



TRANS 15 (2011)
ARTÍCULOS/ ARTICLES

Tradición popular y lenguaje académico: Mariemma en la *Bolera de la danseuse espagnole* (1943)

Victoria Cavia Naya (Universidad de Valladolid)

Resumen

Este trabajo busca demostrar el interés por la renovación y ubicación de la danza española desde el circuito popular al de la sala de conciertos a través de la bailarina Mariemma (1917-2008) en los primeros años de la posguerra española. Con este objetivo he analizado su personal estilo dentro de la danza académica española o escuela bolera en el contexto del formato del recital de danzas. Fundamentalmente me he apoyado en las fuentes de hemeroteca, material fotográfico, entrevistas y en el documento cinematográfico de la "Bolera de la *danseuse espagnole*" de la película *Donne-moi tes yeux* (1943) de Sacha Guitry. Los resultados revelan la hibridación entre la tradición popular y el lenguaje académico del ballet clásico. Al mismo tiempo, evidencian la modernidad de la bailarina y los beneficios de sus estudios de danza clásica en París.

Palabras clave

Mariemma - Danza española - Escuela bolera - cine, Sacha Guitry - ballet

Fecha de recepción: diciembre 2010
Fecha de aceptación: marzo 2011
Fecha de publicación: septiembre 2011

Abstract

This work seeks to demonstrate the interest in the renewal and status of Spanish Dance in the first years following the Spanish Civil War, as demonstrated in concert halls by the ballerina Mariemma (1917-2008). With this objective I analyze her personal style within the Spanish Academic Dance or Bolero School in the context of dance recitals. I have primarily gleaned my research through journals, photographs, interviews, and the film "Bolera de la danseuse espagnole" from the movie *Donne-moi tes yeux* (1943) by Sacha Guitry. The results show the fusion between popular tradition and the academic language of classical ballet. At the same time they illustrate the modern flare of the ballerina and how studying dance in Paris contributed to her stylistic development.

Key words

Mariemma - Spanish Dance - Bolera School - dance, film - Sacha Guitry - ballet

Received: December 2010
Acceptance Date: March 2011
Release Date: September 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Tradición popular y lenguaje académico: Mariemma en la *Bolera de la danseuse espagnole* (1943)

Victoria Cavia Naya (Universidad de Valladolid)

Introducción

Esencialmente la danza es movimiento en el espacio, lo que sugiere su afinidad intrínseca con la pantalla que proyecta la imagen en movimiento. La filmación artística, mediática, documental o experimental de una presentación coreográfica, ha encontrado en el cine un soporte fundamental, contribuyendo a diluir la marcada diferencia entre arte y cultura popular. Desde los inicios de la industria cinematográfica se manifestaron los múltiples aspectos imbricados en las producciones de danza para el cine, con el posterior desarrollo de un género propio como fue el musical y del que dio buen ejemplo Hollywood¹. Desde otro ángulo, las propuestas de videodanza y nuevas tecnologías han generado sus propios cauces para la experimentación y la creación².

La relación entre el cine y el video con la danza es fundamental para la preservación de las artes representacionales. Como la música, la danza existe únicamente cuando se interpreta, por lo que en ambas se intenta fijar su contenido en el tiempo a través de la notación, con más limitaciones en los códigos coreográficos que establecen las relaciones entre significante y significado que en aquellos que permiten la lectura de la partitura musical. Habitualmente se subrayan los inconvenientes para el estudio del cuerpo en movimiento derivados de la naturaleza efímera de la danza. Lo cierto es que estas limitaciones no son tan gravosas cuando reparamos en la multidimensionalidad de la propia danza. Una pluralidad que la convierte en una de las formas expresivas más complejas y que, al mismo tiempo, la hace generadora de múltiples huellas en soportes variados de los que se apropia el investigador por su valioso testimonio documental.

¹ Hollywood y Bollywood son un buen ejemplo de cómo la danza se convirtió en un elemento integral de la industria cinematográfica durante la década de los años 30 y 40. Los directores de danza, coreógrafos, e intérpretes de Broadway se pasaron al cine, con lo que el musical se convirtió en la primera vía de expresión para las formas de la danza. A mediados del siglo XX el género es estilísticamente innovador pero temáticamente conservador, en parte debido a su vinculación al entretenimiento popular y a su acomodación a los valores sociales predominantes (Altman 1987: 2-12).

² Las propuestas de videodanza o las de la danza vinculada a los nuevos medios tecnológicos se han constituido en áreas de estudio independiente en Estados Unidos y Europa en las últimas décadas, abordando temáticas relacionadas con el cuerpo, la edición, la grabación y el uso de ordenadores. En nuestro país, recientemente se han llevado a cabo investigaciones de interés vinculadas a la videodanza y el cine. Es el caso de Juan Bernardo Pineda que ha estudiado el perfeccionamiento de fragmentación en la imagen del cuerpo en movimiento en los artistas Busby Berkeley, Leni Riefensthal, Maya Deren y Bruce Lee (Pineda Pérez 2008)

La realidad es que todas las vías que tienen como objetivo captar el movimiento del cuerpo en el espacio encuentran en la filmación uno de los principales aliados. El uso de grabación del movimiento obedece a aspectos diferenciados pero son fundamentales para la historia de la danza, los estudios etnográficos o los trabajos en los que la grabación y la edición se revelan como parte esencial del proceso creativo, tanto desde su dimensión artística como desde una perspectiva del registro con carácter experimental o de laboratorio coreográfico. En el ámbito artístico, y dentro de la danza postmoderna, uno de los primeros y más exitosos resultados analíticos y creativos lo ejemplifica William Forsythe, coreógrafo norteamericano afincado en Alemania (Cavia Naya 2008: 501-516)³.

La herencia de una bailarina española

En el ámbito pedagógico, es ampliamente reconocida la labor que Mariemma (Guillermina Martínez Cabrejas, Valladolid 1917-Madrid 2008) desarrolló en la fijación de la identidad de la danza española. Algo de lo que dan buena cuenta las numerosas generaciones de bailarines que pasaron por sus manos a través de su estudio, su compañía de ballet y, sobre todo, de su labor desde la enseñanza oficial a partir de 1969 en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid.

La actual Escuela de Danza Profesional de Valladolid es en parte una continuidad de Mariemma, visualizada en las bailarinas formadas directamente por ella o a través de su método y que hoy ejercen allí su tarea pedagógica impartiendo las clases de danza española. Ya en 1975, y también en Valladolid, Mariemma abrió una escuela de danza bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros Provincial, quien puso a su disposición 500 metros cuadrados en el edificio del Teatro Calderón (*La Vanguardia* 10-X-1975). Este centro fue fundamental para la formación de profesionales de la danza desde Castilla y León, por lo que puede ser entendida como parte de la prehistoria de los estudios que actualmente se impulsan desde las Escuelas Profesionales de Danza y centros privados de la comunidad castellana. Las clases comenzaron en 1976 y, a la espera de su ubicación en el Teatro Calderón, se instalaron provisionalmente en el edificio de la Caja Provincial de Valladolid, situado en la Plaza de España. Su dotación material constaba de tres aulas

³ Las investigaciones sobre el movimiento -resultado de la labor en equipo entre el propio Forsythe y el Ballet de Frankfurt- están recogidas con fines pedagógicos y coreográficos en un CD-ROM cuyo lenguaje en el plano teórico tiene sus raíces en la propia naturaleza del movimiento y, de manera especial, en los escritos del húngaro Rudolph Laban (Forsythe/Sulcas 2003).

con capacidad para 60 niños, iniciándose en los primeros años con alumnos entre los seis y nueve años de edad. El programa de estudios que se aplicó siguió las directrices del elaborado para la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid. Mariemma contó con un seleccionado claustro de profesores y ella misma supervisó semanalmente el desarrollo de la escuela, desplazándose semanalmente desde Madrid a Valladolid. Otros centros de primera línea, como los conservatorios de danza, han seguido la trayectoria marcada por Mariemma de la mano de diversas generaciones de sus alumnas, Rosa Ruiz, Mariló Ugüet o Irene Soto, entre otras. Pero también continúa su legado a través de muchos anónimos maestros en escuelas privadas y academias expandidas por toda la geografía española.

En cambio, del legado artístico de Mariemma y de su papel en la construcción de la historia de la danza española tenemos sólo aproximaciones puntuales a algunas de sus creaciones. Comprensible si tenemos en cuenta que para interpretar y valorar las aportaciones de la bailarina y coreógrafa necesitamos apoyarnos en un contexto que nos permita situar su labor en las coordenadas sociales, políticas y culturales del momento. En este aspecto nos encontramos todavía con la ausencia de una narración lineal de la danza española en las dos últimas centurias (Martínez del Fresno 1999: 348). En estos momentos, el interés por reunir los legados de diversos bailarines que fueron figuras destacadas en el siglo XX y el trabajo de investigación que se viene desarrollando en distintas instituciones académicas nos sitúa en un marco idóneo para ir encajando las piezas de la actividad polifacética de la historia de la danza española.

Con este propósito, se han desenterrado aquí algunas fuentes documentales desconocidas hasta ahora, ya sea porque cronológicamente se sitúan en los inicios artísticos de la bailarina o porque los resultados de esas creaciones tienen una visibilidad mínima al quedar sumergidos en las exigencias de la gran industria cinematográfica. La documentación de hemeroteca de esos años y los archivos fotográficos permiten constatar la recepción, el contexto formal y el repertorio en el que la primera Mariemma inicia su carrera artística en España (1940) tras su infancia y juventud en París (1920-1939) (Cavia Naya 2010: 238-254) Ver **figura 1**.



Figura 1. La joven “Emma” –Mariemma- en el género de las variedades, París, ca. 1934. Museo Mariemma (MM)

Esta base documental se enriquece de una manera sustancial cuando al soporte textual se le suma el complemento de la filmación. Incluso cuando esto ocurre con limitaciones para el análisis coreomusical, el valor añadido de la imagen en movimiento supera con creces la información facilitada por el soporte iconográfico o el documento escrito. Contar con la visualización de una Mariemma de 26 años bailando es sin duda un elemento importante para contribuir a definir su identidad en la danza. De cualquier forma es necesario acotar esta fuente dentro de sus propios límites. Entre ellos que se trata de un documento de carácter puntual, que apenas se grabaron un par de minutos, que se ubica en el contexto del cine comercial y que su filmación carece de intencionados fines documentales.

Mariemma y el cine

La relación de Mariemma con el cine no fue tan prolífica como la de otras figuras que compartieron con ella la escena teatral. Algo que se comprueba cuando se analiza la prensa de los años 40 que da cuenta de la cartelera teatral y cinematográfica, revelando los trasvases de figuras que se mueven de uno a otro medio o que trabajan simultáneamente en ambos (*La Vanguardia*, *ABC* y etc.). Tampoco la bailarina fue pródiga a la hora de hacer referencia a sus intervenciones en este medio, manteniendo prácticamente en secreto esta faceta artística. Pero lo cierto es que las

fuentes documentales nos han descubierto que al menos en tres ocasiones estuvo vinculada a la industria cinematográfica. Las dos colaboraciones más directas se sitúan en los primeros años de la posguerra española, justo al inicio de su carrera como bailarina, y responden tanto al mercado nacional como a las demandas de la industria europea que entonces se encontraba en pleno conflicto bélico. En concreto se trata de la película española *Boy* de Antonio Calvache (1940) y la producción francesa *Donne-moi tes yeux* de Sacha Guitry (1943). Finalmente, y cuando su carrera está consolidada nacional e internacionalmente, su presencia es requerida como coreógrafa y con carácter puntual para la superproducción americana *La caída del Imperio Romano* de Anthony Mann (1964) (Cavia Naya 2009: 390-426).

En España, entre 1939 y 1945 el cine reproduce muchos de los temas conocidos por el público que acudía a los teatros y disfrutaba con la comedia andaluza el drama rural o el sainete, además de prestar su incondicionalidad a las distintas variantes del teatro musical (García Ruiz 2005: 15). La película *Boy* responde también a las convenciones que completaban el repertorio del momento, como la comedia sentimental, el cine histórico o el melodrama. Ver **Figura 2**.



Figura 2. *Boy*. Luis Peña y Mariemma (de derecha a izquierda), 1940 (MM)

De cualquier forma, lo sorprendente es descubrir no sólo que *Boy* se separa de la habitual temática racial y de raíz folclorista, sino que además se trata de un proyecto ajeno a la dimensión artística de una bailarina profesional. Mariemma comparte con Luis Peña el papel protagonista pero su imagen como bailarina queda apenas insinuada en las evoluciones que realiza dentro del contexto del baile de sociedad en un ambiente decimonónico de perfil burgués y aristocrático. Ver **figura 3**.



Figura 3. *Boy*. Escena del baile de salón, 1940 (MM)

Como documento audiovisual el film presenta claras limitaciones ya que no incluye apenas escenas musicales ni de danza, tan características de los espectáculos del momento. En consecuencia impide la visualización del estilo y creatividad de la bailarina desde el punto de vista dancístico. La ventaja es que preserva de manera indirecta la emergente concepción de Mariemma sobre el baile español con vocación universal de modernidad al alejar su perfil artístico del encasillamiento en una identidad andalucista propia del españolismo del momento. Una posibilidad que hubiera podido dificultar los objetivos de Mariemma a la hora de posicionarse en la renovación de la danza española. De hecho, el circuito que la artista proyecta desde el estreno de *Boy* se especifica en su carrera como bailarina y va determinándose hacia el formato del concierto de danzas. Este ámbito escénico en Mariemma se caracteriza por los siguientes factores:

- una escenografía muy simple y limitada a un telón de fondo neutro, pero compensada con un cuidado vestuario y variedad en los peinados y complementos
- la música a cargo de un instrumento solista, normalmente el piano
- un repertorio musical que va desde el nacionalismo musical a la música tradicional y el flamenco, para la cual se sirve de intérpretes con instrumentos populares y guitarra
- unos programas articulados en función de la variedad y carácter escénico, contando tanto con los bailes de repertorio como con creaciones propias gestadas dentro de las principales formas españolas (regional, bolera, flamenco y estilizada). Ver **Figura 4**.



Figura 4. Mariemma en la década de los 40. Flamenco (MM)

En 1943 Mariemma ya había demostrado su versatilidad en la escena nacional, pero también era conocida internacionalmente gracias a las giras que la llevaron por Europa, un privilegio del que gozaron pocos artistas del momento debido al conflicto bélico y a la especial situación política de aislamiento en la que se encontraba España bajo el régimen de Franco. Mariemma apostó en estos años por un repertorio y formato semejante al de Antonia Mercé de los años 20. De las cuatro formas de la danza española, la estilizada concita los recursos más exigentes desde el punto de vista creativo y demanda de Mariemma un mayor uso de los elementos coreográficos y la música de autor (Albéniz, Granados Halffter, Falla). En los bailes regionales busca el respeto a los pasos y figuras tradicionales, dotándoles de una cuidada expresividad teatral pero sin perder el carácter y aire popular. Para el flamenco reservará en los programas los momentos finales, apelando a la buena acogida y facilidad que caracteriza al público de la época⁴.

Las exigencias técnicas que se impone Mariemma, las asume como rasgo distintivo de un estilo que busca proyectarse por encima del espectáculo de puro entretenimiento que le rodea y de otro tipo de formatos más cómodos. Esta faceta, unida al interés historicista en recuperar la

⁴ En el repertorio de la temporada 1940-42 encontramos ya fijado en sus programas el siguiente repertorio: las *Danzas Charras* (Jesús García Leoz) y *Polca* (Chueca). *Camperola* (Toldrá), *Córdoba* (Albéniz), *Danza del Terror* (*El Amor Brujo*, Falla), *Danza de la Pastora* (Ernesto Halffter), *Jota de la Dolores* (Bretón) y un *Bolero clásico* (*La Vanguardia* 29-III-1942.; *Informaciones* 17-III-1940)

danza teatral y de escuela española le lleva a abordar el repertorio de “bailes nacionales” que habían sido interpretados en la escena y en los salones privados por los boleros y boleras al menos desde finales del siglo XVIII. Un repertorio vivo y teatralizado especialmente en el siglo XIX, por tanto con conflictos de hibridaciones y supervivencias en todo su recorrido. La transmisión del baile de escuela española encontrará su refugio desde finales del siglo XIX en algunos maestros que formaron sagas como las de los Pericet o en bailarines españoles que se integraron en los teatros europeos y que enseñaron más tarde en academias privadas, como fue el caso de Francisco Miralles en París. (Mariemma 1997:80). Ver **Figura 5**.



Figura 5. Mariemma, Escuela bolera. Años 30 (MM)

Precisamente de Miralles Mariemma aprende los fundamentos de la Escuela bolera a final de los años 20, mientras vive en París. Años más tarde, y en el viaje de ida y vuelta que conlleva toda transmisión de la cultura, uno de los tres principales estudios cinematográficos de la capital francesa reclama a la bailarina lo más genuinamente español que la ciudad del Sena le había enseñado: la Escuela bolera.

La Bolera de la *danseuse espagnole*

El repertorio que recibe el nombre de Escuela bolera en el siglo XX se elabora desde un

lenguaje de base popular en su origen (seguidillas), que se documenta desde fines del siglo XVIII y pasa al teatro, a la escuela y al salón en un sinuoso proceso que en su transcurrir define categorías sociales, gustos y formas de vestir (currutacos y majos) e incluso permite un rastreo intermitente de posiciones políticas según el periodo histórico (liberales afrancesados, monárquicos patriotas). De cualquier forma, se trata de una gramática dancística que se va conformando en la amalgama de los bailarines nacionales con las compañías de bailarines franceses e italianos que actúan en nuestro país en la primera década del siglo XIX. Un sustrato que, a partir de ese momento, se extiende a toda Europa y América tanto por las peripatéticas vidas de estos “bailarines de rango francés o italiano” como por los boleros y boleras nacionales que se convierten en figuras de los principales teatros de Ópera (Roger Salas 1992).

Su efecto será amplificado por las celebridades consagradas del ballet romántico durante la primera mitad del siglo XIX, no sin antes permitirse muchas de ellas la licencia de adaptar el lenguaje y el repertorio bolero a sus propias condiciones técnicas y requisitos escénicos. La popularización del género con la “Cachucha” interpretada por la bailarina romántica Fanny Essler fue sin duda un gran éxito para la austriaca, pero hoy es sobre todo una de las cartas de presentación más recurrente cuando se intenta ilustrar la gran divulgación que el baile hispano tuvo en la primera mitad del siglo XIX.

La convivencia de las boleras con el flamenco, al irrumpir éste en las últimas décadas de esa misma centuria en los cafés cantantes y academias, volvió a producir hibridaciones, amalgamas y estilizaciones que contribuyeron al menor protagonismo de la bolera a favor del flamenco potenciado principalmente desde los cafés cantantes.

El baile de Escuela bolera conlleva unas especiales exigencias técnicas y expresivas y por tanto se hace particularmente idóneo para tomar el pulso al modo en que Mariemma se enfrenta tanto al repertorio fijado como a las posibles variantes interpretativas. El acercamiento al estilo de la bailarina española viene facilitado por un documento visual especialmente relevante en este sentido. Se trata de un corte cinematográfico tomado de la película *Donne-moi tes yeux* (1943) del mítico director y actor del cine francés Sacha Guitry que se conserva en el Museo Mariemma de Iscar, en Valladolid.⁵ En una escena de poco más de un minuto de duración aparece Mariemma caracterizada como la habitual “danseuse espagnole” contratada para amenizar la velada mientras baila una bolera acompañada al piano por Enrique Luzuriaga.

⁵ AHMM-legado Mariemma (MM). Museo Mariemma de Iscar, Valladolid. También existe una versión comercializada recientemente: *Donne-moi tes yeux*. 1943. Dir. Sacha Guitry. DVD. Studiocanal.

La posición y reconocimiento que gozaba Guitry en el París ocupado y el hecho de recurrir a Mariemma revela el nivel de reconocimiento artístico que gozaba la bailarina. Especialmente, si tenemos en cuenta la rigidez de las fronteras impuesta por la ocupación alemana y la gran oferta de artistas de variedades que existían en el circuito galo, las cuales hubieran podido servir para los objetivos pragmáticos del film. Por otra parte, las conexiones del cineasta con las fuerzas de la ocupación facilitaron las libres decisiones que cualquier proyecto cinematográfico implica. La crónica periodística de ese año comenta que en el ámbito de la danza sólo Mariemma había salido de España para actuar en Europa. En concreto en Alemania, Bélgica y Francia (*La Vanguardia* 20-III-1943).

Además de las circunstancias políticas y del hecho de que Mariemma fuera conocida ya desde los años 30 en París, al haber actuado en teatros y fiestas de la alta sociedad en el circuito de las variedades, puede haber inclinado la balanza hacia la bailarina (Cavia Naya 2010: 241-242). La elección de esta forma de la danza española para una de las escenas de *Donne-moi tes yeux* puede argumentarse también desde el intrínseco vínculo que existe entre el teatro y la escuela bolera. Un rasgo que se adecua perfectamente a la especial querencia por el teatro que definió desde el principio a la figura artística de Guitry.

Marcel Pagnol y Sacha Guitry, entre otros dramaturgos, contribuyeron dinámicamente a la coalición del cine y teatro, entendiendo el cine como una lograda extensión del ámbito escénico. A partir de los años 30, el cineasta reunió en una serie de películas sus anteriores trabajos teatrales, o utilizó novedosas estrategias comunicativas que prefiguraban las innovaciones de Alain Resnais y conectaban texto e imagen con la ayuda de un narrador, como ocurrió en *Le roman d'un tricheur* (1936) (Fournier Lanzoni 2004: 72). Sin embargo, para los alemanes el cine de la Francia ocupada no era más que una forma de entretenimiento o de exhibición popular. El público, la industria y los cineastas que no emigraron en 1940 lo entendieron también así. El éxito de taquilla de las salas de cine y los *music halls* revelan una vitalidad que puede sorprender en un primer momento, pero que es comprensible si se tiene en cuenta el medio de escape que estas formas de entretenimiento ofrecen a una población enfrentada cotidianamente con la dureza de la guerra. El *music-hall* llamaba a la nostalgia, muchas veces con puestas en escena de escaso contenido pero con canciones sentimentales que habían contribuido ya desde la década anterior a desplazar a los pequeños cafés cantantes frecuentados, en menor medida, por intelectuales politizados de la época (Conway 2004:107). Los géneros de cine que más triunfan en el París de la época se

relacionan también con esa dimensión escapista: dramas de costumbres, comedias románticas, suspense, producciones históricas y cuentos legendarios. Ver **Figura 6**.



Figura 6. *Donne-moi tes yeux*, cartel de la película, 1943.

Donne-moi tes yeux se enmarca también dentro de este contexto, pero con pretensiones estéticas de mayor calado. 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. En la película Mariemma no aparece caracterizada como una más de las “celebres bailarinas españolas” que se anunciaban como tales, a pesar de que no lo fueran, durante la ocupación e inundaban la mayoría de los locales de entretenimiento. Más bien, su personaje se visualiza como una “auténtica bailarina española” y, en todo caso, seleccionada del circuito teatral prestigiado que permitía las giras internacionales o que su origen fuera español. Es decir de las nacidas en Francia de padres españoles o de aquellas que hubieran llegado desde España con la riada de 1939 y tras el triunfo de los nacionales. Reforzando esta información subliminal está el hecho de que en toda la película solamente se desarrolla en español el pequeño diálogo que Mariemma mantiene en el camerino con la “cantante” que va a continuación de su número de baile⁶. Funcionalmente el director se aprovecha del origen hispano

⁶ Que se recurra al español no se debe a una limitación funcional de Mariemma en el uso del francés, sino a un recurso cinematográfico que contribuye a situar el alto rango social del local y el tipo de espectáculo que se ofrece: “auténticas bailarinas españolas”. Confirmando esta idea está el hecho de que la bailarina era bilingüe, ya que emigró con su familia a París cuando tenía tres años y vivió allí hasta los veintitrés años.

de la actriz que da la réplica a Mariemma, que no es otra que Mona Goya.

Aunque desde el punto de vista dramático el papel de Mariemma es mínimo, el documento es especialmente valioso ya que no existe constatación visual de cómo era realmente el estilo de “la *danseuse espagnole*” en el repertorio bolero, pero no sólo en esa época sino que tampoco lo hay en etapas posteriores. Desde la perspectiva interpretativa Mariemma abandonó este género a principio de los años 50, tanto en el formato del concierto de danzas como en obras de recreación que implicaran el repertorio de la escuela bolera⁷. Aunque esta forma española siempre estuvo como sustrato en su vertiente coreográfica y en las interpretaciones de danza estilizada que se alimentaban, en gran medida, de las bases de la escuela bolera. Paralelamente, la información documental 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 crítica reseña únicamente las referencias genéricas a 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 algunas correspondencias entre los contenidos del concierto de danzas y los de la sala de fiestas, aunque tanto los formatos como el propio medio cinematográfico establezcan sus particularidades. Ver **Figura 7**.



Figura 7. Mariemma en traje de bolera en los años 40 (MM)

⁷ En los ballets que requerían gramática bolera Mariemma contaba en su compañía con bailarinas expertas. En los años 60 Carmen Luzuriaga asumió muchos de esos papeles.

Análisis formal de la Bolera en «Donne-moi tes yeus»

La acción se sitúa dentro de una sala de fiestas frecuentada por el sector acomodado de la sociedad parisina. Clientes que toman una copa o cenan mientras en el pequeño escenario se alternan los números de los artistas que amenizan la velada. En los tiempos coreográficamente anulados se sabe que la música seguirá ambientando la noche y estimulando a los clientes para que salgan a la pista de baile. En este caso, el número que rompe esa continuidad es una actuación de la *danseuse espagnole* que se corresponde con los condicionantes de brevedad, entretenimiento y disfrute exigidos por el tipo de local. En este mismo sentido, la actuación revela una gran intensidad interpretativa y una espectacularidad efectista que encaja perfectamente con las exigencias de las variedades, *music-hall* o salas de fiestas. Por otro lado, también están presentes las condiciones de excelencia que permite el formato de concierto y recital de danzas, tales como el virtuosismo, el respeto al repertorio, el uso de la gramática académica y las exigencias técnicas del estilo adoptado. Enrique Luzuriaga la acompaña al piano con el mismo efectismo expresivo y resolución técnica. Ver **Figura 8**.



Figura 8. Enrique Luzuriaga al piano en los años 40 (MM)

La interpretación al piano en la película no es un recurso puramente teatral o casual. Tampoco exclusivamente pragmático y orientado únicamente a facilitar la difusión de estas piezas

en el formato de la sala de conciertos o en el contexto del local donde se desarrolla la escena. Su participación es históricamente pertinente al enlazar con la tradición del instrumento en el siglo XIX, cuyo repertorio se movía entre los arreglos instrumentales de ópera, piezas de nueva creación, canciones de estilo italiano y repertorio bolero. Al formato de la reducción para piano en el bolero instrumental se llegó en primeras décadas del siglo XIX y después de su paso por la versión orquestal. Este último eslabón de la cadena vino también estimulado por el bolero cantado, el consumo de partituras para piano y la demanda del salón romántico. En consecuencia, el bolero fue uno de los aires más habituales que el piano acompañó (Suárez Pajares 1992: 161-163). Ver **Figura 9**.



Fig. 9. Mariemma en el “Bolero con Cachucha” (MM)

Desde el punto de vista estructural, la pieza interpretada por Mariemma es una bolera básica, relacionada con el repertorio histórico de la Escuela bolera aunque como tal “Bolero” no se identifica con las piezas conservadas o más representativas. Entre estas piezas de repertorio están El Olé de la Curra, El Vito, La Maja y el Torero, Panaderos de la Flamenca, Sevillanas Boleras, Boleras de la Cachucha, Bolero liso o robado, Bolero de Medio Paso, El Jaleo de Jerez, Panaderos de la Tertulia, Panaderos de la Juerga, Panaderos de la Flor, Soleares de Arcas, Seguidillas Manchegas, Seguidillas Manchegas Pías, Malagueñas, Panaderos de la Vuelta de la Corrida y el

Zapateado de María Cristina (Salas 1992: 73). Lo cierto es que siendo un baile de pareja en origen, también puede ejecutarse a solo. Como es el caso del interpretado por Mariemma en la película de Guitry. Desde una perspectiva global, los códigos coreográficos que observamos en la interpretación realizada por la bailarina enlazan con la tradición, como se ilustra en las características sobre el bolero descritas ya en 1820 por el maestro de danza Antonio Cairón, el cual aparece citado por Ruiz Mayordomo y Marinero (1992:43):

Este es el baile español más célebre, el más gracioso y más difícil tal vez de cuantos se han inventado. En él se pueden ejecutar todos los pasos, tanto bajos como altos: en él se puede mostrar la gallardía del cuerpo, su desembarazo, su actividad en las mudanzas, su equilibrio en los “bien parados”, su oído en la exactitud de acompañar con las castañuelas y, en fin, todas las gracias naturales de que se halle adornada la persona ejecutora.

La estructura básica del bolero baile consta de una parte inicial que recibe el nombre de “salida”. Luego se suceden una serie de “coplas”, de las que normalmente se bailan tres. Cada una de estas coplas va precedida de una “pasada”, que también puede entenderse como paseillo, estribillo o enlace. En el tratado de la bailarina Trini Borrull que aparece en los años 40 se habla de “pasada” (Borrull [1945] 1982: 117). Mariemma también detalla en su libro algunos de los pasos y figuras del bolero, pero se centra en describir la combinación de pasos utilizada para enlazar dos coplas de boleros que ella llama “paseillo” o “estribillo de bolero”, y que se corresponden con “la pasada” de la que habla Trini Borrull (Mariemma 1997:81). Los pasos y figuras de cada copla tienen su propia composición, aportando el elemento de mayor variedad y brillantez de la pieza y aumentando progresivamente su dificultad o efectismo cuando se baila a solo. Los enlaces de las coplas son más pausados, con movimientos más tranquilos. Ver **Tabla 1**.

Tabla 1:

Salida	Enlace- 1ª Copla de bolero	Enlace-2ª Copla de bolero	Enlace- 3ª Copla final
--------	----------------------------	---------------------------	------------------------

El acompañamiento musical se corresponde con las exigencias del bolero baile. En metro ternario, con ritmo incisivo, unidades temáticas relacionadas y esquema formal similar. La estructura del bolero instrumental utiliza un soporte musical básico dividido en dos partes. En concreto, la versión musical que se utiliza en el film se corresponde con la conocida popularmente como “Bolero liso”, con un material temático dividido entre las dos partes principales y distribuido

en un total de 43 compases⁸:

a) Primera parte: Introducción y unidad temática 1 (T1). Es el soporte musical para la “salida”. Su número de compases es variable en la introducción y en la unidad temática. Normalmente, tanto en las versiones musicales como en las interpretaciones en escena suelen ser 10 compases que se distribuyen 4 + 6.

b) Segunda parte: Coplas. Cada copla consta de un material de enlace o ritornello (II) y dos unidades temáticas relacionadas con la introducción (T2 y T1). En total son 12 compases que distribuyen el material en 3|6|3 compases. Este esquema musical, tanto armónica como melódicamente, se repite a lo largo de las tres coplas. Ver **Tabla 2**.

Tabla 2:

Introducción (I) U. Temática 1	: Ritornello (II) U. Temática 2 U. Temática 1:
----------------------------------	--

La semejanza formal entre la versión musical y la del baile se debe al carácter funcional del bolero instrumental, siempre al servicio del movimiento. La única salvedad en relación a las correspondencias entre el bolero musical y bolero baile es la de la introducción instrumental que en el bolero baile ocurre antes de que empiecen las figuras y pasos. Pero igualmente debe considerarse la introducción instrumental como parte integrada en la composición coreográfica pues exige al bailarín el avance a escena o, si ya está en ella al iniciarse la música, la colocación del cuerpo y actitud desde la posición estática con el fin de prepararse para la realización de todos los movimientos que se coordinaran conjuntamente entre los pies, brazos, quiebros y cabeza. Ver **Tabla 3**.

Tabla 3:

[Baile]	Salida	: Enlace Copla de bolero :
[Música]	(I) T1	: (R II) T2 T1 :
[Nº compases, $\frac{3}{4}$]	4 6	: 3 6 3 :

⁸ La versión musical que bajo el título “Bolero Liso” aparece en la grabación del CD *Música en la Villa y Corte de Madrid* del grupo musical Francisco de Goya presenta esta misma melodía y distribución formal (Tañidos/Several Records, 1994).

En la “bolera de la *danseuse espagnole*” se respeta esta estructura básica en su marco general, pero con claras salvedades motivadas tanto por exigencias de la narración fílmica como por licencias en la interpretación musical de la pieza y en los pasos y figuras de la bailarina, todo lo cual afecta a la propia gramática coreográfica de la bolera. El corte analizado dura poco más de un minuto, y la escena donde tiene lugar el baile de “la *danseuse espagnole*” se encuentra dentro del intervalo que va del minuto 38’ al 42’ de la película. Ver **Figura 10**.



Figura 10. Mariemma en posición bolera. ca 1943 (MM)

El corte analizado dura poco más de un minuto, y la escena donde tiene lugar el baile de la “*danseuse espagnole*” se encuentra dentro del intervalo que va del minuto 38’ al 42’ de la película. Ver **Tabla 4**.

Tabla 4:

Duración	Secciones	n. c.	E. Música	E. Baile	Pasos y figuras
0.00-0.04	<i>Salida</i>	3	I	[reducción]	castañuelas y braceo
0.05-0.11	<i>Copla 1</i>	4	II	Paseílo	paso llamada con vuelta bolera paso cambio de dirección/ chasé hacia adelante/tan de flex/ chasé hacia atrás/llamada vuelta bolera/fin quinta posición
0.12-0.21		6	T2	Copla de bolero	dos cambios altos sisonne/posé/asamblé batido [se repite toda la variación 4 veces]
0.22-0.26		3	T1		pas couru hacia atrás vuelta bolera/paso y final
0.27-0.30	<i>Copla 2</i>	3	T1	[fragmentación]	brisé volé y final
0.31-0.34		2	I	chasé hacia atrás vuelta bolera y final	
0.35-0.40	<i>Copla 3</i>	3	II	Paseílo	llamada con vuelta bolera paso cambio dirección chasé hacia delante/"pellizco"/ chasé hacia atrás/llamada/
0.41-0.56		4			vuelta bolera y quinta posición [escobilla]
0.47-0.94		6	T2	Copla de bolero	echapé/cambios/batería/pas couru [cámara enfoca al suelo]
0.95-1.00		3	T1		chasé y brisé en vuelta [todo en promenade]

La salida se ve reducida a la mínima expresión. Se corresponde visualmente con el enfoque de cámara a las castañuelas y brazos de la bailarina. La utilización del plano americano hace que únicamente se visualiza el braceo y quiebro del talle. En su desplazamiento hacia el centro del pequeño escenario se amplía el plano, lo que permite introducir al pianista en la imagen mientras la bailarina se coloca en quinta posición para iniciar la copla. Esta reducción afecta también a la música. Se suprime la introducción, pero a pesar del arreglo la música se ajusta al patrón al

relacionarse temáticamente con la copla (T1).

Los cambios más radicales en relación a la estructura se refieren a las coplas. Por una parte se produce la práctica anulación de la segunda copla, aunque se sugiere su presencia al introducirse al final de la primera copla un enlace con material de la segunda copla (0.27-0.30). Cinematográficamente se percibe como un pequeño bucle de imágenes repetidas y en parte yuxtapuestas que cumplen la función de elipsis al sugerir una duración literal de la actuación de la bailarina, y en consecuencia más larga que la recogida por la cámara. Musicalmente, la continuidad fílmica viene facilitada tanto por el hecho de que la estructura base es la misma para todas las coplas como por su coincidencia con la unidad temática que se repite (T1). El problema se vuelve a plantear con el siguiente segmento (0.31-0.34), que introduce también una transición de dos compases con superposición de imágenes de enlace (0.31-0.34) y con la finalidad de hacer la transición hacia la Copla 3. Todas las figuras de este segmento podrían pertenecer originariamente a la Copla 2, por tanto podemos seguir entendiendo esta licencia como un recurso fílmico.

Desde el punto de vista de la estructura formal y a pesar de la discontinuidad, estos fragmentos nos permiten reconstruir con mayor seguridad la sucesión lógica de Copla 1/Copla 2, y establecer el paralelismo con el “Bolero” que Mariemma presentaba en ese momento en sus programas dentro del formato del concierto de danzas. Probablemente, Mariemma grabó la Copla 2 completa pero posteriormente -ya en el montaje fílmico- se cortó el paseíllo y la primera parte desea copla, dejándose los dos segmentos fragmentados como enlace para la copla siguiente.

De cualquier modo, cabe apuntar otra interpretación de carácter extrafílmico para esta misma sección. Sería la de considerar la macroforma de la “bolera de la *danseuse espagnole*” dentro de las “boleras intermediadas” y, en consecuencia, sustituir lo que hemos llamado Copla 2 por un baile externo y añadido a la propia bolera que, finalmente, daría nombre al baile completo⁹. Esta posibilidad únicamente se puede apuntar como hipótesis debido a la fragmentación a la que se ha sometido el material original en su tratamiento fílmico y que impide conclusiones ulteriores. Aún así, esta idea se puede defender en parte si tenemos en cuenta que

⁹ El “bolero intermediado” es una forma que aparece en la primera mitad del siglo XIX y cuya finalidad es alargar la forma bolero y enriquecer sus posibilidades tanto escénicas como teatrales. En concreto se trata de una sección totalmente diferente incluida en el transcurso del bolero de gran fuerza denotativa ya que finalmente ese baile que se intermediaba era el que daba el nombre al bolero. Este fue el caso de “las boleras de la Cachucha”. La representación de este tipo de boleras discurría según el siguiente esquema: inicio del bolero - sucesión lógica de la salida y una de las coplas-; baile nuevo -intermedio-; copla final -remate- (Suárez Pajares 1992: 164).

en el formato del recital o concierto de danzas la pareja sí interpretaba piezas cuyo materialailable modificado. En concreto Mariemma añadía material coreográfico apoyándose en el discurso musical de Luzuriaga. En concreto, la bailarina evolucionaba sobre la repetición variada de una bolera popular o sobre una nueva creación melódica y de carácter historicista. Es decir, basada en las pautas generales de la bolera instrumental¹⁰.

En la Copla 3 nos encontramos con el paseílo completo. La última parte del mismo conforma una especie de escobilla dentro de la propia copla. Musicalmente se corresponde con el ritornello o estribillo que consta de siete compases y, en consecuencia, es más largo de lo habitual (0.35-0.47). De cualquier forma, se respeta la sucesión de las unidades temáticas y tras el material del ritornello aparece T2 -T1. Es probable que esta prolongación fuera también utilizada por Mariemma en el formato de la sala de conciertos ya que Enrique Luzuriaga efectuaba arreglos sobre la música en función de las necesidades de la bailarina y con el fin de dotar de mayor brillantez a algunas secciones del bolero. De hecho, piezas como la que llamaban “Bolero Mariemma” también se permite algunas licencias musicales, alargando unidades temáticas. Pero los contenidos coreográficos de la “bolera de la *danseuse espagnole*” no se corresponden con la versión “Bolero de Mariemma” que la propia bailarina enseñó años más tarde a sus alumnas.¹¹ Algunos desajustes con la música sugieren problemas de montaje, como ocurre simultáneamente con la imagen cuando enfoca el echapé de la copla. Esta circunstancia es secundaria ya que la prioridad de la narrativa fílmica es enfocar en primer plano los pies y el suelo para acentuar la sensación del desplazamiento vertical y gran elevación.

El tempo musical, las dinámicas, la ornamentación melódica y la expresión son otras licencias de carácter menor que el pianista adopta siempre en clara coordinación con la bailarina. El uso extensivo de grupos rítmicos punteados de corcheas y semicorcheas subraya su incisivo toque en las manos de Luzuriaga, y son cauce para la vivacidad de la interpretación en el baile que mantiene una velocidad muy alta a lo largo de toda la pieza, que incluso se acelera progresivamente en la copla final. Una característica, por otra parte, habitualmente demandada por el público en este tipo de piezas y que “la *danseuse espagnole*” resuelve con maestría y limpieza, realzando las coordenadas de elegancia exigidas por el propio repertorio.

¹⁰ Algunas partituras manuscritas de Luzuriaga así parecen sugerirlo (Archivo personal de Mari Carmen Luzuriaga).

¹¹ Mayte Bajo, antigua alumna de Mariemma, apunta otras características diferentes para el “Bolero Mariemma”. (Entrevista con Mayte Bajo, Valladolid, 4-V-2009).

Las castañuelas contribuyen a dotar de brillantez a la sencilla partitura, revelando un dominio y control del sonido facilitado por la propia colocación del instrumento utilizada por Mariemma. La bailarina lleva sujetas las castañuelas a través de un nudo corredizo en el dedo pulgar que se mantiene estirado y, por su parte, el dedo índice aparece en la parte alta para permitir abarcar el segmento que va desde la oreja hasta el centro de la castañuela. Los otros tres dedos se retiran sobre la palma de la mano cuando se cierran las dos cazoletas produciendo el sonido fuerte. Alternativamente se alzan los cuatro dedos para permitir que la cazoleta superior se abra. Esto facilita el que la mano sea una continuidad del brazo y con ello un mayor control del sonido, independientemente de la posición del braceo que implique las distintas figuras de la bolera.

Finalmente, el análisis revela que nos encontramos ante un baile de Escuela bolera que no se ha conservado en el repertorio tradicional actual, lo que nos plantea varias posibilidades. Entre ellas la de tratarse de una creación específica de Mariemma para la película, pudiendo haber grabado distintas versiones de las coplas que posteriormente se seleccionaron y fragmentaron, sobre todo en su sección medida. Quedan abiertas tanto la posibilidad de que se trate de una bolera intermediada como de que nos encontremos ante una adaptación de un bolero tradicional no recogido en el repertorio histórico actual pero transmitido a Mariemma desde la escuela valenciana de Miralles vía Francia. Ver **Figura 11**.



Figura 11. Mariemma en paso de bolera (MM)

Estilo

Una parte del repertorio bolero exige dominio en los saltos, vueltas, trenzados y pasos de elevación, contrastando con otros bailes boleros que se presentan con pasos más sencillos y a nivel del suelo. Mariemma se inclina por la elección del estilo de bolera más espectacular, acentuando la exhibición de sus posibilidades a través de la limpieza en la batería, control del eje, amplitud en el salto, flexibilidad en el quiebro y perfecta coordinación de brazos, pies y escorzo.

La filmación subraya estas características con primeros planos que enfocan únicamente los pies en media punta y que se quedan en tomas fijas al espacio vacío, esperando que de nuevo la bailarina toque el suelo para coger impulso (Copla 3). Independientemente de la lograda musicalidad en el fraseo de la *danseuse espagnole*, que permite cuadrar simetrías muy ajustadas con el piano, lo que más destaca de su interpretación es la capacidad de crear una sensación de movimiento continuo y fluido, con un control de la energía que dosifica acentos y matices con aparente naturalidad. Todo ello subraya el dominio técnico que Mariemma había alcanzado, facilitado por su formación académica pero dentro de una lectura muy natural que se visualiza en lo ligado de los movimientos, la continuidad en los desplazamientos y el contorno redondeado de la figura en el espacio.

Desde el punto de vista estructural “la bolera de la *danseuse espagnole*” rompe con la tradición de graduar la dificultad de las coplas de más sencillas a más complicadas. Aquí las tres coplas son muy exigentes. De hecho ya en la primera aparecen los cambios, y en general todos los pasos del resto de la copla son saltados. Tampoco el estribillo o pasada es tratado de la forma habitual, siendo aquí más prolongado y permitiendo un despliegue mayor de figuras.

Valoración

La “bolera de la *danseuse espagnole*” rompe con la tradición del repertorio en muchos aspectos que aportan una especificidad estilística en el panorama escénico del momento y abren una línea nueva de interpretación del patrimonio histórico bolero. Algunas de estas características serían:

- novedad de los elementos coreográficos que componen la pieza, en clara diferencia con lo que por esa misma época se describía al respecto como normativo¹²
- ruptura con la tradición en cuanto a la planificación de las coplas. No respeta la progresión habitual de menos a más dificultad, todas son muy exigentes desde el punto de vista técnico
- utilización de la técnica fundamentada en la base académica no como recurso para ampliar o modificar el repertorio sino como praxis que le capacita para la resolución eficaz de la gramática conformada por la escuela bolera
- adopción de los principios básicos de Escuela, demostrando su dominio especialmente en el quiebro, toque de castañuelas y coordinación brazos, pies y escorzo
- exhibición de la bolera en el formato concierto de danzas pero sin la estilización a la que somete ya en esta época a otras formas del baile español. Probablemente con la voluntad de que se recupere una línea “purista” de la que se postulará como pionera

Estas características son coherentes con el discurso sobre la escuela bolera que Mariemma desarrolló a lo largo de su carrera y que en los últimos años intentó argumentar con la palabra sin demasiado éxito (Entrevista con Mariemma, Madrid 20 enero 1992)¹³. En el plano teórico defendió la escuela bolera como representante de la danza clásica española. De cualquier forma, y dado el uso y las connotaciones que el término “clásico español” había adquirido ya a finales del siglo XX, lo aplicó a la estilización resultante de la escuela bolera y el flamenco. Por otra parte, relacionó la exigencia de una base técnica académica por parte del bailarín con el prestigio de la propia danza escénica y con la formación de un criterio exigente en el público que acude a los espectáculos de danza española.

¹² Para ello se puede comparar con las indicaciones y pasos que aparecen bajo la denominación “bolero” en el tratado escrito por esos años por la bailarina Trini Borrull (Borrull [1945] 1982).

¹³ Mariemma se situó en una posición incómoda y controvertida al defender sus ideas en el Encuentro Internacional que tuvo lugar en Madrid (*La Escuela bolera*. Madrid: INAEM, Ministerio de Cultura, 1992). Su postura, que expresó directamente en dicho foro, defendía la necesidad de la base académica o clásica para bailar la escuela bolera, frente a la de otros que, como Pericet, no la veían necesaria argumentando el origen popular de la bolera. En las clases magistrales impartidas por Mariemma y por Pericet incluidas en dicho encuentro, demostraron ambas posibilidades al público congregado. Mariemma aprovechó esta circunstancia, ya exclusivamente dentro de su entorno, para seguir insistiendo en el argumento de la versatilidad y superioridad práctica de los bailarines formados en clásico a la hora de interpretar cualquier exigencia de la bolera. Su principal argumento fue que el propio Pericet había utilizado en su clase magistral a bailarines formados con base técnica en ballet. Más concretamente, esos intérpretes eran estudiantes formados en el Conservatorio Profesional Mariemma, que habían seguido el mismo método establecido por la bailarina desde finales de los años 60. (Entrevista con Mayte Bajo, Valladolid, 4-V-2009).

Si definimos como “purista” su posición dentro de la escuela bolera y la vinculamos a la necesidad que ve Mariemma de una técnica académica- podemos defender que esa tendencia se manifiesta ya en este periodo desde dos perspectivas. En primer lugar, al presentar con total exigencia técnica la escuela bolera en el formato del concierto de danzas en los primeros años de la posguerra española. En segundo lugar, al no someter a la bolera a la estilización de manera directa, respetando su autonomía. Algo que hará en la siguiente década y cuando tanto el tema musical como el argumento del ballet estén relacionados históricamente con el origen y devenir de la Escuela bolera.

Observaciones finales

El singular estilo interpretativo de Mariemma y su apuesta escénica en el formato concierto de danzas son responsables de su forma de entender algunos aspectos de la danza española y en concreto de las exigencias implicadas en la escuela bolera “purista” o con base técnica apoyada en el vocabulario clásico. Esta posición de la bailarina castellana puede encontrar su fundamento en algunos principios que ya aparecen definidos al inicio de su carrera. Entre ellos, el de buscar pasar de los circuitos del espectáculo más popular a aquellos más prestigiados culturalmente; su interés por ser percibida como continuadora de Antonia Mercé (1890-1936), la cual hizo de Francia su base de operaciones y cuyo reconocimiento de crítica y público fue el motor de sus éxitos internacionales. Por otro lado el prestigio que adquirió en sus recitales de danza se ve confirmado por las giras internacionales, actuaciones por toda la geografía española y elaboración de su propio repertorio durante la posguerra. Unas circunstancias que de manera especial se visualizan en fecha tan temprana como la del año 1943, con la invitación a participar en la producción cinematográfica *Donne-moi tes yeux* de Sacha Guitry en la Francia ocupada. Su actuación en la película se concreta en el repertorio bolero. El análisis coreomusical de ese fragmento permite establecer puentes con el estilo de la bailarina en el formato habitual del concierto de danzas, subrayando su expresividad y dominio técnico basado tanto en la formación académica clásica como en las propias exigencias identitarias que caracterizan el repertorio de la Escuela bolera¹⁴.

¹⁴ El trabajo elaborado para este artículo forma parte de un proyecto más amplio sobre artes escénicas vinculado a la Universidad de Valladolid. En concreto se trata del proyecto de investigación titulado *Los escenarios de la identidad nacional española: Música*. Junta de Castilla y León (REF. VA025A10-1).

BIBLIOGRAFÍA

- Altman, Rick. 1987. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Borrull, Trini. [1945] 1982. *La danza española*. Madrid: Sucesor de E. Meseguer Editor.
- Cavia Naya, Victoria. 2008. "Sonido y Movimiento: La música de Thom Willems en los ballets de William Forsythe". En *Delantera de Paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, eds. Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez-Pajares, 501-516. Madrid: ICCMU, Colección Música Hispana.
- _____. 2009. "La búsqueda del ballet español en Mariemma o la amalgama de lo nacional en *Ibérica* (1964)". *Etno-Folk. Revista de etnomusicología* 14-15 (6-11): 390-426.
- _____. 2010. "La danza española y la ilusión cinematográfica en Mariemma. De las variedades al recital de danzas (1934-1943)". En *La investigación en danza en España, 2010*, VVAA, 238-254. Valencia: Ediciones Mahali.
- Conway, Kelley. 2004. *Chanteuse in the city: the realist singer in French film*. Berkeley: University of California Press.
- Forsythe, William; Sulcas, Roslyn. 2003. *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye* [CD-ROM]. Karlsruhe : ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie.
- Fournier Lanzoni, Rémi. 2004. *French Cinema: From Its Beginnings To The Present*. London: Continuum Intl Pub Group.
- García Ruiz, Victor (ed.). 2005. *Historia y antología del teatro español de la posguerra (1940-1975)*. Madrid: Fundamentos Editorial.
- Mariemma. 1997. *Mis caminos a través de la danza. Tratado de Danza española*. Madrid: Fundación Autor.
- Martínez del Fresno, Beatriz. 1999. "Siglo XX". En *Historia de los espectáculos en España*, eds. Andrés Amorós y José María Díez Borque, 347-372. Madrid: Castalia.
- Pineda Pérez, Juan Bernardo. 2008. *El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza* [CD-ROM]. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Ruiz Mayordomo, María José; Marinero, Cristina. 1992. "La escuela bolera. Coreología". En *La Escuela Bolera*, ed. Roger Salas, 41-61. Madrid: INAEM. Ministerio de Cultura.
- Salas, Roger (ed.). 1992. *La Escuela Bolera*. Madrid: INAEM. Ministerio de Cultura.
- Salas, Roger. 1992. "La escuela bolera y su esplendor". En *La Escuela Bolera*, ed. Roger Salas, 71-73. Madrid: INAEM. Ministerio de Cultura.

Suárez-Pajares, Javier. 1992. "El repertorio Bolero en la primera mitad del siglo XIX". En *La Escuela Bolera*, ed. Roger Salas, 161-169. Madrid: INAEM. Ministerio de Cultura.

Val, José Delfín. 1983. "Mariemma". En *Vallisoletanos: Colección de Semblanzas Biográficas*, dir. Ramón García Domínguez, 281-308. Valladolid: Obra Cultural Caja de Ahorros Popular.

Referencias Audiovisuales/Discos

Donne-moi tes yeux. 1943. Dir. Sacha Guitry. DVD. Studiocanal.

Grupo Musical Francisco de Goya. 1994. *Música en la Villa y Corte de Madrid*. Tañidos, Several Records.

Referencias fotográficas

Figuras 1-12: Fotografías cedidas en exclusiva para esta publicación por el Museo Mariemma de Iscar, MM, (Valladolid).

Victoria Cavia Naya

Doctora en Musicología por la Universidad de Valladolid, estudios de Piano en el Conservatorio de Burgos e Historia del Arte y Musicología en la Universidad de Oviedo. Con formación en música del siglo XIX y XX en la Universidad de Yale (EE.UU), Lovaina (Bélgica), y Barnard College/Columbia University (EE.UU). Su dedicación a la docencia se concentra en la historia general de la música occidental, en la historia y cultura de la música del siglo XX y en las nuevas tendencias en música y artes escénicas. Entre sus líneas de investigación están la música española religiosa (siglos XIX-XX) la historia de la música en su entorno cultural, y la dimensión escénica de la música a través de la danza (s. XX). Trabajos en curso: estudios sobre la música en la coreografía de William Forsythe; relaciones entre el fenómeno de la moda y las artes performativas; estudios sobre la danza española del siglo XX; análisis sobre las propuestas coreográficas de la bailarina española Mariemma. Profesora de la Universidad de Valladolid (UVa), siendo en la actualidad Profesora Titular de dicha institución. Es la Coordinadora Académica del Programa Erasmus. Imparte docencia en la licenciatura de *Historia del Arte*, en el Grado de *Musicología*, en el Máster en *Profesor de Educación Secundaria y Bachillerato* y en el Máster de *Música Hispana*.

Cita recomendada

Cavia Naya, Victoria. 2011. "Tradición popular y lenguaje académico: Mariemma en la *Bolera de la danseuse espagnole* (1943)". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]