólo ese mencionado espíritu de los cuentos infantiles, que recreaba a príncipes y princesas, dragones y doncellas, entre palacios y claros de luna – una temática que no resultaba extraña en los escenarios desde el Romanticismo y el fin de siglo –, sino que también se recuperaban dos medios de moda: la marioneta y la danza. Ambos se convirtieron en ámbitos de experimentación para numerosos músicos, literatos y artistas plásticos, que se interesaron por géneros hasta entonces marginales y por el juego de difuminar las fronteras disciplinarias.

En el primero, el ámbito de los títeres, podemos citar, por ejemplo, las experiencias de Vittorio Podrecca y su Teatro dei Piccoli, la experimentación de las clases de Oskar Schlemmer en la Bauhaus y los modelos de Sophie Taeueber, entre otros muchos. En Madrid, la ópera de cámara para marionetas titulada *Fantochines*, creada por Tomás Borrás y Conrado del Campo, se estrenó en 1923 en el renovador Teatro de Arte de

Gregorio Martínez Sierra, con sede en el Eslava. Ese mismo año se materializaba en París, en el palacio de la princesa de Polignac, una relevante obra con partitura de Manuel de Falla en la que colaboró todo un grupo de intelectuales y creadores de la Generación del 27: *El retablo de maese Pedro* saltó poco después de la capital francesa a Buenos Aires y Ámsterdam, y en sus distintas reposiciones participaron Manuel Ángeles Ortiz, Hermenegildo Lanz, Luis Buñuel o Hernando Viñes, entre otros tantos. La conexión de esta experiencia con *Sonatina* es evidente al encontrar la correspondencia en la que Antonia Mercé tanteaba la posibilidad de contratar a este último para la puesta en escena de su ballet, en el que también se incluirían las marionetas.

Y es que fue ese segundo medio escénico, la danza, uno de los que logró un desarrollo sin precedentes en la Europa de entreguerras gracias a las experiencias de los Ballets Russes de Sergei Diaghilev, que estuvieron activos entre 1909 y precisamente el año de esta versión de la *Sonatina* de Mariano Andreu. La compañía rusa se disolvió tras el fallecimiento del empresario en Venecia. Sin embargo, en la estela de Diaghilev otras compañías, como los Ballets Suédois, los Bailes Románticos Rusos, los Bailes Vieneses y los Balli Plastici aunaron la exploración de las estéticas vanguardistas y modernas con las posibilidades de la realidad física de los cuerpos sobre el escenario, la tridimensionalidad, el movimiento, la conjunción con la música y la dramaturgia. Fue en esta misma línea como Antonia Mercé, *la Argentina*, había configurado en 1927 sus Ballets Espagnols, que adaptaron la fórmula de Diaghilev al imaginario que se conformó asociado a “lo español”, un imaginario que llevaba nutriendo buena parte de los espectáculos de danza especialmente desde la exotización romántica en clave de alteridad desde el norte de los Pirineos.

Si bien Andreu sólo colaboró con Antonia Mercé para aquel ballet, sus experiencias se llevaron a otras importantes compañías, tanto de danza como de teatro, como bien ha estudiado Esther García-Portugués a lo largo de los años. En todos ellos encontramos su capacidad de evocar esos mundos lejanos, de la historia y la literatura del pasado, de manera elegante y serena. Y con él se recupera la paradoja que surge al combinar un tiempo efímero, como el de la obra de danza o de teatro sobre el escenario, una pieza única e irrepetible que se desvanece al tiempo que cae el telón, y a la vez una sensación de eternidad, a la que remite el clasicismo de sus diseños, y que parece recordar que la obra vive en un tiempo infinito de ficción escénica.

La combinación de tiempos de creación, de los estadios artísticos que, como diría Rubén Darío en *Sonatina*, van de la crisálida a la hipsípila, aparecen en los estudios de este nuevo número de la revista *Emblecat. Estudis de la Imatge, Art i Societat*. Además de ofrecer sus reportajes y noticias, en él se reúnen seis artículos de investigación dedicados

a iluminar intercambios artísticos que nutren los procesos creativos a lo largo del tiempo, que hablan de proyectos y procesos efímeros como la vida de la mariposa, pero que dejan sus huellas a los públicos postreros. Trazas de esculturas que adornaban retablos perdidos; alegorías para capturar instantes de felicidad pasajera; voces propias de mujeres silenciadas que recuperar con fuerza; cartas que guardan lazos de amistad; huellas de las manos en la cerámica; y, por supuesto, cuerpos que vistieron figurines y recrearon otros mundos a los que volver siempre la mirada, como aquellos soñados por Mariano Andreu.



Mariano Andreu, *Telón Sonatina* (1929).
Barcelona, Colección privada (Reprod. García-Portugués 2019:299, n.355)
© E. García Portugués.

