

12. ESPAÑA EN EL ESPEJO LATINOAMERICANO, AMÉRICA EN EL REFLEJO EUROPEO: EL VIAJE TRASATLÁNTICO DE LA MERI Y LA DANZA ESPAÑOLA (1927-1931)*

JUDITH HELVIA GARCÍA MARTÍN
Universidad de Salamanca

Resumen: La Meri (Louisville, 1898-Nueva York, 1988) es considerada en Estados Unidos como una pionera a comienzos del siglo xx en la denominada “danza étnica”, que incluía la danza española. Durante los años veinte y treinta, esta bailarina llevó a los escenarios su particular visión de la danza, la música y la cultura españolas, configurando una imagen heterogénea basada en lo aprendido en contextos tan variados como la escuela local de danza de la ciudad texana donde creció, las clases que tomó en España durante un breve periodo de tiempo y su experiencia en las tablas del circuito de Broadway. Sus giras por todo el mundo se reflejaron en la prensa local, que ella y su representante se encargaron de recolectar, y que actualmente se conserva en la Biblioteca Pública de Nueva York. En este trabajo analizamos las distintas recepciones de las propuestas de La Meri a través de la observación de los diálogos entre la prensa iberoamericana y europea durante sus giras entre 1927 y 1931. Ello permitirá conocer cómo se construyó su personaje en base a parámetros como el género o la etnicidad, y cómo el contexto de los narradores influyó en su desigual recepción.

* Este trabajo es el resultado de una estancia de investigación llevada a cabo en la New York Public Library for the Performing Arts en 2019, financiada gracias al proyecto “De mujeres e identidades culturales. Roles de género y circulación del patrimonio musical español” (SA004G19 J440), dirigido por Matilde Olarte Martínez.

Palabras clave: La Meri, prensa, recepción, Iberoamérica, Europa Occidental, periodo de entreguerras.

SPAIN IN THE LATIN AMERICAN MIRROR, AMERICA IN THE EUROPEAN REFLECTION: THE TRANSATLANTIC JOURNEY OF LA MERI AND THE SPANISH DANCE (1927-1931)

Abstract: *La Meri (Louisville, 1898-New York, 1988) is considered in the early 20th-century United States a pioneer in what was then termed “ethnic dance” —which included Spanish dance. During the 1920s and 1930s, this dancer brought her unique vision of Spanish dance, music, and culture to the stage, shaping a heterogeneous image based on what she had learned in diverse contexts, such as the local dance school in the Texan city where she grew up, the classes she took in Spain for a brief period, and her experience on Broadway stages. Her global tours were extensively covered in the local press, which she and her representative took care to collect, and is currently preserved at the New York Public Library. In this paper, we analyze the various receptions of La Meri’s proposals by examining the dialogues between Ibero-American and European press during her tours between 1927 and 1931. This will allow us to understand how her persona was constructed based on parameters such as gender and ethnicity, and how the context of the narrators influenced her uneven reception.*

Keywords: La Meri, newspapers, reception, Ibero-America, Western Europe, interwar period.

INTRODUCCIÓN

Durante las dos primeras décadas del siglo xx el continente americano, en especial Iberoamérica, recibió la visita de varias bailarinas solistas españolas, como Pastora Imperio en 1914,¹ Tórtola Valencia entre 1916 y 1930

¹ “Imperio, Pastora (1889-1979)”, en *Pares. Portal de archivos españoles*, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/161715#> [Consultado 10/07/2022].

(Cavia Naya 2001: 17) o Antonia Mercé “La Argentina” en 1917 (Dallal 1990: 209).² Venidas de la España del café cantante en la que ya se veían los albores de la ópera flamenca, todas ellas transitaron unos circuitos de teatros que facilitaron las conexiones con mercados internacionales, difundiendo sus propuestas acerca de la danza y la música españolas. De esta forma allanaron el camino para muchas otras bailarinas que, siguiendo las mismas rutas, llegarían posteriormente persiguiendo la estela del éxito que las anteriores habían dejado.

En este contexto, una joven nacida en Kentucky con nombre artístico de bailaora, se embarcaba en la década de los veinte en una gira que la alejaría de casa durante varios años, llevándola a actuar en teatros iberoamericanos y, más tarde, también europeos. Con una actitud osada y un tanto naíf, pero con una clara intención didáctica, La Meri —nacida Russell Meriwether Hughes— desarrolló su misión de llevar a todos los escenarios posibles lo que ella llamaba “danzas étnicas”, entre las que la española era tratada con especial cariño. Sus recitales, compuestos de fantasías sobre danzas chinas, hawaianas, argentinas o españolas, eran famosos por su eclecticismo, y obtuvo una considerable resonancia gracias, en parte, a la eficaz labor de representación de su agente, Guido Carreras. Sin embargo, como veremos más adelante, su recepción en los continentes americano y europeo fue muy desigual.

En las próximas páginas, exploraremos las diferentes piezas que componen la identidad artística y personal de La Meri. No nos centraremos en su repertorio, que ya ha sido objeto de otro estudio (García Martín 2021), ni tampoco en su biografía, doblemente narrada (Venkateswaran 2005, Ruyter 2019). Nos parece más interesante, por tratarse de una cuestión que ha sido obviada hasta el momento en los estudios que se han realizado sobre ella, centrarnos en su recepción como artista, y en los matices de este proceso dependiendo de si es visto desde el prisma iberoamericano o el europeo, poniendo el foco en su actitud ante la “danza étnica” y, más concretamente, la española y su música. Su caso es interesante y particularmente complejo

² Los itinerarios de las giras de La Argentina pueden consultarse en *Antonia Mercé, la Argentina y los Ballets Espagnols*, <http://sigyhd.cchs.csic.es/investigacionendanza-map/index.php?ln=es> [Consultado 10/07/2022].

por tratarse de una bailarina estadounidense que, sin haber recibido una formación exhaustiva en la materia, hizo de la danza española su buque insignia y la difundió por todo el mundo excepto, precisamente, por España. En La Meri podemos encontrar un vector de propagación y transformación de esta disciplina, y también de todas las cuestiones identitarias que la rodean, a través de patrones de circulación musical y escénica que, en su caso, encuentran coherencia sobre todo dentro de Iberoamérica y que, una vez se traslada a Europa, muestran una pauta más irregular.

El suyo no deja de ser un caso individual —entre tantos otros— que refleja prácticas y discursos sobre la danza española, incluyendo aspectos de indumentaria, gestuales, coreográficos y, por supuesto, musicales. Pero, en todo lo que hacía y bailaba La Meri, sus receptores entendían que había muchas más cuestiones implícitas que incluían lo cultural y lo político. Por lo tanto, más allá de la enumeración de eventos biográficos o la relación de obras de su catálogo, este tema requiere por nuestra parte un análisis que, finalmente, mostrará que el personaje de La Meri fue construido por otros sobre cuatro pilares fundamentales: hegemonía, clase, género y etnicidad; y que en esa construcción podemos ver el reflejo de las circunstancias políticas y culturales de los narradores: los críticos periodísticos.

Puesto que no hay vestigios videográficos de su arte anteriores a la década de los cincuenta —y muy pocos posteriores—, la imagen y valoración que nos ha llegado hasta hoy de La Meri como artista es, en buena parte, el resultado de las palabras escritas por otros acerca de ella. Por lo tanto, para conocer su arte prácticamente solo contamos con la recepción sobre ella o, más bien, los pedazos de esa recepción escritos en la multitud de testimonios hemerográficos que dejaron sus años más prolíficos sobre los escenarios —los veinte y los treinta—. Por este motivo, nos parece oportuno abordar estos asuntos ayudándonos de herramientas como el análisis crítico del discurso. Estas pueden ayudarnos a integrar las piezas del puzzle que forman la compleja identidad de La Meri y, quizás, a responder parcialmente varias preguntas: cuál es el imaginario de lo español a través de la danza, y cómo las actitudes iberoamericana y centroeuropea centran su discurso al respecto en diferentes cuestiones; de qué manera podemos ver en La Meri y sus giras un trazado de difusión de la danza y música españolas y en qué contextos se proyectó;

cómo se percibía su personaje de “gitana española”; cómo fue la recepción de sus propuestas y cómo esta cambia dependiendo de las circunstancias del receptor; o por qué en Nueva York llegó a ser la “reina indiscutible de la danza étnica”,³ mientras que, como abanderada que era de la danza española y habiendo escrito un tratado específico en la materia, en España no se la conocía, y en Europa apenas tuvo repercusión. A pesar de que cada una de las categorías que hemos mencionado antes —hegemonía, clase, género y etnicidad— merecerían un estudio exclusivo, aquí queremos abordarlas todas, siquiera sucintamente porque, de otro modo, la visión global quedaría incompleta.

Nuestras fuentes se encuentran en el archivo personal de La Meri, conservado en la Jerome Robbins Dance Division de la New York Public Library.⁴ La colección “La Meri [clippings]” incluye cientos de fragmentos de prensa especializada y, sobre todo, generalista, que la bailarina y su representante recopilaron a lo largo de sus giras.⁵ La procedencia geográfica y cronológica

³ “The undisputed Queen of ethnic dance”. Así la califica el escritor y crítico de danza de origen vienés Walter Sorrell, según la cita que se incluye en el obituario de La Meri. [s. a.], “La Meri, 89, a Dancer, Teacher, and Specialist in Ethnic Repertory”, [s. s.], [s. p.], [s. n.], 21 de enero de 1988 (B. 5, F. 3).

⁴ New York Public Library for the Performing Arts, Jerome Robbins Dance Division, MGZRC 67 (La Meri) [clippings]. Para este trabajo utilizaremos principalmente los materiales de las cajas 1 (carpetas 4-7), 2 y 3 (carpetas 1 y 2), que incluyen recortes relativos a sus giras por Iberoamérica y su primera gira por Europa. También tendremos en cuenta algunos materiales de miscelánea incluidos en la caja 6.

⁵ Para referirnos a estos materiales, cada cita incluirá su referencia en una nota al pie de página con la siguiente información (cuando esté disponible): autor del artículo, noticia o reseña, el título de la misma, sección en la que se ubica, página, nombre de la publicación, fecha, lugar, y, entre paréntesis, la caja y carpeta donde se conserva (indicados como B. y F., *Box y Folder*). Sin embargo, el lector encontrará que, de forma sistemática, faltan alguno o varios de estos datos en las referencias, debido a que estas fuentes están presentes en el fondo de La Meri en forma de recortes sueltos. También ocurre que los autores pueden firmar solo con iniciales o con un pseudónimo, en cuyo caso escribiremos “Firma...”, o que la fecha esté incompleta, faltando el día o el mes. Incluso, cuando contamos con toda esta información, a menudo no se debe a que figure en la fuente original, sino a que el recopilador de estos fragmentos la ha escrito a mano en un margen o ha encolado un pedazo de papel al recorte indicando la fecha, autor o el periódico de procedencia. A fin de ser transparentes, se escribirán entre corchetes los datos que falten de la siguiente manera:

de estas fuentes es diversa, y, sin embargo, a través de ellas es perfectamente posible identificar un discurso homogéneo en conceptos que se repiten, que construyen el personaje de La Meri y su mito, especialmente como bailarina de danza española. Dado el enorme volumen de documentación que recoge este fondo, nos ceñiremos a las fuentes hemerográficas relativas a las dos primeras giras por Iberoamérica —1927-1929— y a su primera gira por Europa —1930-1931—, ya que durante ellas se cimentó el relato sobre su figura. Dentro de este último grupo, además, nos vamos a centrar en las críticas escritas por la prensa de Berlín, Viena y París, por ser aquellas que hacen el claroscuro con la crítica iberoamericana, siendo los textos italianos, e incluso los nórdicos, más cercanos al sentir de esta.

Puesto que la biografía de La Meri es de sobra conocida, sobre todo en aquellos eventos que la llevaron a convertirse en una autoridad en danza española en Estados Unidos (García Martín 2021), para la comprensión de los aspectos que desglosaremos más adelante daremos unas breves pinceladas que contextualicen al personaje. Russell Meriwether Hughes, nacida en Kentucky en 1898 en el seno de una familia adinerada de empresarios, se mudó con sus padres y su hermana a San Antonio (Texas), donde entraría en contacto con la cultura mexicana y, posiblemente, con el gusto por lo hispano. Estudió violín, canto y danza en esta ciudad y, en 1919, se aventuró a ir a Nueva York, donde realizaría estudios de periodismo en Barnard College. En 1922 viaja a España y, de vuelta a Nueva York, trabajó en los escenarios de Broadway en la compañía de María Montero, que se encontraba de gira allí en 1925. Una audición con el que sería primero su representante, y después su marido, Guido Carreras, la puso en el carril de la danza española al contratarla para una actuación en la plaza de toros de Ciudad de México. De su mano realizaría una gira por el Caribe en 1927 y otra por Iberoamérica entre 1927 y 1929. Al término de la misma, viajaron a España y, de ahí, emprendieron su primera gira europea. Tras pasar por Berlín, Viena, Oslo y París, residieron durante unos años en Florencia, un paréntesis tras el cual se pusieron de nuevo en ruta hacia Australia y Asia para, después, en 1938 y 1939, realizar su segunda y tercera gran gira —la cuarta y quinta en realidad— por

Iberoamérica. Por fin, tras casi diez años viajando por todo el mundo, La Meri vuelve a asentarse en Estados Unidos, donde comenzaría una nueva etapa caracterizada por su labor docente en varios proyectos y escuelas, que se prolongará hasta su muerte.

A lo largo de estos años, La Meri se formó de forma fragmentaria y ocasional en danza española, ya fuera a través de su profesora de *ballet* en San Antonio, de su tiempo en la compañía de María Montero, y de los pocos días que pasó en España donde, según su testimonio, acudió a clases con Pauleta Pàmies en Barcelona y con José Otero en Sevilla.⁶ Sus conocimientos de la disciplina y el repertorio que acabó conformando con ellos eran, posiblemente, retazos que ella escogió y reinterpretó a su manera y que mezclaban invenciones de Broadway, números de café cantante y danzas heredadas del bolero de escuela, aspectos que serán analizados en otra ocasión.

En las giras que nos sirven como marco para este trabajo destaca la cuidada selección de escenarios en los que La Meri ofreció sus recitales buscando, en la medida de lo posible —sobre todo tras su gira por el Caribe— teatros líricos que normalmente acogieran teatro, ópera o zarzuela. En su defecto, actuaba en clubes, salas de baile y de cine (tabla 12.1).

Tabla 12.1: Países y teatros en los que actuó La Meri entre 1927 y 1931.

País	CIUDAD	TEATRO
México	Ciudad de México	Plaza de toros
		Hotel Regis
		Iris
		Nacional
Cuba	La Habana	Payret
	Camagüey	Avellaneda
	Santiago de Cuba	Municipal
Puerto Rico	Ponce	Broadway
	San Juan	Municipal
República Dominicana	Santo Domingo	Teatro Colón

⁶ De Otero quizás le habría dado referencias María Montero, discípula del bailar sevillano (Ortiz Nuevo 2012).

Venezuela	Caracas	Nacional
	Maracaibo	Baralt
Colombia	Barranquilla	Colombia
	Cartagena	Municipal
Panamá	Panamá	Nacional
Costa Rica	San José de Costa Rica	Nacional
Perú	Lima	Forero
Chile	Iquique	Municipal
	Santiago de Chile	Municipal
	Valparaíso	Victoria
	Santiago de Chile	Providencia
Argentina	Santa Fe	Empire
	Córdoba	Real Cine
	La Plata	Argentino
	Buenos Aires	Odeón
		Cervantes
	Resistencia	Olimpo
	Corrientes	Juan de Vera
	Entre Ríos	Guauguaychú
Paraná	3 de febrero	
Paraguay	Asunción	Nacional
Uruguay	Salto	Larrañaga
	Montevideo	Solís
Brasil	São Paulo	Sant'Anna
Suecia	Estocolmo	Det Nye
		Konserthuset
Noruega	Bergen	National Scene
	Stavanger	[sin datos]
Alemania	Berlín	Komödie
Austria	Viena	Josefstadt
Francia	París	L'Oeuvre
		Champs Elysées

En esta relación y en los mapas adjuntos (figuras 12.1 a 12.3), vemos que La Meri se prodigó generosamente al público iberoamericano, especialmente al chileno y argentino —tal vez por los contactos de Carreras en estos países—, mientras que sus actuaciones fueron mucho más escasas, y localizadas en las capitales, durante su gira europea. En todo caso, tanto los teatros como las rutas seguidas por la bailarina nos proporcionan pistas sobre el en-

tramado de circuitos por los que circulaban propuestas tan eclécticas como la suya.

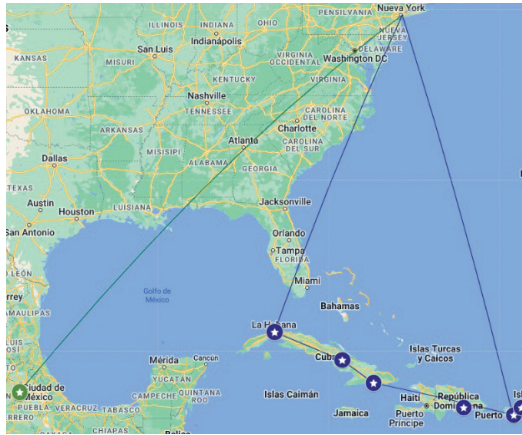


Figura 12.1: Gira de La Meri por el Caribe (1927).
Elaboración propia a partir de Google Maps.

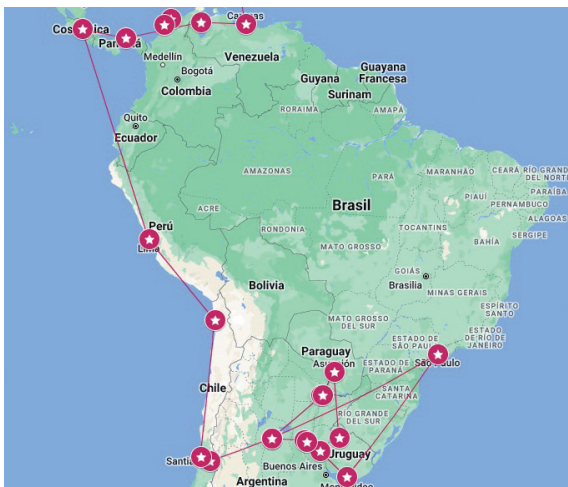


Figura 12.2: Primera gira de La Meri por Iberoamérica (1927-1929).
Elaboración propia a partir de Google Maps.

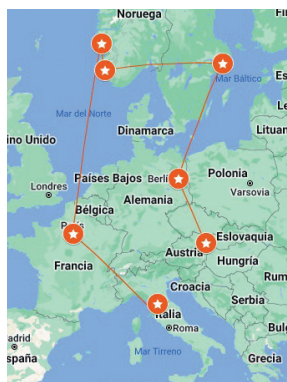


Figura 12.3: Primera gira de La Meri por Europa (1930-1931).
Elaboración propia a partir de Google Maps.

La prensa escribió sobre La Meri un relato con dos narradores principales: Carreras y los críticos, con mayor participación de uno o de los otros dependiendo del lugar de la actuación y, por tanto, con resultados desiguales en el mensaje que ha trascendido. Carreras viajaba con una carpeta llena de recortes sobre lo escrito acerca de actuaciones anteriores⁷ para dársela a la prensa de la siguiente parada en su viaje, y en estas críticas había, probablemente, palabras y apreciaciones del propio agente. Esta estrategia, que le dio resultado en Iberoamérica y que aclara por qué los textos se repiten y citan mutuamente de forma sistemática en diferentes países, no encontró resonancia en Europa, cuyos escritos son más independientes entre sí. Esto tal vez se explique porque, en el primer caso, las críticas rara vez aparecen firmadas y, cuando lo están, se trata de autores no especializados en danza, quizás más permeables a las propuestas del agente; mientras que en los textos europeos encontramos nombres de críticos expertos en danza, música o etnografía,

⁷ Así lo atestigua esta noticia, que se hace eco de la publicidad que precede a la actuación de La Meri en Santiago de Chile: “Efectivamente, el inmenso libro de recortes de la prensa que su empresario, señor Guido Carreras (esposo de la famosa pianista italiana doña María Carreras) nos ha hecho ver, es suficiente para confirmar dicha reputación”. [s. a.], “Los próximos recitales de la bailarina ‘La Meri’ en el Municipal”, *Los tiempos teatral y cinematográfico*, p. 12, [s. n.], 12 de noviembre de 1928, [s. l.] (B.1, F.7).

como André Levinson, Gilbert Chase o Robert von Heine-Geldern, respectivamente. A esto habría que añadir la hipótesis de que Carreras tuviera más o mejores contactos en Iberoamérica que en Europa. Tal vez por ello su personaje aparece con mucha frecuencia en las críticas sobre La Meri en la prensa iberoamericana, donde su consideración como “descubridor” de la bailarina es una constante, mientras que desaparece casi por completo en los periódicos europeos. Teniendo todo esto en cuenta, veamos, a continuación, los principales elementos de este relato, cuyos epígrafes encabezaremos con citas literales de la prensa.

I. “LA MERI NO PUEDE SER OTRA COSA QUE ESTADOUNIDENSE”

De entrada, puede sorprender la intencionalidad con la que aquí contraponemos las diferencias en la recepción de La Meri entre los continentes americano y europeo. Sin embargo, es el contenido de las propias fuentes el que hace que estos enfrentamientos salten a la vista, ya que las mismas narraciones buscan establecer esta confrontación. Así como en la prensa iberoamericana se busca la oposición norte-sur dentro del propio continente, en la prensa berlinesa y parisina se busca la diferencia e, incluso, la distancia, entre Europa y Estados Unidos. Estas actitudes habría que comprenderlas en un contexto de relaciones hegemónicas. Fairclough cita a Gramsci y a Butler al hablar del concepto de hegemonía, que supondría la posesión del poder gracias al consentimiento de la otra parte más que mediante el uso de la fuerza, y cómo ese poder se basa en la lucha por hacer que la ideología y representación del mundo de cada participante en esta contienda sea la predominante y adquiera un estatus universal (Fairclough 2004: 45).

En lo que a la prensa iberoamericana concierne, la preferencia de La Meri en sus recitales por el repertorio iberoamericano y español será un aspecto que llame la atención por el desconcierto que parecía despertar la conjunción de su procedencia anglosajona y su habilidad para interpretar un patrimonio que, supuestamente, le era culturalmente ajeno: “El hecho de que una extranjera, y sobre todo una sajona, pueda tocar las castañuelas como una Argentina, taconear como una Pastora o manejar el mantón como una Carmen

Flores, nos causa verdadero asombro”.⁸ Así, será frecuente que, desde 1928, los titulares se refieran a ella con calificativos como “Yanqui de alma latina”.⁹ En estos textos se resalta esta diferencia como algo en conflicto (Fairclough 2004: 42) y basada en la etnicidad¹⁰ (Martí, 1996), por lo que el discurso parece marcar ante el público dos categorías culturales, de las cuales la latina es la superior porque: 1) le confiere mayor atractivo como bailarina y una condición mejor como artista; y 2) el público parece establecer una relación de simpatía hacia ella al verla como una bailarina que, casi renegando de su origen, prefería dedicarse a manifestaciones artísticas más familiares a dicho auditorio: “[La Meri] tiene preferencia por las danzas españolas. Algo inusual en una artista sin sangre española, pero La Meri tiene, definitivamente, aire español.”¹¹

Quizá convenga recordar que, para las fechas en las que se hacen estas valoraciones, Estados Unidos ya había realizado varios movimientos intervencionistas en Latinoamérica debido a su rápido crecimiento económico. Esto habría generado algunas antipatías a pesar de esa “política del buen vecino” (Lorusso 2007: 196 y 204). Baste leer la oda “A Roosevelt” de Rubén Darío; o el eco de la definición de Fairclough del concepto de hegemonía en las palabras de Rodó en su ensayo *Ariel* (1900), acerca de la nordomanía en Latinoamérica: “Se imita a aquel en cuya superioridad o cuyo prestigio se cree. Es así como la visión de una América *deslatinizada* por propia voluntad, sin la extorsión de la conquista, y regenerada luego a imagen y semejanza del arquetipo del Norte, flota ya sobre los sueños de muchos sinceros interesados por nuestro porvenir” (Rodó 1900). Por ello, ver a una estadounidense disfrazándose e interpretando el papel de latina —independientemente de lo que significase para ella—, lejos de considerarse como

⁸ [s. a.], “La Mery”, [s. s.], [s. p.], en *El Nuevo Diario*, 20 de junio de 1928, Caracas (B.1, F.6).

⁹ [s. a.], “La yanqui de alma latina”, [s. s.], [s. p.], en *Diario de la Costa*, 27 de julio de 1928, Cartagena (B.1, F.7).

¹⁰ Entendida como la organización social de la cultura de la diferencia.

¹¹ “Her personal preference is for the dances of Spain. This is unusual in an artist who is not of Spanish blood, but La Meri does look decidedly the Spanish type”, [s. a.], “La Meri, American, prefers dances of Old Spain”, [s. s.], [s. p.], [s. n.], 16 de agosto de 1928, Panamá (B.2, F.1).

apropiación cultural —como ocurriría en la actualidad—, se vería como un acto de alejamiento de la parte hegemónica y de simpatía hacia la parte dominada. De manera involuntaria, La Meri, como estadounidense, ocupaba una posición política como representante de su país de origen ante el público del país receptor.

En el caso de la prensa europea, observamos también una clara intención de marcar distancias con Estados Unidos, aunque por otros motivos. A menudo se utiliza un vocabulario que denota una actitud despectiva del crítico, podríamos decir que hasta de superioridad moral, hacia el origen de La Meri. Existe una desconfianza *a priori* en la publicidad que la precede —“Además, existía una fuerte desconfianza hacia el arte americano, ciertamente alienado por su confianza en la enorme publicidad”—,¹² y la valoración de su forma de enfocar el arte en general oscila entre la condescendencia y el reproche. Un periódico berlinés considera sus números de danza étnica curiosos en tanto en cuanto sirven, no tanto para conocer las culturas representadas en esas danzas, cuanto las costumbres de los norteamericanos contemporáneos: “También para nosotros tienen un interés etnológico, pero no tanto si estudiamos la vida de los pueblos primitivos, cuanto los usos y costumbres de los norteamericanos actuales”.¹³

Creemos que, bajo las críticas a su forma de interpretar este repertorio, subyacen otras cuestiones políticas y económicas. En el contexto de la Europa de entreguerras, el continente se llenó de turistas estadounidenses que pasearon su riqueza, adquiriendo a menudo objetos artísticos que les otorgaran estatus una vez de vuelta a su país. La siguiente cita de un semanario parisino en 1926 muestra este fenómeno: “Por obra y gracia del dólar todopoderoso, América disfruta en este momento el orgullo de ser la nación reina. Con jactancia que tal vez debiera disimular con mayor tacto, el americano tra-

¹² “Überdies bestand das lauteste Misstrauen gegen amerikanische Kunst, das noch fremdet war von dem gänzlichen Versicht auf eine ausgiebige Reklame”. Firma E. P. D., “Die Tänzerin La Meri”, [s. s.], [s. p.], en *Wiener Neueste Nachrichten*, 20 de enero de 1930, Viena (B.2, F.2).

¹³ “Auch für uns sind sie gelegentlich ethnologisch interessant, swar nicht, falls wir das Leben der Primitiven, aber falls wir die Sitten und Gebräuche der heutigen Nordamerikaner studieren”. Firma A. M., “Tanzmatinee La Meri”, [s. s.], [s. p.], en *Vossische Zeitung*, 11 de febrero de 1930, Berlín (B.2, F.2).

ta al planeta como país conquistado”. Tampoco Alemania le iba a la zaga, como vemos en estas palabras de 1921: “En Salzburgo, se congregaban reyes y príncipes, millonarios americanos, artistas de cine, melómanos, poetas y *snobs*” (citas recogidas en Lavaur 1980: 14 y 55, respectivamente). Que André Levinson opinara que “Su concepción es parecida a la que prevalece en Estados Unidos: nos ofrece sobre todo sucedáneos de folclore ibérico”,¹⁴ o que Fernand Divoire la considerara “El museo de copias más extraordinario del mundo”¹⁵ alude, en realidad, al hecho de que la veían como una americana más que estaría sacando objetos valiosos de otro país a precio de saldo. El rechazo al turista estadounidense adinerado —y no olvidemos que La Meri provenía de una familia acomodada, como constantemente había señalado la prensa iberoamericana, aunque durante estos años no fuera especialmente solvente— explicaría críticas como la siguiente, que alude directamente al traslado de elementos arquitectónicos de monasterios medievales al complejo que actualmente se conoce como *The Cloisters* en Nueva York:

La Meri es estadounidense. No puede ser otra cosa que estadounidense, esto quiere decir: sólo en U.S.A., el país que no solo llena sus galerías con los cuadros de los viejos maestros europeos a cualquier precio, sino que además desmonta una iglesia española y la reconstruye allí, en el lugar más indecente y el contexto más dispar, solo en este país se le puede ocurrir a un bailarín la idea de copiar las danzas folclóricas de otros pueblos (sobre todo exóticos) fieles aún a su autenticidad, en la totalidad de su ejecución.¹⁶

¹⁴ “Sa conception est pareille à celle qui prévaut aux Ettas-Unis: ell nous offre surtout des succédanés du folklore ibérique”. André Levinson, “Pastiches choréographiques”, [s. s.], [s. p.], en *Comoedia*, 9 de mayo de 1931, París (B.3, F.1).

¹⁵ “Le plus extraordinaire musée de copies qui soit au monde”. Fernand Divoire, “La Meri”, [s. s.], [s. p.], en *À Paris*, 15 de mayo de 1931, París (B.3, F.1).

¹⁶ “La Meri is Amerikanerin. Sie könnte gar nichts anderes sein als Amerikanerin, das heisst: nur in U.S.A., in dem Land, das nicht bloss seine Galerien um jeden Preis mit den Bildern der alten europäischen Meister füllt, sondern auch etwa eine spanische Kirche abtragen und drüben bei sich, also am unzufömmlichsten Platz und im ungleichartigsten Milieu, im Original wieder aufbauen lässt, nur in diesem Land konnte eine Tänzerin auf den Einfall kommen, die Volkstänze anderer (vorwiegend exotischer) Völker mehr als stilgetreu, nämlich in der Totalität ihres eraften Ablaufs zu kopieren”. Firma Gottfried, [s. a.], “La Meri. Zweiter Festabend im Tanzwettbewerb”, [s. s.], p. 7, en *Der Wiener Tag*, 6 de junio de 1934, Viena (B.3, F.2).

El hecho de equiparar el arte de La Meri al traslado de elementos patri-moniales medievales europeos a la ciudad de Nueva York da a entender que lo que hace esta artista no es arte, porque su proceso, como estadounidense que es, consiste en expoliar y “secuestrar” una manifestación de arte popular, sacándola de su contexto y poniéndola en otro, de manera desnaturalizada.

2. “UNA DANZARINA DE REFINADA CULTURA”

Estrechamente ligada a la cuestión de la hegemonía política, económica e ideológica que empezaba a representar Estados Unidos —y La Meri por extensión—, estaría el aspecto de la clase social. Por más que La Meri, durante los años de estas giras, no tuviera unas finanzas precisamente desahogadas,¹⁷ la publicidad que la prensa había ido construyendo sobre ella incluía una fuerte presencia de mitos sobre su origen que la sitúan en una posición privilegiada. Al fin y al cabo, parte de nuestra identidad personal se deriva de las circunstancias sociales en las que nacemos y de nuestros primeros años de socialización (Fairclough 2004: 223). Los textos iberoamericanos recuerdan constantemente al lector que, contrariamente a lo que pudiera esperarse de una artista de variedades, La Meri transmite excelencia, ya sea por nacimiento, procedencia geográfica o educación. Por ello, continuamente se buscan estrategias para ensalzarla mediante la categoría de clase utilizando un léxico que nos convence de que el estatus de La Meri es superior al del público, estableciendo un discurso de dominación (Van Dijk 2016: 213) y, ya de paso, haciendo notar que quien vaya a verla podrá gozar, por extensión, del mismo estatus ante el resto de la comunidad a la que pertenece.

¹⁷ Su autobiografía está llena de referencias a la escasez de dinero con la que a menudo debían salir adelante durante las giras de 1926 a 1931, teniendo que recurrir a préstamos o herencias. Como ejemplo, así narra La Meri su situación durante la gira por el Caribe: “What with money running low and the calendar drawing toward fall, the musicians and singers announced they were leaving us, sailing for New York [...]. Of our original *Teatro de las Artes* company of twelve, there remained in San Juan now only three dancers and an impresario out of money” (La Meri 1977: 39).

Entre estas estrategias, es frecuente la de vincularla a una ascendencia familiar aristocrática (“es hija de una familia de la alta sociedad yankee”¹⁸). Pero la forma en que la prensa trata de hacer llegar al público la idea de exclusividad con mayor vehemencia es insistiendo en contraponer su espectáculo con otros similares a través del distintivo de la elegancia, o resaltando cómo la cultura de la bailarina influye en la calidad del mismo. Se refieren a ella con calificativos que la alejan del contexto del vodevil, y hacen ver que es dama antes que bailarina, siendo lo último algo accidental y sobrevenido: “Es una dama a la que la afición a la danza la llevó a las tablas”.¹⁹ En cambio, sus espectáculos son lo opuesto a la vulgaridad o la grosería, y se insiste en la moralidad y calidad de sus recitales, en los que se podía ver una actuación “especial para familias. Moral y artístico, muy lejos de tanta vulgaridad que a diario vemos en las tablas”.²⁰

Estos rasgos distintivos de La Meri que son la elegancia y el buen gusto, a ojos de la prensa, la diferencian de otras artistas de variedades.²¹ La consecuencia de este relato es que se rodea a La Meri de un aura de misterio por su excepcionalidad, pero también de exclusividad como bailarina inteligente, culta y elegante, haciendo un guiño al público que vaya a verla, que se considerará selecto al necesitar una preparación especial para poder apreciar lo que la artista tiene que ofrecer, y al participar en un ritual socialmente exclusivo: “Desde luego que el arte de La Meri no está al alcance de públicos comunes. Se necesita cultura intelectual para gustarlo”.²²

Este interés por la ascendencia y la procedencia social de La Meri parece importar poco —aparentemente— a la prensa europea. No encontraremos

¹⁸ [s. a.], “La nueva estrella de la danza que nos visitará”, [s. s.], [s. p.], en *Democracia*, 16 de febrero de 1929, Concordia (B.2, F.3).

¹⁹ [s. a.], “Notas sobre una bailarina que va a actuar en el Odeón”, [s. s.], [s. p.], en *La Época*, 5 de abril de 1929, Buenos Aires (B.2, F.2).

²⁰ Firma Kuko, “La personalidad artística de la gran bailarina La Meri”, [s. s.], [s. p.], en *Diario del Comercio*, 1 de agosto de 1928, Barranquilla (B.1, F.6).

²¹ Como las descritas por Cavia Naya (2013) en relación a las bailarinas de danza española. Véase la comparación entre el perfil artístico de estas y el de La Meri en el estudio de García Martín (2021).

²² [s. a.], “Una bailarina que constituye un espectáculo artístico muy superior debutará el viernes en el Empire”, [s. s.], [s. p.], en *El Litoral*, 1929, Santa Fe (B.2, F.2).

en ella alusiones a sus orígenes familiares o sociales. Sin embargo, la cuestión de clase se revela a través de la valoración de otros aspectos. Si durante estos años la danza se manifestaba en tres ámbitos principales, a saber, el de las reuniones sociales, el de los locales de entretenimiento y el de los lugares donde se hacía “arte” —como los grandes teatros—, los foros elegidos por La Meri y su representante expuestos en la tabla 12.1 muestran que ella se consideraba dentro del último grupo. Sin embargo, los críticos europeos no parecen estar de acuerdo con ella y, a menudo, la encuadran en el ámbito del entretenimiento, hablando de su espectáculo como algo “réduit aux proportions ordinaires d’un numéro de music-hall” —reducido a las proporciones comunes de un número de variedades—,²³ pero entretenido al fin y al cabo, un “Sehr sehensmerte Varieténummer” —número de variedades muy digno de ver—²⁴ en el que la bailarina “a butiné, d’Orient et Occident, tous les rites consacrés de la danse pour composer un numéro qui relève plutôt du music-hall” —ha expoliado, de Oriente a Occidente, todos los ritos consagrados de la danza para componer un número que, aun así, eleva la categoría de variedades—.²⁵ Estas palabras, amables aunque condescendientes, transmiten la intención de degradar las propuestas de La Meri de la categoría de arte —en la que ella se esforzaba por mantenerse— a la de pasatiempo o distracción, habiendo de fondo una cuestión de clase.

Por último, una de las herramientas a la hora de establecer el estatus de La Meri y sus recitales es el repertorio musical. Si en Latinoamérica se consideraba una selección cuidada que mostraba la altura intelectual de la bailarina —“Por la selección de los autores que esta danzarina interpretará puede presumirse una refinada cultura musical, poco frecuente en las artistas de su género”—,²⁶ no se vio apropiado en algunos periódicos parisinos, ante su siempre difícil público (Garafola 2022: 190). Por ejemplo, Gilbert Cha-

²³ Gustave Frejaville, “Les Attractions de la Quinzaine”, *Music-halls et cirques*, [s. p.], en *Comoedia*, junio de 1930, París (B.2, F.4).

²⁴ [s. a.], “Tänze aus allen Ländern”, [s. s.], [s. p.], en *Berliner Zeitung am Mittag*, 13 de febrero de 1930, Berlín (B.2, F.4).

²⁵ [s. a.], Georges Mussy, [s. t.], *Concerts et Récitals*, [s. p.], [s. n.], [s. f.], París (B.2, F.4).

²⁶ [s. a.], “Programa con que se presentará en el Odeón La Meri”, [s. s.], [s. p.], en *La Nación*, 7 de abril de 1929 (B.2, F.3).

se —que desde París escribe para el *Daily Mail*— se ofende profundamente ante el uso de *El Albaicín* en una de las danzas españolas a la que, según su criterio, le habría ido mejor cualquier españolada de Broadway:

Su ambiciosa interpretación coreográfica de “El Albaicín” [...] El supuesto realismo barato y de mal gusto de este número no es digno de vincularse a la música noble y bellamente poética de Albéniz, como tampoco podría asociarse un Nocturno de Chopin a una escena de un cabaret. Si La Meri insiste en mantener este número en su repertorio debería, al menos, encontrar otra música, algún mejunje pseudoespañol del Tin-Pan Alley, que quedaría menos deshonrado por esta asociación que “El Albaicín”.²⁷

3. “TAN FINA, TAN SUAVE, TAN DISCRETA, ES LA ANTÍTESIS DE LA HEMBRA REPRESENTATIVA DEL FLAMENQUISMO”

Como parte de la estrategia publicitaria para promocionar las actuaciones de La Meri, la prensa iberoamericana a menudo muestra a una mujer llena de contrastes, y se destaca como una de sus características más atrayentes su personalidad que, más allá de su talento artístico, se define como “fascinadora” o “compleja”. Los escritores buscan sacar al lector del ámbito escénico para explorar facetas más íntimas de La Meri. Esta personalidad caleidoscópica se presenta como algo disonante, tanto con la categoría de bailarina, como con la de mujer. Que sea una mujer moderna, muestre intereses interdisciplinarios en las artes, entre en la categoría de autora gracias a los volúmenes de poesía que publicó y, además, sea una mujer deportista, dan material al relator para presentarla ante el público como un “modelo extraordinario de feminidad”,²⁸

²⁷ “Her ambitious choreographic interpretation of ‘El Albaicín’ [...] The cheap and tasteless would-be realism of this number is not fit to be associated with the noble and beautifully poetic music of Albéniz, any more than a scene in a night-club could be associated with a Nocturne by Chopin. If La Meri insists upon retaining this scene in her repertoire, she should at least find some other music, some pseudo-Spanish concoction from Tin-Pan Alley, which would be less dishonoured by the association than ‘El Albaicín’”. Gilbert Chase, “A False Note”, [s. s.], [s. p.], en *Daily Mail*, 9 de mayo de 1931, París (B.3, F.1).

²⁸ “Extraordinary figure of womanhood”, [s. a.], “An American Girl, Sensational Figure of Modern Feminism”, [s. s.], [s. p.], [s. n.], [s. f.], [s. l.], (B.5, F.1).

una feminidad que se entiende “extraordinaria” precisamente porque tiene matices. Es más, este modelo de feminidad en el que una mujer es artista y empresaria, deportista y culta, llega a catalogarse como un referente del feminismo moderno, como reza este titular: “Una chica americana, sensacional figura del feminismo moderno”.

Directamente conectado con la descripción del modelo de feminidad de La Meri estaría lo corporal y lo gestual. La descripción de sus rasgos físicos suele ocupar una parte importante de las crónicas, críticas y reseñas en la prensa iberoamericana y, con frecuencia, son narraciones que se deleitan en sus atributos para el disfrute estético: “La Meri es alta, de profundos ojos azules, color de charcas marinas al atardecer, de blancas manos ensortijadas y un pelo rubio y lacio que le cae sobre los hombros”.²⁹ Estas alusiones al cuerpo alcanzan una nueva dimensión cuando hablan del “cuerpo flamenco” o “cuerpo español”, en las que podríamos incluso hallar la idea de una “feminidad española”. La siguiente crítica señala que La Meri, “tan fina, tan suave, tan discreta, es la antítesis de la hembra representativa del flamenquismo”, un modelo que la prensa iberoamericana basa en el mito de Carmen:

Pero sin duda, la rubia danzarina ocultaba muy bien el fuego que, en las manolas auténticas, se desborda del pecho, resplandece en los ojos morunos, abrasa los flancos mórbidos, y hace vibrar las castañuelas con un chisporroteo que es trágico y es alegre también. Yo podía avizorarla y ver si traía consigo el tesoro propio de las gitanas que, locas de amor, matan por celos; o, temblorosas de emoción, arrojan claveles a los pies del torero victorioso, erguido en la arena brillante de sol y roja de sangre.³⁰

Viajando al otro lado del Atlántico, los contenidos de las críticas cambian notablemente en relación a la construcción de la identidad de género de La Meri. Desaparecen casi por completo las largas descripciones hedonistas y, en cambio, interesa más que su cuerpo sea una máquina precisa al servicio del arte que practica, algo que habría que entender en el contexto del auge de la *körperkultur* y la *Tanz-Gymnastik* (Manning 2006: 132), como indica

²⁹ [s. a.], “La Meri”, [s. s.], [s. p.], en *El Imparcial*, 10 de septiembre de 1927, San Juan (B.1, F.5).

³⁰ José Amador Añazgo, “El enigma de Perú. La ciudad muerta”, [s. s.], [s. p.], enero de 1929, Lima, (B.2, F.3).

esta cita vienesa: “En todo caso es una artista interesante, que tiene su cuerpo perfectamente entrenado en la fuerza”.³¹

4. UNA “YANQUI DE ALMA LATINA” ENTRE “CELOSOS HISPANO-AMERICANOS”

Uno de los aspectos esenciales en la construcción del personaje de La Meri y que, además, es fundamental en su caso por haber dedicado casi toda su carrera a la escenificación de la danza étnica es, precisamente, la cuestión de la “diferencia social” establecida a través de la etnicidad. Este aspecto, sin embargo, toma un cariz muy diferente según leamos la prensa iberoamericana o la europea, siendo esa diferencia más negociada en el primer caso, y más acentuada en el segundo (Fairclough 2004: 40).

La peculiaridad étnica de La Meri en la prensa iberoamericana se manifiesta mediante la constante contraposición de las identidades sajona/latina. Es decir, ella no pertenece a un grupo étnico minoritario, pero lo que hace en el escenario, sí. Dando una vuelta de tuerca más a la categorización étnica de esta “Yanqui de alma latina”, llegan a asignarle un origen supuestamente español —“La Mary, bailarina española de gran temperamento”—.³² En este caso, vemos la utilización de la categoría de etnia atribuida arbitraria y unilateralmente, siguiendo así una estrategia de legitimación basada en la autoridad que otorga la tradición, la costumbre o el determinismo genético (Fairclough 2004: 98). Según estos planteamientos La Meri, solo por haber nacido —supuestamente— en España, llevaría en su ADN el conocimiento de la danza española: “Cuando la Mery ejecutó las figuras del Mantón de Manila al compás de la bellísima Malagueña de Isaac Albéniz, el crítico más severo o el español más castizo no hubiera podido creer que la bailarina ejecutante no fuera de Granada o de Sevilla”.³³

La cuestión de la diferencia social a través de la categoría de etnia prácticamente desaparece en la prensa europea, y el debate se desplaza desde la

³¹ “Ist jedenfalls eine interessante Künstlerin, die ihren vollkommen durch trainierten Körper gänzlich in der Gewalt hat”. Firma H. P., “Tanzmatinee im Theater in der Josefstadt”, [s. s.], [s. p.], en *Wiener Zeitung*, 22 de enero de 1930, Viena (B.2, F.4).

³² [s. a.], [s. t.], [s. s.], [s. p.], en *La Opinión*, 20 de julio de 1927, Santo Domingo (B.1, F.5).

³³ [s. a.], “La Mery”, [s. s.], [s. p.], en *El Nuevo Diario*, 20 de junio de 1928, Caracas (B.1, F.6).

identidad de La Meri en primera persona, a lo que hace con la danza étnica sobre el escenario, y cómo eso influye en su proceso creativo y en su construcción como artista. En un contexto de entreguerras en el que tanto en Francia como en Alemania el folclore y el nacionalismo están estrechamente ligados, empezaban a afinarse conceptos, pasando de considerarse el folclore como algo de origen anónimo y común, a una concepción antropológica de la creatividad cultural. Por este motivo, se comenzaba a distinguir entre la historia y la arqueología, que estudiaban el pasado, de la etnografía, un campo emergente que estudiaba el presente, las prácticas de seres humanos vivos, en vez de personajes históricos (Franko 2020: 130).

Con esta idea de base la prensa, principalmente alemana, valora positivamente el trabajo de La Meri en tanto en cuanto supone un muestrario recogido a partir del trabajo de campo en el que ha recopilado testimonios de prácticas vivas: “La Meri ha viajado por todos lados, ha estudiado las danzas folclóricas de todos los pueblos, ha practicado los pasos y movimientos característicos con maestros locales”.³⁴ Por lo tanto, podría considerarse que sus recitales tienen cierto valor académico para lo que entonces se llamaban estudios comparados: “Podría prestar servicios de gran valor a los estudios de la ‘danza comparada’”.³⁵

Sin embargo, varios autores desechan el valor artístico de las propuestas de La Meri, a quien consideran una coleccionista, pero no una creadora, como señala el etnólogo Robert Heine-Geldern: “En realidad, La Meri no trae ninguna creación propia. Ha viajado por tierras lejanas como cualquier investigadora. Y ha coleccionado las danzas de países y pueblos como si fueran piedras preciosas de gran valor”.³⁶ Sus coreografías —que probablemente

³⁴ “La Meri aber ist überall hingereist, sie hat die Volkstänze bei allen Völkern studiert, hat am Ort bei Tanzlehrern die charakteristischen Schritte und Bewegungen geübt”. Firma Sk, “Mary Wigman und La Meri”, [s. s.], [s. p.], en *Berliner Tageblatt*, 12 de febrero de 1930, Berlín (B.2, F.4).

³⁵ “Einer ‘tanzvergleichenden’ Forschung müsste sie unschätzbare Dienste erweisen können”. [s. a.], “La Meri. Zweiter Festabend im Tanzwettbewerb”, [s. s.], p. 7, en *Der Wiener Tag*, 6 de junio de 1934, Viena (B.3, F.2).

³⁶ “La Meri bringt eigentlich keine selbständigen Echaffungen. Sie ist durch fremde Länder gereist wie irgendeine Forscherin. Und sie hat die Tänze der Länder und Völker gesammelt wie kostbare Edelsteine”. [s. a.], “Festabend La Meri”, [s. s.], [s. p.], en *Kleine Volkszeitung*, 6 de junio de 1934, Viena (B.3, F.2).

sí eran creaciones propias— se califican como “Arte de segunda mano. No tanto producción como reproducción”³⁷ y, por lo tanto, ella pierde valor como artista y bailarina al considerarse que ha renunciado a su propio proceso creativo y, en consecuencia, también a su individualidad —“Existe sin embargo el peligro de la privación de la propia individualidad”—.³⁸ Esto le parece especialmente imperdonable a la crítica, cosa que se entiende porque en el modernismo la visión artística individual era esencial (Garafola 2022: 293). Por eso, no son infrecuentes las menciones y comparaciones con otras bailarinas que sí eran consideradas creadoras, como Mary Wigman y su trabajo en la *Ausdruckstanz*, que el público berlinés sí conocía: “Es un proyecto audaz para un público familiarizado con la danza moderna del estilo de Wigman”.³⁹ Pensando en este ejercicio de la prensa por comparar de manera interesada a La Meri con Mary Wigman, resulta curioso leer su autobiografía, en la que narra que cuando llegó a Berlín las discusiones entre partidarios del *ballet* y de la danza moderna estaban en pleno auge, y que ella, con actitud diplomática, quiso ofrecer ambas vertientes en sus recitales, y congraciarse con ellas visitando escuelas locales (La Meri 1977: 66).

CONCLUSIONES

La recepción de La Meri y su arte resulta compleja de analizar por la multitud de elementos que intervienen. El personaje es, en parte, el resultado del relato construido por quienes tan solo la vieron actuar durante una, dos, quizá tres noches en un escenario. Por lo tanto, las descripciones que nos han llegado sobre ella tienen más que decir de quien las escribe y de su contexto, que del propio objeto descrito. Y puesto que se escribió sobre ella

³⁷ “Kunst aus zweiter hand. Weniger Produktion als Reproduktion”. Firma J. S., “Tänze”, [s. s.], [s. p.], [s. n.], 11 de febrero de 1930, Berlín (B.2, F.4).

³⁸ “Allerdings entsteht dadurch die Gefahr einer Entäutzerung der eigenen Individualität”. [s. a.], “Tänze aus allen Ländern”, [s. s.], [s. p.], en *Berliner Zeitung am Mittag*, 13 de febrero de 1930, Berlín, (B.2, F.4).

³⁹ “Es ist ein gewagtes Unternehmen, einem Publikum, das auf den modernen Tanz der Wigmanline eingestellt ist”, Firma M., “Tänze in der Komödie”, [s. s.], [s. p.], en *Neue Berliner 12 Uhr Zeitung*, Berlín, 10 de febrero de 1930 (B.2, F.4).

en lugares distintos y a lo largo de varios años, mirar el rostro de La Meri a través de estos testimonios es como ver el reflejo de un espejo fracturado cuyas piezas están desajustadas, en el que vemos en primer plano partes de su persona que no parecen acabar de encajar entre sí y, de fondo, aspectos borrosos de las circunstancias de quienes la miraban. A su vez, los contextos de estos espectadores se reflejan los unos en los otros a través de las críticas, como en un espejo infinito.

No solo están implicados los orígenes de La Meri —geográfico, cultural, social y económico—, sino cómo ella se relacionaba con su propia procedencia a través de su arte, y cómo este aspecto era percibido allá por donde giraba. Y giró por muchos lugares durante un tiempo tumultuoso como fue el periodo de entreguerras. El público iberoamericano buscaba establecer jerarquías a través del arte y veía en La Meri a una estadounidense de clase alta; el público europeo, por su parte, la degradaba por identificarla con sus compatriotas turistas pudientes. Pero en su contacto con ambos públicos vemos a una mujer poco interesada en la política, ávida de instruir al público sobre las posibilidades de la danza étnica, que pasó muchas estrecheces económicas y que, en realidad, rara vez hacía gala de sus orígenes acomodados. Sin embargo, sí quiso elevar el estatus de lo que hacía y, a menudo, recurrió a grandes foros líricos para presentar sus recitales. Su visión no siempre fue compartida por la crítica europea, que tenía sus reservas respecto al traslado de determinados géneros a los grandes teatros. Garafola resume esta actitud a través de una crítica de Levinson a *Le Train Bleu*, de los Ballets Russes:

Esta rendición a lo popular —aunque dentro de un marco privilegiado— fue fuertemente criticada por André Levinson. Sí, decía, puede ser divertido ver la pista del circo, el salón de baile, cine y la feria trasladados al gran escenario lírico. A la larga, sin embargo, la “danza teatral” —término con el que en realidad se refería al ballet— “nunca será capaz de vivir fuera del salón de baile. Tomando préstamos de otros géneros, terminará arruinándose a sí misma rápidamente”.⁴⁰

⁴⁰ This surrender to the popular —albeit within a setting of privilege— was strongly criticized by André Levinson. Yes, he says, it can be amusing to see the circus ring, dance hall, cinema, and fairground transposed to the grand lyric stage. In the long run, however, “theatrical dance” —by which he really means ballet— “will never be able to live off the music hall. By borrowing from other genres, it will quickly end by ruining itself (Garafola 2022: 178).

Su condición de mujer —estadounidense y supuestamente rica— jugó un papel fundamental. En la prensa iberoamericana se construye la imagen de una mujer que es interesante por la multitud de facetas que muestra de forma explícita, una feminidad moderna teñida de diferencia étnica. El hecho de que, además, fuera una mujer culta a la vez que bailarina, y que actuara en solitario y fuera soltera a una edad tardía para la época, despierta interés. Así reza una crítica porteña: “La Meri desafía todos estos pesimismo. Se presenta sola. Ocupa el programa ella sola. Se cree con valor teatral suficiente para constituir ella sola espectáculo”.⁴¹ Puesto que la mayoría de los países iberoamericanos por los que pasó La Meri instauraron el sufragio femenino después de su visita (Bonilla Vélez 2007), cabría preguntarse qué suponía para este público una mujer soltera que, no solamente actuaba sola sino que, haciendo gala de ser “la bailarina más ecléctica del mundo”, mostraba la cantidad de opciones que podía tener una mujer a través de las múltiples caracterizaciones de sus recitales. No sabemos cuánto pudo servir de inspiración La Meri a las mujeres que la vieron actuar en aquellos teatros, pues las narraciones firmadas que nos han llegado son siempre masculinas. Por contraposición, ninguno de estos aspectos —su atractivo físico o el conflicto intelectualidad-corporalidad— está presente en la prensa europea. Sin embargo, las críticas un tanto ácidas de los periódicos principalmente alemanes puede que no solo tuvieran como fondo el hecho de que este público partía de las propuestas de Mary Wigman como base. Puede que influyera el hecho de que La Meri, una mujer que pasaba los treinta, soltera, sin hijos, independiente, con propuestas propias y pensamiento liberal, llegó a Viena y Berlín en 1930, en un momento en el que el fascismo y sus ideas sobre el papel de la mujer en la sociedad empezaban a mostrarse abiertamente. La propia Mary Wigman tuvo que cambiar su discurso gestual a la vuelta de 1930, pasando de una indefinición de género a una feminización de su figura (Manning 2006: 140). Al final, al igual que ocurría con las opiniones de Levinson sobre Bronislava Nijinska, los prejuicios de género y los políticos se reforzaban mutuamente (Garafola 2022: 144).

⁴¹ [s. a.], “La Meri se presenta sola en el teatro Odeón llenando un programa de danza”, [s. s.], [s. p.], en *Jornada: El diario de Buenos Aires para toda la República*, 11 de abril de 1929, Buenos Aires (B.2, F.2).

Por último, no podemos desligar los aspectos anteriores, más relacionados con Russell Meriwether Hughes, de la otra cara de la moneda, La Meri. Ella misma se encargó de hacer una construcción de su imagen como artista, convirtiéndose en un puzzle con piezas que imitaban a otras bailarinas. Si observamos las actitudes, gestos e indumentaria con que La Meri aparece en las fotografías de la prensa y de los programas de mano, observaremos claras referencias a Isadora Duncan y su danza en la playa; Ruth St. Denis y sus *The Peacock* y *Dance of the Five Senses*; Tórtola Valencia como la *Maja*; las hermanas López Júlvez como asturianas; La Argentina y su *Danza Ibérica*; o incluso Felyne Verbist. En el contexto de Estados Unidos de principios del siglo xx y, principalmente, Nueva York y su *melting pot*, La Meri asumió que la danza étnica no era tanto una herramienta para transmitir con exactitud o autenticidad la imagen de una cultura, sino un pincel para dibujar un nuevo personaje sobre una *tabula rasa*, el sueño del Nuevo Mundo. La Meri “lo mismo les baila a ustedes un bolero, que una exótica danza japonesa, que la Calinga o que cualquier otra danza clásica por el estilo”.⁴² Esta identidad culturalmente caleidoscópica que exhibía La Meri como bailarina ecléctica seducía a la prensa iberoamericana que, recordemos, encontraba fascinante esa doble faceta “yankee-latina”. No así a la prensa europea, en la que algunos críticos se mostraban molestos por no saber a qué atenerse ante tanta dispersión como, de nuevo, André Levinson, en consonancia a su actitud fuertemente conservadora ante las nuevas propuestas dancísticas de principios de siglo (Garafola 2022: 110):

Una máscara reemplaza a la otra, el jugador gaucho es sustituido por la Emperatriz de las Pagodas [...]. Pero lo que no logramos descubrir es el verdadero rostro de la bailarina, su propio gesto y razón de ser, su “documento de identidad”, en palabras de M. Paul Morand. Sirve de maniquí para todo tipo de ropa, de perchero para todos los estilos, está en todas partes y en ninguna, es cualquiera y nadie... No distinguimos, bajo tanta variedad, ninguna individualidad viva, y nos cansamos pronto de mirar las figuras de este caleidoscopio.⁴³

⁴² [s. a.], “La Mery”, [s. s.], [s. p.], [s. n.], 29 de junio de 1927, La Habana (B.1, F.5).

⁴³ “Un masque remplace l’autre, le gaucho gambilleur se substitue à L’Impératrice des Pagodes [...]. Mais ce qu’on ne parvient pas à découvrir, c’est le vrai visage de la danseuse,

En medio de este mosaico que era el repertorio de La Meri, la danza española aparece como elemento articulador de sus actuaciones, tanto por el peso de los números españoles en los programas, como por el vínculo con el que ella lo conecta a otros repertorios como el iberoamericano, y también por la importancia que el público y la crítica le otorgan. Y esto se asimila a su propia identidad, una faceta más de la misma, haciéndola pasar por una de aquellas “gitanas fingidas” (Steingress 2006: 102) que giraban por el mundo. Su apropiación del repertorio español como algo inherente a su propio ser genera distintas actitudes. En Iberoamérica se recibe con agrado, aunque también con cierta condescendencia, posicionándose el narrador desde la superioridad que le otorga su conocimiento de la cultura española: “Entre nosotros —celosos hispano-americanos— se podrá dudar de la autenticidad y de la pureza de sus bailes españoles. No es una Pastora Imperio, ni Antonia Mercé, ni Amalia Molina, ello es cierto. Pero, no obstante, hay cierta gracia original y son artísticas las estilizaciones que ella presenta”.⁴⁴ La prensa europea, en cambio, parece estar “de vuelta” de este repertorio y rango de bailarinas. Consideran que los números de La Meri son vistosos, agradables, entretenidos... pero ¿por qué ofrecerlos, siendo ella de origen anglosajón, cuando el público ha podido conocer a otras bailarinas ante cuya comparación La Meri sale perdiendo?: “Pero, ¿por qué empeñarse en ejecutar danzas españolas que nos causan decepción? Se nos obliga a comparar el espectáculo que nos ofreció con el que nos brindó muchas veces una artista como Argentina”.⁴⁵

sa propre manière et raison d’être, ses “papiers d’identité”, pour parler comme M. Paul Morand. Servant de mannequin pour toutes les vêtements, de porte-manteau, pour tous les styles, elle est de partout et de nulle part, tout le monde et personne... On ne discerne, sous tant de variété, aucune unité vivante, et on est vite fatigué de regarder les figures de ce kaléidoscope”. André Levinson, [s. t.], [s. s.], [s. p.], en *Candide*, 14 de mayo de 1931, París (B.3, F.1).

⁴⁴ [s. a.], “Revista teatral de la semana”, [s. s.], [s. p.], en *El Comercio*, 7 de octubre de 1928, Lima (B.1, F.6).

⁴⁵ “Mais pourquoi s’obstiner à exécuter des danses espagnoles qui provoquent notre déception? On est obligé de comparer le spectacle qu’elle nous offre alors à celui que nous a donné maintes fois un artiste comme Argentina”. Charles Rolland, “Le Quatuor Aguilar, O’Donnel et La Méri”, [s. s.], [s. p.], en *Paris Soir*, 6 de mayo de 1931, París (B.3, F.1).

En definitiva, y siguiendo el esquema de la reproducción discursiva del poder (Van Dijk 2016: 213), la imagen que ha trascendido de La Meri, y que explica en gran medida por qué en Nueva York era la “reina de la danza étnica” mientras que su proyección en Europa apenas tuvo recorrido, es el resultado de la confluencia de varios aspectos. La Meri, como estadounidense, pertenece a una estructura social poderosa y elitista, que puede permitirse hacerse pasar por una “gitana fingida”, representando a un grupo no dominante. Pero, al mismo tiempo, como mujer también se integra en un grupo dominado. Se le cede la palabra durante un evento comunicativo, es decir, mientras está en el escenario, pero luego serán los críticos —todos los que firman, con nombres masculinos— quienes decidan, mediante sus voces autorizadas y poder persuasivo, qué trasciende y qué no. En este sentido, el mensaje construido durante su gira iberoamericana es fundamental, un mensaje que Carreras se encargaba de adelantar a los periódicos de los lugares donde actuaría La Meri. Creemos que este discurso es, en buena parte, el responsable del prestigio con el que, a la vuelta de sus giras mundiales, La Meri se erigiría como autoridad en “danza étnica” en Nueva York. Tal vez, también de la pobre acogida que tuvo en los teatros europeos, donde Carreras tendría menos contactos que en Iberoamérica.⁴⁶ Creemos relevante señalar que lo que aquí hemos expuesto es el relato predominante, junto al cual existen otros diferentes. Y que, en todo caso, y a pesar de las discrepancias con algunos críticos, la mayoría reconoce en La Meri una bailarina inteligente y audaz.

La importancia y proyección del discurso iberoamericano sobre La Meri queda patente en la única reseña que hemos encontrado sobre ella en la prensa española, en la revista *Granada Gráfica* que recoge, e incluso copia, varios de los textos publicados entre 1927 y 1929.⁴⁷ Lo que vemos, en definitiva, es un proceso de difusión de patrimonio inmaterial en el que se construye un discurso sobre la identidad española a través de un arte y su artista desde

⁴⁶ Es evidente que en esto influyeron también otros factores, como el hecho de que, tras su periodo dedicado a las giras, se estableciera como docente en Nueva York y allí creara escuelas cuyos alumnos se encargaron a su vez de garantizar su trascendencia. Sin embargo, aquí nos centramos solo en cómo el discurso periodístico pudo condicionar las diferentes recepciones durante estos años.

⁴⁷ [s. a.], “La Meri”, [s. s.], [s. p.], en *Granada Gráfica*, enero de 1930, Granada (B.1, F.7).

fuera de España, que se utilizó como arma política, social y cultural, y al que los propios interesados —los españoles y La Meri— contribuyeron solo en parte.

BIBLIOGRAFÍA

- BONILLA VÉLEZ, Gloria (2007): “La lucha de las mujeres en América Latina: feminismo, ciudadanía y derechos”, en *Palobra, palabra que obra*, 8: pp. 42-59. <https://doi.org/10.32997/2346-2884-vol.8-num.8-2007-225> [Consultado 15/08/2023].
- CAVIA NAYA, Victoria (2001): “Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España”, en *Cairon. Revista de ciencias de la danza*, 7: pp. 7-28.
- (2013): “Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927)”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25/26: pp. 51-73.
- DALLAL, Alberto (1990): “Antonia Mercé ‘La Argentina’ en México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 61: pp. 203-229.
- FAIRCLOUGH, Norman (2004): *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*. London y New York: Routledge.
- FRANKO, Mark (2020): *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*. New York: Oxford University Press.
- GARAFOLA, Lynn (2022): *La Nijinska. Choreographer of the Modern*. New York: Oxford University Press.
- GARCÍA MARTÍN, Judith Helvia (2021): “Imágenes y sonidos de la danza española por una ‘Spanish Señorita’ de Kentucky. Trayectoria, repertorio y perfil artístico de La Meri”, en Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (eds.), *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson, pp. 243-262.
- LA MERI (1977): *Dance out the Answer. An Autobiography. La Meri* (Russell Merriwether Hughes). New York: Marcel Dekker.
- LAFAUR, Luis (1980): “Turismo de entreguerras (1919-1939)”, en *Estudios Turísticos*, 67: pp. 11-112.
- LORUSSO, Fabrizio (2007): “El origen del ‘Siglo Americano’ y el cambio hegemónico entre el Reino Unido y los Estados Unidos en las relaciones con América Latina”, en *Barbarói*, 27: pp. 187-210. <https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/142> [Consultado 15/08/2023].
- MANNING, Susan (2006): *Ecstasy and the Demon. The Dances of Mary Wigman*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- MARTÍ, Josep (1996): “Música y etnicidad: una introducción a la problemática”, en *Trans: Revista Transcultural de Música*, 2. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematika> [Consultado 04/07/2022].
- ORTIZ NUEVO, José Luis (2012): *Coraje: del maestro Otero y su paso por el baile*. Sevilla: Tecnographic S.L. Producciones Editoriales.
- RODÓ, José Enrique (1900): *Ariel. A la juventud de América*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ariel--0/html/fedf72f8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html [Consultado 05/07/2022].
- RUYTER, Nancy Lee Chalfa (2019): *La Meri and Her Life in Dance. Performing the World*. Gainesville: University Press of Florida.
- STEINGRESS, Gerhard (2006): ... *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba [España]: Almuzara.
- VAN DIJK, Teun A. (2016): “Análisis crítico del discurso”, en *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 30: pp. 203-222.
- VENKATESWARAN, Usha (2005): *The Life and Times of La Meri. The Queen of Ethnic Dance*. Nueva Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts & Aryan Books International.