



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Corlay, Isaura. *Nelsy Dambre. Los años en Francia (1903-1937)*. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza, 2010. ISBN 978-607-7622-87-1

Palabras clave (descriptores temáticos): Nelsy Dambre (1903-1976), coreografía, danza clásica francesa, historia del ballet francés, choreography, classic French dance, history of French ballet.

Isaura Corlay

**Nelsy Dambre**  
**Los años en Francia (1903-1937)**



**Nelsy Dambre**  
**Los años en Francia (1903-1937)**

Isaura Corlay

**Nelsy Dambre**  
**Los años en Francia (1903-1937)**



*Diseño de la colección*  
Coordinación de Publicaciones del INBAL

*Director de arte*  
Enrique Hernández Nava

*Portada*  
Pablo Ramírez Reyes

*Formación*  
Daniel García Rivera

*Corrección*  
Beatriz Torres Sánchez

*Nelsy Dambre. Los años en Francia (1903-1937)*

© Isaura Corlay

Primera edición: 2010

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n,

Col. Chapultepec Polanco,

Del. Miguel Hidalgo,

11560 México, D. F.

ISBN: 978-607-7622-87-1

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Impreso en México/*Printed in Mexico*

*A Tsashi*

# Índice

<b>Introducción</b> .....	15
<b>Capítulo 1 A la búsqueda de Nelsy</b>	
Primer intento .....	17
Un nuevo principio .....	19
Unas cartas, unos rastros .....	20
Fotos .....	21
¿“Ou” o “u”? .....	22
“¡Se burla usted de mí!” .....	23
<b>Capítulo 2 Los orígenes</b>	
Encuentro en Besançon .....	25
Louise y Leo Cussignot .....	26
Diseminados .....	28
Una imagen nebulosa .....	29
“Ma petite mère” .....	30
Fredo .....	32
Últimas resonancias .....	34
La otra versión .....	35
La pista de Rosny .....	36
34, calle de Víctor Hugo .....	38
<b>Capítulo 3 El ballet francés</b>	
La tradición .....	43
De la <i>belle danse</i> a la danza noble .....	44
“¡Saquemos a los monos y bailemos de verdad!” .....	45
Las puntas y la mitificación de la danza clásica .....	47

Del ballet de Petipa a la danza académica .....	48
La estética de la máxima belleza formal .....	50
Bailando divertimentos .....	51
Herencia artística .....	53
<b>Capítulo 4 Theo Dambre, alumna de la Ópera de París</b>	
Una vieja postal .....	55
Cinco años menos .....	56
La danza en el “palacio de la oscuridad” .....	57
Un aire renovador .....	58
Las estrellas .....	60
<b>Capítulo 5 Los tiempos de la guerra</b>	
Correspondencias .....	63
Jacques Rouché en la Ópera .....	64
El ballet durante la guerra .....	66
Temporadas de guerra (1914-1918) .....	67
Divertimentos y veladas nocturnas (1915-1917) .....	67
“La función debe continuar” (1917-1918) .....	69
El fin del conflicto (1918-1919) .....	70
Moda, <i>souvenir</i> de guerra .....	73
Contrastes .....	74
<b>Capítulo 6 Lenta renovación</b>	
Las nuevas corrientes dancísticas .....	77
Apertura y conflictos laborales .....	80
Críticas a Rouché .....	82
Camino de la renovación .....	84
El triunfo de la tradición .....	85
La <i>rusificación</i> de la Ópera .....	85
<b>Capítulo 7 La escuela de danza de la Ópera</b>	
Un camino, una herencia .....	89
La escuela de danza en la época de Nelsy .....	91
De camerinos y cruz u orejas de burro .....	92
Obligaciones escolares .....	93

Exámenes escándalo .....	94
Cuerpo de baile <i>vs.</i> artistas de la danza .....	95
Princesas de <i>Las mil y una noches</i> .....	97
Los protectores .....	99
¿Boda ventajosa? .....	100
Discriminación de los varones .....	101
<b>Capítulo 8 Un rastro... una lucha</b>	
En los Archivos Nacionales .....	103
La Nelsy "ausente" .....	104
El expediente de multas .....	105
Parpadeo siete veces: "Dambre" .....	106
Nellsie, <i>petit sujet</i> .....	108
Bailarinas en lucha .....	109
La huelga (1920-1922) .....	111
Ecos del conflicto: los artistas vencidos .....	115
Nelsy despedida .....	116
<b>Capítulo 9 En la provincia francesa</b>	
Un nuevo escenario de búsqueda .....	119
Las óperas de provincia .....	120
Los casinos de los balnearios .....	121
Impuestos .....	122
Los "años locos" .....	124
<b>Capítulo 10 "Suavemente joven" (Bordeaux, 1922-1923)</b>	
De un indicio al otro .....	127
Raymonde Dambre .....	127
En el Gran Teatro de Bordeaux .....	128
<i>Mlle.</i> Nelsy, bailarina de demicarácter .....	129
"Algo de suavemente joven" .....	131
Polémica en el arte y la política .....	133
Preferencias estéticas .....	134
¿Dónde está Nelsy? .....	135
Fin de la temporada .....	136

<b>Capítulo 11 Bucles cortos (Lyon, 1924-1926)</b>	
Lyon o el destino de llamarse Luz .....	139
Bucles en portada .....	139
El teatro .....	141
Sistema de estrellas y pérdida de público .....	141
Danza y deporte en Lyon .....	143
La competencia de estilos de danza .....	144
Ballet y chárleston .....	146
Mujeres al borde de un ataque de pelos .....	147
¡Adiós, Lyon! .....	148
<b>Capítulo 12 La chica del sombrero (Argel, 1926-1929)</b>	
La chica del sombrero .....	149
Argel, la blanca .....	150
Fin de 1926 .....	152
Frederick .....	154
El salto de Argelia a México .....	156
Malas y buenas impresiones .....	158
Gran festival de danza .....	159
Presencias internacionales .....	160
Primavera de 1929 .....	161
<b>Capítulo 13 Cartas de amor (Dijon, 1929-1931)</b>	
Viñedos, mostaza y teatro .....	163
Las cartas de Frederick .....	164
La cuenta de los días .....	166
Una amiga de Dijon .....	167
Noches de estreno .....	168
Una estrella y sus deberes .....	169
<i>Maitresse</i> de ballet .....	170
Creaciones y galas en Dijon .....	172
De todo un poco .....	173
Las más vistas, las más gustadas .....	174
Cierre de temporada .....	175
Un ojo a México .....	175
Crisis en los teatros .....	176

La belleza de la línea contra el cuerpo del mal gusto .....	178
Lo que el tiempo no se llevó .....	180
<b>Capítulo 14 Últimas imágenes (1932-1937)</b>	
Aventura en blanco y negro .....	183
Grenoble .....	183
Marsella .....	184
En los archivos de Niza .....	186
De fiesta en la Costa Azul .....	187
Creación de la Escuela de Danza de Niza .....	188
Ahorcados por los impuestos .....	188
Imágenes .....	190
Argel siempre .....	191
Destino: México .....	193
<b>Bibliografía .....</b>	<b>195</b>
<b>Hemerografía .....</b>	<b>197</b>
<b>Documentos electrónicos .....</b>	<b>199</b>
<b>Documentos de archivos .....</b>	<b>200</b>
<b>Biblioteca Municipal de Dijon .....</b>	<b>202</b>
<b>Encuentros y testimonios .....</b>	<b>203</b>
<b>Documentos personales de Nelsy Dambre .....</b>	<b>204</b>





## Introducción

Nelsy Dambre, bailarina, coreógrafa y maestra de ballet, fue un personaje determinante en la profesionalización de la danza clásica en nuestro país. En 1937 desembarcó en Veracruz, proveniente de su natal Francia, y se quedó en México, donde dedicó los últimos treinta y nueve años de su vida a la enseñanza y a la creación de dicho arte.

Era necesario documentar la historia de esta personalidad, a quien se considera formadora de la primera generación de bailarines clásicos mexicanos profesionales. De hecho, Felipe Segura –alumno suyo e intérprete de la compañía de ballet fundada por ella en 1950– escribió una biografía sobre Nelsy, en 1998.

El texto del maestro Segura abarca íntegramente la trayectoria de la artista, y abunda particularmente en su quehacer en México y El Salvador. Sin embargo, el periodo de la vida de Nelsy Dambre en Francia no está suficientemente tratado, lo que limita la comprensión de sus aportaciones artísticas.

Con el objetivo de conocer sus orígenes y tratar de explicar el contexto social-artístico en el que se desarrolló, emprendí la investigación “Nelsy Dambre. Los años en Francia (1903-1937)”. El estudio se constriñe a su trayectoria en aquel país, desde su nacimiento hasta el momento en que se embarcó con destino a México. Mi interés es ubicarla en el complejo de relaciones personales, estéticas, sociales, históricas y artísticas de su época.

Mi estancia en Francia para efectuar estudios de doctorado en etnometodología resultó una coyuntura favorable para la realización de este trabajo. Aproveché la infraestructura universitaria para tener un más fácil acceso a los sitios de investigación, y me apoyé en el marco teórico de mi disciplina para resolver los problemas metodológicos que la investigación planteaba.

Dado que el personaje estudiado no constituye una figura de primer plano en la historia de la danza francesa, la información al respecto es escasa y sumamente dispersa. El acceso a las fuentes requirió una búsqueda minuciosa en archivos diversos, y la posibilidad de encontrar datos concretos sobre Nelsy era remota.

En este sentido, la búsqueda de Nelsy se convirtió en un proceso auténticamente detectivesco, que resultó en sí mismo una problemática ligada de manera directa a la reconstrucción del relato biográfico. Por esta razón, la descripción y el análisis de “los hechos y actos de búsqueda” son un eje de la investigación y forman parte del relato final. A través de la narración del proceso de búsqueda de Nelsy Dambre se intenta demostrar que el dato no preexiste a la investigación; que la historia no es lineal, sino subjetiva, azarosa, y que deriva siempre de una reconstrucción discursiva.

Por otra parte, ubicar históricamente a Nelsy implicó profundizar en el universo histórico-artístico y social de la danza clásica francesa. De este modo se logran establecer los actores, las corrientes estéticas y políticas, así como los cambios sociales y económicos que se tejían en el contexto de su época.

Finalmente, el corolario de la problemática metodológica de esta investigación biográfica es el de dimensionar en un relato personal un fragmento del mundo, estableciendo relaciones claras y verificables entre hechos privados y públicos. Lo anterior, sin perder nunca de vista las reales condiciones de la escasez de fuentes.

Así, mi propuesta es crear un relato que maneje estas tres historias:

1. La historia de Nelsy
2. La historia del ballet francés en aquella época
3. La historia de la investigación en sí misma

Ello es lo que a continuación se presenta.

París, junio de 2002.

# Capítulo 1

## A la búsqueda de Nelsy

### Primer intento

Allí estaba, solemne y majestuoso, el edificio de la Ópera Garnier.<sup>1</sup> Monumento representativo del arte oficial del imperio de Napoleón III, símbolo del lujo y del placer parisinos, su estilo ecléctico, con ornamentación barroca, daba cuenta del contexto sociopolítico burgués y mundano que lo vio nacer.

Una fría pero soleada mañana de invierno crucé las puertas de este templo mundial del ballet clásico. En el magnífico *hall* de la entrada estaban las estatuas de los fundadores de la ópera francesa: Rameau, Lulli, Gluck, Saint-Saëns. Al centro, una gran escalera flanqueada por dos columnas, balcones y galerías conducía a la mítica escena de “la Ópera de París”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> La Ópera Garnier fue inaugurada oficialmente el 5 de enero de 1875; es decir, trece años después de iniciada su construcción. La primera piedra se había colocado el 21 de julio de 1862 en el espacio de diez mil metros cuadrados que el barón Haussman, entonces regente de París, había destinado para la monumental obra.

La fachada del Gran Teatro había sido presentada al público en 1867; pero la construcción se interrumpió en 1870 con la caída del imperio y la instalación de la comuna, y la obra no se terminó hasta 1875. El 5 de enero de ese año se efectuó la ceremonia de apertura, que estuvo a cargo del presidente Mac-Mahon. (El detalle curioso de este acto fue que Charles Garnier, arquitecto creador del monumento, fue invitado, pero... ¡tuvo que pagar su butaca en un segundo piso! La prensa no dejó de burlarse de la administración francesa, que hacía pagar al arquitecto el derecho de asistir a la inauguración de su propia obra.)

<sup>2</sup> La sala de espectáculos es a la italiana. Tiene cinco pisos, todos ellos con decoración roja y dorada. Al centro de la sala se encuentra un gigantesco candelabro de cristal y bronce que pesa más de ocho toneladas. (Se cuenta que el 20 de mayo de 1896, habiendo dos mil espectadores en la representación de *Fausto*, el candelabro se desprendió y mató a una mujer, además de causar heridas a otras personas.) La cúpula original, pintada con color cobre, permanece intacta, sólo que hoy está cubierta por un falso plafón decorado por Chagall en 1964. Las cariátides

Alrededor todo era lujo y ostentación: muros de mármol y mosaicos policromados, inmensos candelabros, águilas doradas, enormes espejos...

Por un instante, quedé absorta en la contemplación de aquel espacio. Su pompa me deslumbraba. Pero tanto lujo tenía algo de hueco e inalcanzable. Y quizá me equivocaba, pero para mí sólo el espesor del pasado podía resituarlo en su contexto y significarlo.

Y a eso había venido: a buscar en el pasado. A hallar algún resto de memoria sobre Nelsy Dambre, bailarina, coreógrafa y maestra de ballet de origen francés que formó —como señalábamos en la introducción— la primera generación profesional de bailarines clásicos mexicanos. Sus alumnos, e intérpretes de la primera compañía profesional que formó en 1950, habían sido las figuras más trascendentes de su respectiva generación, entre ellos Felipe Segura, Nellie Happee, Guillermo Keys, Gloria Contreras, Lupe Serrano y Laura Urdapilleta.

Nelsy había llegado a México en 1937, y allí murió treinta y nueve años después.<sup>3</sup> A su trabajo en nuestro país se agregaba una estancia de nueve años en El Salvador, donde, de 1952 a 1961, creó una escuela y fundó una compañía, tareas en las que colaboraron ampliamente los bailarines mexicanos que había formado.

Una obra sobre su trayectoria había sido publicada por el Cenidi-Danza.<sup>4</sup> Sin embargo los aspectos de su vida en Francia quedaban en la oscuridad; y se me había encargado verificar algunos datos, particularmente fechas y espectáculos en los que había tomado parte. Éste era el motivo que explicaba mi presencia en el Gran Teatro Garnier, el cual alberga también a la Biblioteca Nacional del Museo de la Ópera de París.

Abandonando la vista del majestuoso *hall*, me escabullí hasta un acceso del lado izquierdo, y mi credencial de lector de la BVF<sup>5</sup> me abrió el paso hasta el segundo piso, donde estaba la biblioteca. Poco tiempo después consultaba

de mármol verde de los balcones de honor dominan la larga escena, de cincuenta metros de ancho, veintiséis de profundidad y treinta y cinco de alto.

<sup>3</sup> Su deceso ocurrió el 5 de febrero de 1976.

<sup>4</sup> Felipe Segura, *Nelsy Dambre. Un ballet para México*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 1998. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época.)

<sup>5</sup> La credencial me daba acceso a la Biblioteca Nacional de Francia, sede François Mitterrand, y a otros lugares de su red de bibliotecas especializados en mi temática: la Biblioteca del

ficheros de libros y periódicos. Me instalé en una mesa y me sumergí en la revisión hasta que las primeras sombras del día penetraron por los ventanales de la sala de lectura. Era invierno y anocheció temprano.

Nada había encontrado de Nelsy. Cansada y con cierta desilusión, me dirigí a la salida. Atravesé una vez más el inmenso teatro, cuya magnificencia se acentuaba bajo el fulgor de las luces encendidas. “Tendré que volver”, me dije.

Durante los meses siguientes regresé varias veces a la Biblioteca del Museo de la Ópera, lo que alterné con mi visita a otros archivos. Pero no pude evocar el pasado de aquel palacio acompañada de la imagen de Nelsy Dambre. Ese primer intento de búsqueda había dado un resultado completamente negativo: no pude verificar<sup>6</sup> ninguno de los indicios que se me habían proporcionado, y no existía ningún dato sobre ella.

### Un nuevo principio

“¡Nelsy mintió: nunca fue bailarina de la Ópera de París!” Eso fue lo que me dije después de haber pasado casi seis meses sin poder verificar ninguno de los datos que se me habían solicitado. Ni nombres, ni fechas, ni fuentes correspondían. En ese momento, o se abandonaba toda búsqueda sobre Nelsy Dambre o se haría necesario iniciar otra investigación, partiendo de bases nuevas.

Sabidamente, Maya<sup>7</sup> me dijo: “*Madame* Dambre era una persona seria; conocía perfectamente lo que hacía y lo que enseñaba. Le debemos una

Museo de la Ópera de París, la Biblioteca del Arsenal y el Departamento de Espectáculos, sitio Richelieu.

<sup>6</sup> Al principio, el trabajo sobre Nelsy no constituía una investigación formal; se trataba únicamente de corroborar la exactitud de una lista de fechas, nombres y eventos consultando las propias fuentes citadas en el libro de Felipe Segura. Pero el texto ofrecía sólo tres fuentes de origen francés y todas eran libros de consulta general que no contenían datos concretos sobre la historia de esta bailarina.

<sup>7</sup> Maya Ramos, directora del Cenidi-Danza en esos momentos, era quien me había encargado una primera verificación de datos sobre la vida de Nelsy Dambre en Francia. A mi regreso de París, tuvimos una entrevista en su oficina. Ante los problemas que planteaba la verificación de datos, surgió la idea de proponer una nueva investigación sobre el mismo tema, pero a partir de distintas bases.

verdadera recuperación de su trabajo [...] Hay unas cartas personales de Nelsy y un álbum de fotos que tiene la maestra Nellie Happee.<sup>8</sup> Tal vez puedan servir para buscar por otro lado. Uno de los sobres tiene la dirección del teatro de Dijon...”.

Con estos nuevos datos intentaría un nuevo principio. Quizá la frustración de la búsqueda infructuosa de los meses anteriores me había despertado un auténtico impulso de hacer emerger del pasado a Nelsy para refundar su memoria y reconstruir la unicidad de su momento histórico. Quería saber quién había sido, qué había hecho, qué mundo había habitado y la había formado. Vislumbraba que aproximándose a sus orígenes podría comprenderse mejor la herencia cultural que dejó en México: la conciencia de una danza profesional. El proyecto de verificación de datos se convirtió así en una biografía; es decir, en un rodear las circunstancias de una vida con la ilusión de alcanzar sus raíces.

### Unas cartas, unos rastros

Hablé con Nellie Happee por teléfono. Sus comentarios me dieron una nueva pista: “Parece haber un error en el apellido original de *madame* Dambre. Su nombre de pila era Marguerite; pero su apellido debió ser Cussignot y no Coussignot, como hasta ahora se ha creído. Pienso que se debe al hecho de que en México pronunciamos la ‘u’, que corresponde a la escritura francesa de ‘ou’ ”.<sup>9</sup>

Nellie también estuvo de acuerdo en enviarme fotocopias del correo íntimo de Nelsy Dambre. Ella ya había leído y analizado minuciosamente las cartas, que eran once. Me confirmó efectivamente que tres de los sobres estaban rotulados con la dirección del Teatro de Dijon. Esas misivas habían sido enviadas desde Argelia en enero y febrero de 1930 por alguien que parecía firmar como *Fred*. Eran cartas de amor: apasionadas, tiernas, nostálgicas...

Testimoniaban una relación apasionada pero inconclusa, y revelaban también algunos detalles de la trayectoria profesional de Nelsy.

<sup>8</sup> Bailarina, coreógrafa y maestra de danza clásica, fue alumna de *madame* Dambre en su infancia, y es una figura irrefutable en la historia de la danza de nuestro país.

<sup>9</sup> Pero en francés es (aproximadamente) el sonido “i”, que se escribe “u”.

Las otras cartas provenían de miembros de su familia: dos de su hermana Jeanne, que vivía en Suiza; una de su cuñada Juliette, quien radicaba en Besançon; otra de una amiga suya de nombre Andrée; una más de su hijo, y dos de Marie-Thérèse, la mujer que –descubriría yo más tarde– fue su madre adoptiva. Estas misivas familiares fueron la primera imagen para reconstruir algo de su vida. Habían sido escritas en el contexto de la Segunda Guerra Mundial.

No era fácil leer esas cartas. No sólo por su caligrafía de principios de siglo, sino porque el acto implicaba tocar la intimidad de una historia. Éticamente, yo me preguntaba cómo podía permitirme escribir sobre los secretos de alguien, y, si lo hacía, cómo proceder para no violentar su memoria.

## Fotos

Nellie Happee vino a París y trajo con ella el álbum de fotos personales de Nelsy. La última empleada doméstica que trabajó con ésta había accedido a dárselo. Tal donación era un verdadero logro. De lo contrario, quizás el álbum se habría perdido entre viejos cachivaches, ya que Nelsy no tenía quien reclamara ninguna de sus pertenencias: ni esposo, ni parientes, ni hijos, ni nietos le sobrevivían. Fredo, su hijo único –cuyo padre fue el hombre de las cartas–, había roto el contacto con ella. (Parece que se quedó a vivir en El Salvador, y ni siquiera pudieron avisarle cuando su madre murió.) Joseph, el francés con quien se casó en México, la había precedido en la partida final, y Alain, nieto de este señor y al que ella amaba como propio, pereció trágicamente diez años después del deceso de Nelsy.<sup>10</sup>

No había, pues, nadie que la recordara y pudiera hablar de ella. Sólo quedaban estas imágenes (doscientas catorce aproximadamente). Algunas estaban fechadas y/o indicaban el lugar en el que habían sido tomadas. La más antigua databa de 1921, y la más reciente –respecto del periodo que me interesaba– correspondía a 1938 y la habían tomado ya en la ciudad de México.<sup>11</sup> Las relaciones entre imágenes, fechas y cartas se irían estableciendo

<sup>10</sup> Datos obtenidos por el maestro Felipe Segura.

<sup>11</sup> La foto más reciente del álbum estaba fechada en Contreras, Distrito Federal, en 1948.

poco a poco para aportar indicios y datos que servirían para reconstruir la historia de la vida de Nelsy Dambre.

Sentadas en un café de Saint Germain, en París, Nellie y yo habíamos comenzado este incierto viaje de la memoria. Al contemplar aquellas fotos y leer las cartas, evocábamos inmediatamente otro tiempo. Compartíamos la nostalgia por ese pasado de donde parecía emerger la historia triste de una mujer solitaria con su danza, marcada por una familia desperdigada, un amor incumplido y la forzada separación del hijo único.

### ¿“Ou” o “u”?

Busqué en el directorio electrónico de toda Francia alguien que respondiera al nombre Cussignot. Temía encontrarme con una larga lista y tener que contactar a uno por uno preguntando si tenían algún nexo con “una bailarina”; pero, contra lo que esperaba, no encontré a nadie con ese apellido. Me fui a la agencia de teléfonos más cercana y allí solicité la ayuda de una joven empleada. Ésta tecleó tres o cuatro veces hasta que en la pantalla de la computadora apareció un solo nombre: Julien Cussignot. “Aquí tiene, señora, el número que busca”, dijo la joven. Le di las gracias, muy emocionada. Parecía un milagro: ¡Julien Cussignot era uno de los nombres mencionados en una de las cartas! Llegando a la casa marqué inmediatamente: “Hola, buenas noches; quisiera hablar con Julien Cussignot”. Del otro lado de la línea, un hombre respondió: “La persona que usted busca murió hace once años”.

“¿Qué!”, comencé a decirme interiormente. Sin embargo, algunos segundos después, el hombre agregó: “Pero yo soy su hijo. ¿Qué quería usted?”

Con un francés de fuerte acento mexicano, le expliqué que hacía una investigación sobre Nelsy Dambre; es decir, Marguerite Cussignot, quien debía ser tía suya y que en México había sido una figura de la danza muy importante. El hombre parecía hacer esfuerzos por recordar, hasta que dijo: “Sí, esa mujer de la que usted habla, Marguerite, era mi tía. Pero no la conocí; no sé absolutamente nada de ella. ¿Dice usted que era bailarina? Quizá mi primo Gilbert pueda saber algo. Llámeme; le daré su número de teléfono”.



**“¿Se burla usted de mí!”**

No pasó un minuto y ya estaba yo llamando a Gilbert. Fue él mismo quien contestó. Su voz, ronca y cansada por la edad, adoptó un tono de furia después de escuchar lo que le había contado:

“¿Qué esta usted diciendo! ¿Qué es esa estupidez de que yo tengo una tía bailarina! ¿Se burla usted de mí o qué!”

Desesperada por su reacción y sintiendo que hablaba el francés peor que nunca, insistí: “Escúcheme, por favor; le juro que esto no es una broma. La madre de usted se llamaba Juliette; usted entró a la escuela de la SNFC<sup>12</sup> en 1947, cuando tenía diecisiete años. Su hermana se llama Michelle. Y si sé todo esto es porque lo estoy leyendo en una carta que su propia madre le escribió a Marguerite Cussignot. Créame, por favor; en verdad estoy haciendo una investigación sobre esta mujer que debe ser su tía”.

Por un momento se quedó sin saber qué decir; luego su voz se suavizó. Se disculpó, y hasta me contó que estaba muy enfermo de los pulmones y que acababa de salir del hospital. Me habló de una sobrina suya que investigaba el árbol genealógico de la familia y me pidió que le llamara en un mes para que él me informara al respecto. No dijo más y colgó.

¡Un mes!... Entendí que sus tiempos no correspondían a mi urgencia.

Pacientemente, al término del lapso llamé otra vez. Para mi sorpresa, estaba muy entusiasmado en darme los datos de su sobrina, quien se llamaba Anne-Marie Laparrand. Después ella me diría que la noche de mi primera llamada el pobre Gilbert no había podido dormir reprochándose que no me hubiera pedido mis datos. Temía que no volviese a contactarlo.

Su recelo era infundado, porque justamente haber hablado con él me motivaba a continuar buscando a Nelsy Dambre.

Había algo de bello e inasible en hablar por teléfono con un anciano desconocido y tener fragmentos de su pasado entre mis manos, escritos por su propia madre ¡cincuenta años antes! Esos instantes conjugaban el flujo del tiempo, y yo me preguntaba si de eso se trataba la historia de una vida. Entonces comenzó la búsqueda de Nelsy.

<sup>12</sup> Siglas del servicio de ferrocarriles francés.



## Capítulo 2

### Los orígenes

#### Encuentro en Besançon

A las 9:15, descendí del tren en Besançon. Llevaba bien puesta la pañoleta amarilla para que Stella me reconociera. Supe que era ella por el cabello pelirrojo y los ojos azules, que me recordaron en el acto la imagen de juventud que yo tenía de Nelsy Dambre, originalmente llamada Marguerite Cussignot.

Unos meses antes había logrado contactar a la familia Cussignot, un apellido poco común en Francia. Anne-Marie Laparrand, la sobrina de Marguerite, había comenzado, por esta misma época, la investigación sobre el árbol genealógico de su familia. Después de intercambios telefónicos y por carta, decidimos encontrarnos en Besançon, ciudad principal de la región de Doubs.

Anne-Marie, madre de Stella, nos esperaba sentada en el café de la estación, donde nos habíamos dado cita para hablar sobre Nelsy Dambre, esa desconocida que nos llevaba a reunirnos por primera vez. Me gustaba estar con ellas: era poético compartir un instante real con verdaderos descendientes de Marguerite.

Nuestro encuentro era un viaje en dos sentidos: yo traía las noticias de la vida de Nelsy en México que podrían interesarle a Anne-Marie en relación con la historia de su familia; y, por otra parte, esperaba que ella pudiera hablarme de los orígenes de su tía. La motivación para la búsqueda de estas raíces era compartida. Una y otra advertíamos lo que esto significaba: saber de dónde venimos es un poco comprender quiénes somos.

## Louise y Leo Cussignot

Mirando las fotos que yo había llevado, los ojos de Anne-Marie se detuvieron en una minúscula imagen que había sido recortada de una foto más grande; detrás había una florecita seca: “Ella es mi abuela, Louise; es la madre de Marguerite...”. Luego sacó una foto de la misma mujer donde se veía mucho más joven. Vestía de negro y tenía la mirada tristísima. La imagen había sido tomada allí mismo, en Besançon... ¡hacía ciento cinco años! Comenzamos entonces el primer relato del pasado.

Louise-Josphine Brie se había casado en 1898 con Leo-Marius Cussignot, tomando así su apellido. Él era jornalero en las granjas de la región; y llevaban una vida itinerante, moviéndose hacia donde había trabajo. Desde el principio su existencia estuvo llena de privaciones y miserias. Ninguno de sus cuatro hijos creció a su lado; desde muy pequeños, uno por uno habían sido dados a familias que pudieran hacerse cargo de ellos.<sup>1</sup> Cada hijo tuvo una suerte distinta.

Jeanne, la mayor, nacida en 1899, emigró a Suiza, donde trabajó como obrera en una fábrica de relojes hasta los setenta años. Nunca quiso regresar a Francia, donde la vida era más cara, situación que empeoró después de la guerra. Allá echó raíces. Otto, su marido, era albañil, y sus dos hijas, Simone y Suzy, se casaron con lugareños.

La segunda hija fue Marguerite, nacida en 1903, quien se convertiría en bailarina de la Ópera, llevando por nombre Nelsy Dambre.

El tercer niño, Louis, nació en 1907. En 1949 llevaba ya diecinueve años trabajando como carbonero, oficio en el que debió de durar toda su vida. Era un buen hombre, pero Juliette, su esposa, se quejaba de su afición a la bebida y a las mujeres fáciles. Habían tenido dos hijos: Michelle, la menor, y Gilbert (que era a quien yo había contactado por teléfono).

Julien, el hijo menor, nació en 1910. Se dedicó al trabajo en una granja lechera, herencia de la dama que lo había criado desde pequeño. Se casó con

<sup>1</sup> Hay una diferencia de edad de tres años entre cada uno de los hijos de los Cussignot. Esto parece indicar que cada hijo fue dado en adopción al momento del nacimiento del siguiente. Un orfanato de damas católicas era el que se encargaba de acomodar a los niños huérfanos o de pocos recursos en familias de crianza.

Ivonne, hermana de Juliette, con la que tuvo dos hijos: Louis y Anne-Marie, a quien ahora Stella y yo escuchábamos:

No sé cuándo llegaron mis abuelos a Besançon, porque el único que nació allí fue mi padre, Julien, en 1910 [...] Mi abuela se fue a París a trabajar. Su situación era muy difícil. Dejó a mi abuelo porque bebía. La foto que usted tiene aquí recortada yo la tengo completa; en ella se ve a todas las obreras que están saliendo de la fábrica. La foto debió de haber sido tomada en 1934, pues ella ya vivía en París [...] con Gaston, y por entonces le envió a mi padre una carta diciéndole que no podía venir a su casamiento porque su Gaston estaba enfermo. Creo que se quedó con él hasta que murió [...] Me parece que mi abuelo falleció poco antes del fin de la guerra del '39.

Sus palabras me evocaban la imagen de Louise Cussignot un siglo antes. ¿A qué hora, en esta misma estación de Besançon, había partido dejando a su prole desperdigada a su suerte? Inconscientemente, el corazón se oprímía ante esta historia de miseria, abandono y calamidades de guerra. Las misivas enviadas a Nelsy por Juliette, su cuñada, y por Jeanne, la hermana mayor, confirmaban que Louise-Josephine había muerto en 1941 y Leo-Marius en 1943: "...Tengo que decirle que su mamá murió en enero del '41 [...] de un cáncer en la matriz. Antes de su muerte, me permití escribirle a usted, sabiéndola tan infeliz a ella. Su papá murió en '43 en Besançon. Había bebido mucho el pobre, y no tenía nada más de beber, lo que le hizo mal. Parece que el corazón le falló".<sup>2</sup>

...Fui a París con una de mis hijas en '39 para ver a mamá, que estaba enferma. Habría querido traerla conmigo a Suiza. Ella no quiso venir porque Gaston no soportaba la idea de verla partir. Estaba muy cambiada... ¡y en qué miseria! No puedes imaginarte... Ella trabajaba todavía; pero la pobre no ganaba suficiente para los dos, porque Gaston no hacía nada: él estaba enfermo también. Yo no podía traerlos a los dos. Tampoco soy millonaria. De cualquier manera, dos meses después la guerra comenzó y no pude regresar. Supe de su muerte en 1943. Mi cuñada [Juliette] logró escribirme y hacerme llegar la carta. Mamá murió en

<sup>2</sup> Carta de Juliette, cuñada de Nelsy, enviada el 6 de enero de 1949.

Seine y Oise, pero no sé exactamente dónde, porque había sido desplazada. Papá murió en '43 en el hospital de Besançon, también en la miseria..."<sup>3</sup>

## Diseminados

Los hijos de los Cussignot, esparcidos desde su infancia, conservarían, sin embargo, el apellido de la familia: nunca fueron adoptados oficialmente, y habían mantenido relaciones con su madre, aunque muy esporádicamente.

Los dos hermanos se habían casado con dos hermanas, y tuvieron relaciones más estrechas. En honor a este lazo fraternal, Julien había dado el nombre de Louis a su primer hijo. Por otro lado, Jeanne, la hermana mayor, también los frecuentaba, y de este modo un núcleo familiar y solidario siguió existiendo:

Louis y Gilbert fueron a pasar el Día de Muertos a Pouventry con Jeanne [...] Afortunadamente, Jeanne le dio una libra de café a Louis, porque aquí hay tan poco... [Julien e Ivonne, mi hermana] nos venden un poco de mantequilla, con lo que nos hacen un gran favor: los niños de la ciudad fueron tan privados de todo durante la guerra que ahora hacemos lo posible por darles un poco de satisfacción..."<sup>4</sup> "...Nuestros dos hermanos se portan bien [...] Uno está en Besançon (Julien). Su mujer es muy amable [...] Los vemos de cuando en cuando [...] esperamos ir para las Pascuas."<sup>5</sup>

La gran desconocida de la familia había sido Nelsy. Pero la fuerza del origen materno, de ese lazo de sangre indeleble que se trasmite a las nuevas generaciones, le era evocada para recordarle de dónde venía y la llamaba al reencuentro, aunque éste parecía definitivamente imposible: "...Somos unos desconocidos, como usted dice, querida hermana, habiendo usted visto a su hermano [Louis] dos veces, y a Julien... nunca. Es realmente poco... [Los hijos de Julien,] Louis y la pequeña Anne-Marie, que tiene ocho años, ellos se parecen a su padre, es decir, a la *madre de usted*..."<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Carta de Jeanne, fechada el 5 de enero (sin año), enviada desde Pouventry, Suiza.

<sup>4</sup> Carta de Juliette...

<sup>5</sup> Carta de Jeanne, 24 de enero de 1950 (?).

<sup>6</sup> Carta de Juliette...

“...Los hijos de Suzanne [primogénita de Jeanne] se llaman Jean y Marie-Jose; tienen los mismos ojos de mamá. En cuanto a Simone [segunda hija de Jeanne], sus hijos, Jean-Jacques y Marie-Claude, se parecen a su padre y no tiene nada de nosotros [...] Otto leyó tu carta y los ojos se le llenaron de lágrimas [...] Pienso seguido en ti, querida hermana. ¿Nos volveremos a ver un día? Estás tan lejos... Si fuéramos ricos, el viaje no me daría miedo. Pero no hay que soñar...”<sup>7</sup>

### Una imagen nebulosa

Una de las desperdigadas semillas de Louise Cussignot logró asentarse en Besançon. Miembros de dos generaciones que venían de esta misma raíz estaban allí frente a mí: Anne-Marie y Stella, con esos ojos tan azules que parecían distinguir a la familia.

Stella me mostró una foto de Marguerite niña, vestida con un tutú ligero. Tendría seis o siete años. Se le ve parada en media punta. Seguramente es la foto más antigua que existe de ella.

“Cuando yo estaba pequeña, esta foto me hacía soñar. A esa edad uno piensa en llegar a ser bailarina; y ver esa foto me hacía pensar en esa tía que lo había conseguido.” Estas palabras de Stella me parecían ciertas. En mi vida había encontrado a muchas mujeres que habían “soñado” con ser bailarinas, ubicando así a la danza en la dimensión del deseo. Probablemente por eso las bailarinas son la metáfora de la mujer que ha alcanzado su sueño, que es lo que quiso ser.

De esta tía bailarina, el recuerdo era nebuloso. En una ocasión en que Marguerite vino a Besançon a visitar a Louis, Yvonne, actual esposa de Julien y entonces aún soltera, recordaba que la había visto: “Traía puestas unas mallas de seda color carne”. Esto era un verdadero acontecimiento para el ambiente rural de Besançon, e impresionó tanto a Yvonne que siguió repitiendo la anécdota durante años. Así fue como Anne-Marie creció con la idea de tener una tía bailarina que usaba mallas de seda.

Al parecer, éste fue el único recuerdo que Nelsy dejó en Besançon: la imagen nebulosa de una joven en mallas de seda que había decidido partir

<sup>7</sup> Carta de Jeanne...

para siempre de ese lugar. Anne-Marie evocó una vez más las palabras de Yvonne: “Cuando mi madre acompañó a Marguerite a la estación, pasaron por el cementerio, y entonces le dijo: ‘Aquí estarías enterrada si te hubieras quedado’ ”.

### “Ma petite mère”<sup>8</sup>

Si Marguerite llegó a Besançon en 1910 o antes ya la habían adoptado, no se sabe realmente. Entre ese momento y el 5 de diciembre de 1903, fecha de su nacimiento en Chaucennes —una comuna de la región—, nadie puede contar cómo fue su vida.

Fue Marie-Thérèse Darquez,<sup>9</sup> una mujer originaria de Vuillafans, soltera y sin hijos, quien se hizo cargo de Marguerite. A ella, a quien llamó “*ma petite mère*”, le debía su entrada al mundo de la danza.

En las cartas que iniciaron la investigación sobre Nelsy Dambre no se mencionaba el apellido de Marie-Thérèse. Pero aparecían los de varias personas que, yo pensaba, habían podido conocer a ésta o a Marguerite. Yo había enviado a Anne-Marie fotocopias de estas cartas, diciéndole si podía localizar a algunas de aquellas gentes. Su espíritu curioso, maravillosamente ordenado; su precisa intuición; su vivo interés por esta búsqueda, lograrían ahondar en un pasado que, de parecer tan lejano, empezó acercarse a nosotros. Finalmente el tiempo se movía hacia delante: un viento favorable nos traería de visita a seres antes perdidos.

Lo primero que hizo Anne-Marie fue llamar por teléfono a una tal señorita Blondin, a quien Marie-Thérèse había dado clases de canto. Pero Blondin no pudo informarme nada. Después, Anne-Marie habló con una amiga suya que había vivido diez años en Vuillafans, y le preguntó si conocía a una tal Paulette. Ella dijo que debía de ser Paulette Schott, la abarrotera del pueblo.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> En español quiere decir “mamita”.

<sup>9</sup> Marie-Thérèse nació en 1885 en Chalon Sur Marne, según consta en el censo de 1921 de los archivos departamentales de la Seine Saint Dennis, Francia.

<sup>10</sup> Paulette vivió desde siempre en Vuillafans, donde atendía la tienda del pueblo. Se casó a los cuarenta y cinco años, y en el pueblo se rumora que, como el hombre al que amaba no le declaraba su amor, tuvo que convencerlo sufriendo una crisis cardíaca. Nunca tuvo hijos.



Efectivamente, el apellido Schott aparecía en la carta que Andrée, una amiga de Nelsy, le había enviado a ésta. En ella le informaba que su abuela “Schott” había muerto. Por su parte, Anne-Marie logró contactar a Paulette y la visitó en su casa. Fue una suerte encontrarla y poder hablarle. Paulette, enferma del mal de Parkinson y con noventa y seis años a cuestas, empezó a escarbar en su memoria... Sí, ciertamente conoció a Nelsy, aunque no tan bien como su hermana Andrée,<sup>11</sup> quien era quince años mayor que ella y contemporánea de Nelsy.

Paulete Tiranzoni, su nombre de casada (originalmente, como dijimos antes, se apellidaba Schott), confirmó que el apellido de Marie-Thérèse era Darquez y reveló que era su prima.<sup>12</sup> Ella pensaba que Marie-Thérèse debió de haber conocido a Marguerite hacia 1911, quizás en una gira artística que aquélla hizo por Besançon.

Según Paulette, “...cuando Marie-Thérèse adoptó a Marguerite, la gente se preguntaba si no sería en realidad su propia hija, a la que habría tenido en secreto durante alguna de sus giras [...] Marie-Thérèse era cantante de ópera. Creo que su nombre artístico era Raymonde Dambre. Se llevó a Nelsy a vivir a su casa de Rosny Sous-Bois (un suburbio cincuenta kilómetros al este de París)”.

Paulete le dio a Anne-Marie una foto de Marie-Thérèse tomada en Ginebra, Suiza, donde se le ve con un elegante traje ajustado a la cadera, al estilo de los años veinte. Las fotos la muestran como debió de haber sido: bella, de ojos risueños, expresión alegre; con la fuerza cautivadora de una actriz de teatro.

Herencia de sus padres, Marie-Thérèse Darquez<sup>13</sup> tenía una casa en el centro del pueblo de Vuillafans. La villa estaba justo en la plaza principal, frente a la iglesia, y se llamaba Les Hirondelles (Las Golondrinas). Allí residiría hasta su muerte,<sup>14</sup> después de haber salido de París en 1939, al comienzo de la guerra. A Les Hirondelles iba Marguerite de vacaciones, y Paulette se acuerda de que siempre la veía hacer sus ejercicios de puntas.

<sup>11</sup> De la carta de Andrée, y de otra de Marie-Thérèse, habíamos sacado el nombre de Paulette.

<sup>12</sup> Su madre era hermana del padre de ésta: Marie Schott.

<sup>13</sup> El apellido “Parguez” aparece en el acta de nacimiento, que Anne-Marie consultó; pero en mis búsquedas en los censos de Rosny Sous-Bois apareció el apellido “Darquez”.

<sup>14</sup> Ocurrida hacia finales de los años cincuenta.

## Fredo

Paulette no intimó jamás con Marguerite; fue más bien la compañera de infancia del hijo único de ésta, Fredo Cussignot.<sup>15</sup> Fredo había nacido en 1926 o 1927, y su padre era Fred, el hombre de las cartas. Como éstas revelaban, Fredo vivió desde siempre al cuidado de Marie-Thérèse, a quien llamaba “madrina”. Durante las vacaciones escolares y en los días previos al cierre de la temporada teatral, el chico se reunía con Nelsy; después partían juntos a Argel para encontrar a Fred. Ésta era la historia que contaban las fotos del álbum, muchas de las cuales mostraban a Fredo desde que era un niño que daba sus primeros pasos hasta el adolescente de cabellos rubios en que se convirtió después.

La última foto de Fredo Cussignot contenida en el álbum acompañó la siguiente carta. En ella, el muchacho hablaba del dolor de la separación entre él y su madre, cuando ésta partió a México:

...a veces pienso en la triste existencia que hemos tenido, separados uno del otro, sin poder comprendernos o divertirnos juntos. Después de ocho años he cambiado. Cuando tú partiste tenía once años y ahora, diecinueve [...] A pesar de mi edad, sigo siendo para ti tu pequeño niño que tú dejaste y que tú encontrarás. Yo te quiero, mi mamita querida. Nunca habría creído que se pudiera querer verdaderamente a la mamá cuando se está separado de ella. Frecuentemente nuestra separación me pesa. Pienso que los otros niños han tenido la suerte de tener siempre a su mamá junto a ellos. ¡Si yo no hubiera encontrado una segunda madre en la persona de la madrina!... Mi existencia no tendría nada de envidiable. No te acuso de nada, mamita. [...] Extraño solamente la felicidad perdida.<sup>16</sup>

En esta carta también le contaba que había decidido enrolarse en el frente de guerra, a pesar de la negativa de su “madrina”, y que había fracasado por segunda vez en su propósito de obtener el diploma de la escuela primaria. A estas tristes noticias se agregaba la muerte de su abuela (la mamá de

<sup>15</sup> “¿Te acuerdas de mi joven hermana? [Paulette] Ella tiene ahora dieciséis años y es una buena camarada para Fredo.” Carta de Andrée Poligny, 20 de julio de 1941.

<sup>16</sup> Carta de Fredo, 6 de marzo de 1945.

Marie-Thérèse) y de *Teddy*, el perrito que Nelsy le había regalado antes de partir.

La carta tiene un aire desilusionado y triste. Así parece haber sido la vida de Fredo. Marie-Thérèse, cansada por la edad y por las inquietudes que le generaba la guerra, ya no tenía fuerzas para responder a las necesidades de este adolescente abandonado, y le pidió a Nelsy que se ocupara de él.

Fredo se porta como un karma. No he llegado con él a ningún buen resultado. Y he hecho lo imposible [...] pero, desgraciadamente, una gran pereza lo domina. En clase no ha hecho nada. Ha fracasado dos veces en la enseñanza elemental, y eso que tomaba lecciones por correspondencia. En fin, en una palabra, no hace nada. [...] no desea aprender ningún oficio. Y yo que siempre pensé que se pondría a estudiar más... En fin, tú sabes y no es sorprendente que existan momentos en los que estoy verdaderamente cansada de él.

Tuvo noticias de su padre en Argel, que siempre le envió cartas muy afectuosas y reconfortantes; con frecuencia un poquito de dinero, y, cuando podía, ropa. De mi lado, puedo arreglármelas gracias a su padrino, que le da sus ropas y que yo adapto a su talla. La vida es dura, muy dura; no tenemos gran cosa para comer. Pero logramos estar mejor en la campiña que en Rosny [...] No tengo ninguna satisfacción con él [Fredo], pero a pesar de eso no me gustaría que partiera [al frente de batalla]...

Absolutamente, debes ocuparte de él; es tu deber darle una situación mejor. Tu marido está en el comercio y quizá tú tengas más facilidades.<sup>17</sup>

Después de estas misivas, Nelsy llevó a Fredo a vivir con ella a México, en 1947 o 1948. Nellie Happee me había dicho que todavía recordaba cuando acompañó a Nelsy a recogerlo al puerto de Veracruz: "Se parecía mucho a ella: rubio y de ojos azules". Pero al parecer la relación entre ellos nunca fue armoniosa, y terminó de romperse cuando se fueron a El Salvador. Allí se separaron definitivamente y nunca más volvieron a estar en contacto.<sup>18</sup>

Le conté todo esto a Anne-Marie, quien se interesaba en saber si Fredo vivía y si en México teníamos datos sobre él. La comprendía, pues estaba a

<sup>17</sup> Carta de Marie-Thérèse, Vuillafans, 5 de marzo de 1945.

<sup>18</sup> Entrevista del maestro Felipe Segura con Eva María Ortiz, alumna de Nelsy Dambre. México, D.F., INBA, Cenidi-Danza, Fondo Nelsy Dambre.

la búsqueda de sus raíces; pero no podía aportarle nada más que copias de las fotos de Fredo que el álbum contenía.

### Últimas resonancias

Era la una de la tarde cuando finalmente dejamos la estación. Afuera se extendía la ciudad de Besançon, rodeada de bosques.<sup>19</sup> Las tres mujeres tomamos la calle de Battant, que atraviesa toda la ciudad, y llegamos hasta el número 17, donde ahora hay un establecimiento de renta de videos. El viento del pasado se colaba en mi mente, y pensaba en que en este mismo lugar, en 1895, vestida de negro, la figura triste de Louise Cussignot había sido inmortalizada en el daguerrotipo que ahora tenía en mis manos.

Siguiendo la senda, alcanzamos el puente del río Doubs, y el Besançon de antaño apareció en el esplendor de una rivera bordeada de edificios medievales (paisaje que Balzac mencionaría en sus novelas, aunque nunca puso un pie en este lugar). La reciente renovación de los edificios había coloreado Besançon con sus tonos originales: azules, verdes y lilas opacos.

¡Besançon! Era la tierra donde una noche, por azares del destino, Víctor Hugo había visto la luz, el lugar de los relojes *compteoises*, esos altos objetos de madera que contenían un péndulo metálico en su interior y que marcaron la decoración de los salones burgueses de los siglos XVIII y XIX. La región del delicioso vino amarillo y del gigantesco queso *compte*, cuya elaboración requiere juntar la leche de tantísimas vacas que desde un principio los granjeros de la región no tuvieron otra que unirse si querían producirlo.<sup>20</sup>

Quizás en la redondez del queso *compte*, con sus cuarenta centímetros de diámetro y sus casi veinte de grosor, encontremos la inspiración de Fourier y Proudhom, padres del socialismo utópico, que creyeron posible la existencia de granjas colectivas como ejemplo de un estado autónomo y autogestivo. Originarios de Besançon, habituados a la producción en cooperativas,

<sup>19</sup> Stella me explicó que era la región más verde de Francia y que no muy lejos estaba la ciudad mas fría, la cual sirve a todo el país como termómetro para conocer la crudeza del invierno.

<sup>20</sup> En efecto, existe en Besançon un gran número de cooperativas que trabajan en equipo: contratan a un quesero y cada una aporta la leche de sus vacas, esas bonitas vacas café y blancas, las únicas que todavía tienen cuernos verdaderos.

creyeron que el mundo comprendería la metáfora democrática que se oculta en el sabor a leche cruda del *compte*.

La misma idea había dado origen al Teatro Municipal de la ciudad. Simple y claro, azul añil eran sus puertas, y azul claro sus paredes. Su arquitecto, Nicolas Ledoux –acorde con el espíritu cooperativista de su ciudad– creó una escena con un carácter de mayor equidad social y una aproximación funcionalista, concepto que fue retomado en los espacios teatrales contemporáneos de fines del siglo XX.<sup>21</sup>

Mientras observaba el edificio, me preguntaba si verdaderamente alguna vez Raymonde Dambre había cantado en él y si Nelsy, su hija adoptiva, había ofrecido allí un espectáculo de danza. En la entrada, fiel a su tradición artística, el programa de la semana indicaba: “ópera y ballet”.

### La otra versión

Lo que Anne-Marie acababa de contarme y lo que revelaban aquellas cartas no era exactamente la historia que Nelsy Dambre había narrado en México. En noviembre de 1973 declaraba en una entrevista:

Mi madre fue cantante de ópera. Yo nací de hecho en un teatro (en Ginebra), pero se me registró en Besazón, [sic] Francia [...] Por poco da a luz en un camerino. Soy, pues, un ratoncito de teatro, pues desde chiquilla anduve de aquí para allá [...] quería zapatillas para bailar. Siempre acompañé a mi madre en sus giras mientras fui niña. Y ya me entraba tal desesperación por bailar que, tras bambalinas, decidí todo. Ser *ballerina* fue el sueño de toda mi vida. Y lo fui [...] ¿Usted cree que tenemos varias vidas? Yo sí. Si así es, yo fui en la primera vida *ballerina*.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Ledoux concibió un teatro austero: reservó un vasto anfiteatro para aquellos “a quienes la fortuna no les permite ocupar plazas reservadas”. Las *loges* particulares y los salones “de buena compañía” están proscritos; sólo separaciones discretas indican la categoría de los lugares. Atenuando esta austeridad, las galerías tienen finos balaustres decorados con frescos neoclásicos y fondos de oro. El teatro fue construido de 1774 a 1779; en 1958 se quemó, y hoy en día sólo conserva su fachada. Véase Pierre Poignaud, *Théâtre: 4 siècles d'architectures et d'histoire*. París, Éditions Moniteur, 1980.

<sup>22</sup> Rodolfo Rojas Zea, “Soy un ratoncito de teatro con zapatillas para bailar”. *Excelsior*, 18 de noviembre de 1973.

¿Dos vidas?... Quizás una era la de Marguerite Cussignot, hija de Louise, y la otra la de Nelsy Dambre, hija de Marie-Thérèse. Nelsy había mezclado las dos en una sola, y ésa era la versión que daba sobre su vida.

Al respecto, Anne-Marie comentaba: “¿Qué necesidad podría tener de ventilar públicamente sus humildes orígenes y su adopción? La gente con la que alternaba no tenía por qué saberlo. Es comprensible que no dijera nada...”.

Por mi parte, la cuestión de mezclar los hechos de dos historias para mostrar una sola versión me confirmaba la idea de que la historia como “verdad” era siempre una reconstrucción contingente y subjetiva. En este sentido, los “hechos desconocidos” a los que la investigación me había llevado no se interesaban en invalidar lo que Nelsy había contado de su vida; sólo querían mostrar, desde un punto de vista más amplio, que en todo “decir” hay una elección de por medio.

### La pista de Rosny

La información que me había dado Paulette sobre la casa que poseían los padres de Marie-Thérèse en un suburbio de París llamado Rosny me hizo pensar que ésta era el sitio que designaban ciertas indescifrables palabras de las cartas.<sup>23</sup>

Poco a poco, la dirección exacta de la casa de infancia de Marguerite se fue precisando,<sup>24</sup> hasta llegar a ubicarla en el número 34 de la calle de Víctor Hugo, en Rosny Sous-Bois. Con esta pista,<sup>25</sup> mi intención era descubrir

<sup>23</sup> Nellie Happee y yo habíamos interpretado el nombre “Rosny” como “Rango”, pero evidentemente en el mapa nacional de Francia no había ninguna ciudad con tal denominación. Los fragmentos concernientes señalaban lo siguiente: “Aquí no tenemos gran cosa para comer, pero logramos estar mejor en la campiña que en Rosny [...] Escríbeme aquí, porque no sé cuándo regresaré a Rosny”. Carta de Marie-Thérèse.

<sup>24</sup> Paulette le había dicho a Anne-Marie que creía que la casa estaba entre el número 1 y el número 27 de la calle de Víctor Hugo. Posteriormente yo encontré en México documentos enviados a Nelsy al número 34 de la misma calle.

<sup>25</sup> Una investigación de este tipo presenta el problema de la pista falsa. La pista falsa quiere decir que se ha invertido tiempo en seguir datos erróneos, lo cual requiere corregirse lo más pronto posible para que la búsqueda sea retomada en la dirección correcta. Las pistas verdaderas o falsas no pueden ser definidas *a priori*, sino en un tiempo de “prueba de correspondencia”

dónde había vivido Nelsy en sus primeros años. Acudí al ayuntamiento de esa comunidad, donde me remitieron a una asociación local de genealogía. Pronto tuve a *madame* Festini al teléfono, a quien le expliqué lo que buscaba.

Para mi agradable sorpresa, lo primero que me dijo fue que “comprendía exactamente” lo que yo estaba haciendo. Su propia hija había hecho estudios de danza clásica y había obtenido la medalla de oro del conservatorio de su región. Y, por otro lado, parte de su búsqueda genealógica consistía en encontrar fotos de su madre publicadas. Ésta había frecuentado en su juventud el medio de la ópera, y su belleza era tal que, a pesar de no ser ni actriz ni cantante, había fungido más de una vez como modelo de los fotógrafos del medio.

Pasado algún tiempo, volví a tener a *madame* Festini al teléfono. Esta vez ella me contactó. Su entusiasmo era tan atrayente como lo que me comunicaba:

Con los datos que usted me dio pude consultar las listas del censo de 1926, y corroboré que, hasta esa fecha, en el 34 de la calle Víctor Hugo vivía Marie-Thérèse Darquez.<sup>26</sup> Luego fui a buscar la casa. La señora que vive ahora allí me dijo que no sabe si siempre fue el número 34, pero que atrás de su casa había otra donde se decía que se reunían artistas. Me dijo que iba a buscar los documentos de propiedad. Usted sabe: aquí en Francia, cuando se vende una casa siempre se tienen los documentos del primer propietario. La tendré al tanto...

Por otra parte, he solicitado una entrevista con el subdelegado cultural de Rosny para que podamos consultar los archivos del ayuntamiento...

Días después, *madame* Festini me esperaba a la entrada del ayuntamiento. Nos saludamos con afecto: las llamadas telefónicas habían creado una complicidad en esta búsqueda. Sin más preámbulos subimos a la oficina del subdelegado, a quien le solicitamos el acceso a los archivos. No hubo problema:

entre indicios y hallazgos. El problema de la búsqueda es discernir entre el indicio verdadero y el falso, en función de la relación coherente de los datos que los componen.

<sup>26</sup> Las listas del censo indicaban que en 1926 vivían en Rosny una Marie-Thérèse Darquez, viuda, jefa de familia, y una homónima, nacida en Chalon Sur-Marne, artista. La primera Marie-Thérèse era la mamá de la segunda, quien había adoptado a Nelsy.

el hombre se interesó en el asunto y nos dio, excepcionalmente, un pase libre. Salimos de allí muy contentas y nos dimos nuevamente cita para ir a hurgar entre los papeles del viejo Rosny. Partí bajo la lluvia a tomar el tren de regreso a París.

### 34, calle de Víctor Hugo

El suburbio de Rosny comenzó a florecer en 1850 con la instalación de la vía férrea que lo comunicaba directamente con París. En aquella época, un gran número de asalariados se instalaron allí y el pueblo se convirtió en un suburbio de la capital. De 1901 a 1920 el suburbio fue considerado zona militar, porque el fuerte de Rosny era la sede del regimiento de los *zouaves*.<sup>27</sup> La presencia del fuerte contribuyó al poblamiento de Rosny, y hacia 1910 se construyeron un gran número de pabellones que acogieron a familias burguesas.<sup>28</sup> A esa época pertenecía la casa en la que habitó Nelsy Dambre.

Nos estacionamos frente al número 34 de la calle de Víctor Hugo. En la casa no había nadie y no pudimos entrar; me conformé con verla por fuera. Era una construcción pequeña, hecha con ladrillos color terracota. Tenía dos pisos, con un patio enfrente y unas cuantas escaleras en ángulo que llevaban a la puerta de entrada. En el primer piso había un balcón de herrería bellamente trabajada. Remataban la decoración de la fachada unos mosaicos de Talavera verdes.

“La propietaria me informó que la casa fue construida en 1911. El arquitecto que la construyó es el mismo que hizo la mía. Todas las casas de esa época son iguales...”, me contaba *madame* Festini mientras conducía el auto en dirección a los archivos del ayuntamiento.

Una vez allí, la buena suerte se convirtió en caos: ¡los archivos de la comuna de Rosny Sous-Bois no están clasificados! No hay un registro de lo que existe,

<sup>27</sup> Soldados del norte de África que combatieron al lado de los franceses en la Primera Guerra Mundial.

<sup>28</sup> En 1911 había 1,212 casas, 1,831 familias y una población de 6,871 habitantes. Hacia 1926 el número de casas-habitación pasó a 2,212 y los hogares a 3,163, en tanto que la población aumentó a 10,255 personas. La comuna albergó, de 1901 a 1920, en el fuerte de Rosny, la sede del quinto batallón, cuarto regimiento, de los *zouaves*, una de las más famosas brigadas de la Primera Guerra Mundial. Rosny sería considerada durante esos años una zona militar.



y los documentos están guardados en el sótano, en unas bóvedas que apilan carpetas, fólderes y cajas marcadas por fechas. Delante de esos armarios no se sabía por dónde comenzar. Decidí echar una ojeada, aunque fuese rápida, a todos los documentos marcados a partir de 1900 y hasta 1936.

Unas horas más tarde, *madame* Festini estaba a punto de reventar de cansancio y yo de frustración, pues, con respecto a los Darquez y a Marguerite, no habíamos encontrado nada concreto. Cerramos las bóvedas. Pero antes de partir deambulé por las otras piezas, que contenían grandes libros. Una de ellas parecía destinada a los documentos sobre los impuestos de renta a partir de los años cincuenta. Abrí varios de los volúmenes y... ¡finalmente encontré algo! Hasta 1954, Marie-Thérèse Darquez había sido la propietaria de la casa ubicada en el número 34 de la calle Víctor Hugo, y pagaba cuatro mil francos de impuestos anuales por concepto de casa-habitación. Este único dato me hizo pensar que la visita a esos desordenados archivos<sup>29</sup> no había sido completamente en vano.

Posteriormente, las pesquisas de *madame* Festini vinieron a corroborar esta información: “Hablé con la persona que le compró la casa a Marie-Thérèse. Es un anciano y está muy enfermo [...] en relación con la casa, me dijo que la había adquirido hacia 1955; que Marie-Thérèse era una mujer muy elegante, pero que no la conoció bien. Parece que venía a verla mucha gente. Artistas. La casa siempre estaba llena de ellos; pero no recuerda haber visto a ninguna bailarina”.

Continuamos nuestra búsqueda en el Museo de Rosny. El guardián nos dejó pasar; pero no accedió a abrir las vitrinas donde yo había detectado unos registros escolares de principios de siglo de la única escuela primaria que existía en Rosny en aquellos años. Yo me decía que quizá podría localizar allí el nombre de Marguerite.

Días más tarde, nos dirigimos a los archivos departamentales de la Seine Saint Dennis, donde se encontraban depositadas las listas de los censos de todas las comunas del departamento, incluidos los de Rosny. Consultamos los censos de 1911 y 1921. En ninguno de los dos se declaraba

<sup>29</sup> Es una pena que aquellos archivos no estén ordenados, porque toda la historia de la comuna está contenida en ellos. Debido a esta falta de clasificación, Rosny Sous-Bois era la única comuna que hasta el momento no había depositado sus archivos locales en los archivos departamentales de la Seine Saint Dennis.

que Marguerite Cussignot o Theo Dambre habitaran con Marie-Thérèse. Aparecían, en cambio, el nombre de esta última, el de su madre y el de un hombre, que al parecer fue su padrastro.<sup>30</sup>

Por su parte, Anne-Marie me había enviado unos datos diciéndome que en las listas del censo de Besançon correspondiente a 1921 se declaraba que Marguerite Cussignot vivía con su madre, Louise Cussignot, a quien se consignaba como obrera. Pero en esa misma lista Jeanne Besançon aparecía también en dicho domicilio, al mismo tiempo que en su dirección de casada. De todo este enredo, lo que concluimos fue que: 1) las listas de los censos no eran fiables, 2) que, efectivamente, Marguerite no había sido adoptada nunca oficialmente, y 3) que el hecho de que hubiese tan pocos datos sobre ella sería siempre una incógnita, además de un problema para quienes buscábamos información al respecto.<sup>31</sup>

Por otra parte, azarosamente había localizado en los archivos un dato que me pareció interesante: en la revista del viejo Rosny<sup>32</sup> se señalaba que aparentemente André Messenger, director de la Ópera de 1908 a 1914, había sido vecino del lugar en la misma época que Marie-Thérèse. Yo especulaba que Marie-Thérèse lo había conocido y que, por medio suyo, Marguerite

<sup>30</sup> En el censo de 1921 se menciona a Marie Darquez como nacida en 1859 en Vuillafans, con la ocupación de ama de casa, y a Jean-Baptiste Escot como nacido en Bordeaux, pintor y decorador. Ese año se anota la presencia de una niña llamada Yvonne Brunat, nacida en 1903 en Lemans y declarada como sobrina.

En el censo de 1926 se encuentran los nombres de Marie-Thérèse Darquez, quien declara ser jefa de familia y de profesión artista, nacida en Châlons Sur Marne en 1885, y Marie Darquez, nacida en 1859 en Vuillafans, quien declara no tener profesión y ser la madre de Marie-Thérèse.

Por alguna razón, en aquella época se alteró la periodicidad con la que se efectuaban los censos. Así, mientras hay un lapso de diez años entre el de 1911 y el de 1921, el lapso entre este último y el de 1926 es de sólo cinco. Posteriormente se retomaron los ciclos de diez años y el siguiente censo se realizó en 1936.

<sup>31</sup> Otras informaciones de Anne-Marie concernían a los Darquez o Parguez. Al parecer, en la época en la que Marguerite fue entregada a Marie-Thérèse para que se encargara de su crianza, en la misma calle de Besançon donde vivía la mamá de la niña habitaba también una familia de apellido Parguez. Anne-Marie pensaba que quizás esta última era la que había contactado a Marguerite con Marie-Thérèse.

<sup>32</sup> André Messenger escribió en ese tiempo un artículo titulado "A la sombra de la parroquia de Saint Genieve" (iglesia central de Rosny), publicado en 1990 en *Les Amis du Vieux Rosny*, en el número 25 de dicha revista (págs. 16-20).

había ingresado a la Ópera de París. En todo caso, si bien los documentos oficiales no pudieron aportar datos concretos sobre la vida de Marguerite en Rosny Sous-Bois, era de suponerse que su camino a la Ópera de París había comenzado allí.



## Capítulo 3

### El ballet francés

#### La tradición

Allí estaba, una vez más, en el interior del Palacio Garnier. Miraba por la ventana el flujo de gente que atravesaba sin cesar la calle para reunirse en las magníficas escalinatas de la Ópera. En el interior de la biblioteca reinaba un silencio acompasado por el ruido de fondo del exterior.

Mi presencia en el lugar se explicaba porque, en paralelo a la experiencia de Besançon y de Rosny, trabajaba en la búsqueda de referencias documentales precisas sobre Nelsy. De ese lado nada coronaba mis esfuerzos; pero, ante la ausencia de datos sobre ella, su figura era el hilo conductor de otro relato, aquel del pasado y la tradición del ballet, cuyo origen artístico partía de Francia.

Sumergida en las lecturas, el mundo de la danza de antaño poco a poco se había poblado de personajes, hechos, ideales y luchas que explicaban más de trescientos años de historia, en los que el ballet se había debatido entre la cosificación a la que tiende todo inflexible sistema normativo y la necesidad de renovación propia de toda evolución.

Por un lado, sus transformaciones de estilo habían favorecido el perfeccionamiento técnico; por otro, su lenguaje de movimiento había sido utilizado en las más diversas formas de espectáculo y adaptado a ellas, siempre en la disyuntiva entre la autonomía de la danza y la subordinación de ésta a otros géneros escénicos.

La “tradición” del ballet clásico se había forjado en la sucesión de rupturas estilistas y escénicas, que sin embargo, nunca “traicionaron” los principios básicos a partir de los cuales éste se había estructurado desde sus orígenes.

## De la *belle danse* a la danza noble

Dos preceptos eran la base de la tradición, y ambos provenían de la Francia donde nació el ballet. El primero indicaba que la danza como espectáculo debía “agradar, con un cuerpo bien proporcionado, al ojo, al oído y al entendimiento” (libreto del *Ballet cómico de la reina*, 1581).<sup>1</sup> El segundo correspondía a los principios técnicos establecidos por la *belle danse* en el siglo XVII: apertura-exteriorización y perfecta estabilidad vertical.<sup>2</sup>

Habían sido los *maîtres* de la *belle danse*<sup>3</sup> quienes habían normado técnicamente la ejecución de pasos de ballet y establecido el vocabulario correspondiente: Beauchamps dio el ordenamiento de las cinco posiciones, y Feuillet publicó un texto con cuatrocientas cincuenta variantes de pasos, cuya propagación en Europa contribuyó a la difusión del repertorio francés y a fijar el uso mundial de la terminología francesa para designar al ballet, la cual sería válida hasta nuestros días.

En el siglo XVII, la *belle danse* fue la norma de referencia tanto en los bailes particulares como en los ballets de corte, donde se conjugaban canto, música, poesía, teatro, escenografía y danza. Además de esta forma de espectáculo, en el mismo siglo se crearon otras. Cabe destacar el caso de la ópera italiana, a la que se le añadieron danzas, lo cual dio paso a la ópera francesa.

En Francia, el ballet estuvo desde sus inicios subordinado a los géneros líricos. Desde la época de Lully –*maître* de ballet y subteniente de música de Luis XIV– la danza escénica había quedado confinada a la forma de intermedios y divertimentos, manteniéndose así en un rol secundario en el seno de la ópera francesa hasta el primer tercio del siglo XX.

No obstante el estatus inferior que la danza ocupaba dentro de las artes escénicas, la *belle danse* evolucionó estilísticamente, dando origen a la “danza noble”, que surgió para interpretar el género del ballet heroico, en

<sup>1</sup> *Dictionnaire mondiale de la danse*. Entrada “Ballet”. París, Éditions Larousse, 1999, pág. 683. (Colección *Librairie de la Danse*, dirigida por Philippe Le Moal.)

<sup>2</sup> Las palabras que designan en francés estos principios son el *deshors* y el *aplomb*, respectivamente.

<sup>3</sup> La *belle danse* había tomado su nombre del calificativo utilizado por la nobleza para designar sus actividades y prácticas. Consistía en “simples marchas, donde se conserva el paso en tiempos regulares y justos [...] es siempre majestuosa [...] da calidad a la persona y [...] le aporta la modestia y la virtud”. *Dictionnaire mondiale...*, pág. 687.

boga en esa la época. Ésta se distinguía por sus movimientos suaves, lentos y graves, que daban majestuosidad al gesto. Con el tiempo, dicho término vino a sustituir al de *belle danse*, que cayó completamente en el olvido hacia la segunda mitad del siglo XVIII.

La danza noble aportó al movimiento mayor “prestancia”. En 1822, P. Gardel y J.P. Aumer, *maîtres* de ballet de la Ópera, señalaban que tal estilo daba a los bailarines más seguridad en la vertical, vigor en la ejecución y elevación con ligereza en los “*entrechats*, guardando siempre la belleza en las actitudes”.<sup>4</sup> Poco a poco el estilo se afirmó, y al final del siglo XIX los pasos “nobles” quedaron sólidamente establecidos: *ballonné, coupé, pas de bourrée, glissande, arabesque, chassé, pirouette, sissaule, temps piqué sur l’orteil, petit soubressaut, saut arabesque, jeté, grand jeté fouetté, brisé*, etcétera.<sup>5</sup>

### “¡Saquemos a los monos y bailemos de verdad!”

La danza noble fue el estilo preferido del “ballet pantomima” o “ballet de acción”, como lo nombró Noverre hacia 1760. Integrado por danza y mímica, el género había aparecido mucho antes, a principios del siglo XVIII, en varias escenas europeas; pero en París sólo se desarrolló con gran éxito en los teatros de bulevar, donde la prohibición de utilizar los diálogos propiedad de la Academia Real de Música llevó a los productores a explotar al máximo la mímica.

En Francia, Louis de Cahusac, libretista de Rameau, había sido el primero en postular la acción como eje del significado de gesto e ideas, e integró divertimentos con intriga y acción a las óperas francesas. Posteriormente, Noverre, a través de sus prolíficas y célebres obras (alrededor de ciento cincuenta), asentó los principios del ballet de acción: el ballet debía dar una acción dramática sin perderse en divertimentos; la danza tenía que ser natural y expresiva.

Noverre propuso a los compositores de música para ballet instrumentar en sus piezas las reglas de naturaleza y verosimilitud de la dramaturgia teatral: exposición, intriga y desenlace. En relación con la danza, siempre insistió en

<sup>4</sup> *Dictionnaire mondiale...*, pág. 758.

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

evitar a toda costa una ejecución mecánica, que a sus ojos era precisamente lo que se hacía en la Ópera de París: “un espectáculo de monos”.<sup>6</sup>

Este radicalismo fue muy mal visto por la institución, la cual rechazó que Noverre fuese su *maître* de ballet, argumentando que no se había educado en el seno de su escuela. No obstante, gracias a la reina Maria Antonieta, alumna suya en la infancia, Noverre logró obtener el puesto en 1774.<sup>7</sup>

Los cuatro años que pasó allí fueron hostiles y llenos de intrigas. Los bailarines no gustaban de las reformas de este marsellés que criticaba el uso de máscaras y el vestuario de ornamentación exagerada, y que no concedía ningún mérito a la técnica virtuosa, a sus ojos vacía de toda idea y de expresión: “Hijos de Terpsícore, renunciad a las cabriolas, a los *entrechats*, a los pasos demasiado complicados; abandonad las posturitas para entregaros a los sentimientos, a las gracias ingenuas de la expresión”.<sup>8</sup>

Finalmente, Noverre logró que a la Ópera de París llegara el ballet de pantomima. La primera pieza de este género se representó en 1776. Era una obra suya, *Medea y Jasón*, adaptada por G. Beatriz. Pero Noverre salió temprano de las filas de la institución, y el género fue retomado más tarde por los hermanos Gardel, Maximilien y Pierre, quienes se sucedieron como *maîtres* de ballet de la Ópera de 1778 a 1820. Ambos trabajaron el ballet de acción a través de la creación de óperas con temas heroicos, acordes con el contexto de la época.

Grande fue la ingratitud de la Ópera hacia Noverre. Lo despidió sin ninguna indemnización, y, mientras estuvo con vida, nunca fue capaz de reconocer a este genio, cuyo vasto pensamiento había contribuido a mirar el ballet como un arte independiente. Ésa fue la venganza de los “monos”, que bien pronto marcharían “en puntas”.

<sup>6</sup> Carta XVII, citada en Paul Bourcier, *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona, Ed. Blume, 1981, pág. 144.

<sup>7</sup> Rechazado por la Ópera de París, Noverre se fue a trabajar a Lyon. Allí difundió en 1760 la primera versión de *Lettres (Cartas)*, texto que completó en 1807. *Historia de la danza...*, pág. 140.

<sup>8</sup> Carta X de Noverre, citada en *Historia de la danza...*, pág. 144.



## Las puntas y la mitificación de la danza clásica

El mayor aporte técnico del romanticismo a la danza fueron las zapatillas de puntas. Y, una vez que aparecieron, no hubo nada más representativo para ser una “estrella de la danza” que dominar esta cuasi ciencia de la lentitud y el equilibrio, que conducía a la cima de la elevación vertical.

Envuelta en su blanco faldón de seda, la mujer, idealizada, flotaba mágicamente en el aire. Esta inmaterialidad femenina conferiría al ballet su aspecto casi definitivo y, dejando el término de “danza noble” en el ropero, las sílfides y el estilo romántico pusieron en circulación la expresión “danza clásica”, que nunca jamás se quitó de encima el ballet.<sup>9</sup>

Podemos imaginar que todos los días las bailarinas de la época de Nelys encontraban una fuente de inspiración para ejercitar sus puntas en la más grande estrella del ballet romántico, la Taglioni, cuyo retrato colgaba de uno de los muros del salón de la danza de la Ópera Garnier. Ella representaba mejor que nadie la liberación y ligereza que la danza había logrado en los veinte años anteriores a *Las sílfides*.

Su técnica etérea, su gestualidad sutil, picante o patética según la situación, había dado a la danza una espiritualidad fantástica plena de las resonancias estéticas que tanto le hacían falta. Sus intermedios danzados en puntas habían prefigurado el ballet romántico.<sup>10</sup> Pero había sido su inmortal interpretación de *Las sílfides*, en 1832, la que la había convertido en bailarina estrella de la Ópera de París y en la primera celebridad internacional de la historia de la danza en alcanzar la categoría de mito. Y aun si en la vida real había muerto (Marsella, 1880) en la indigencia, en la Ópera seguía siendo, a principios del siglo XX, la venerada bailarina de belleza espectral.

<sup>9</sup> La expresión “danza clásica” apareció con la creación de *Las sílfides* en 1832, y reemplazó la de “danza noble”: “A partir de ese momento [1832], la vieja danza sintió que estaba perdida [...] se trataba de la danza noble, y telegráfica. (Charles de Boigne, *Petites memoires de l'Ópera*, 1857.) La temática heroica del ballet de acción dio paso a la fantasía espectral del ballet romántico. *Dictionnaire mondiale...*, entrada “Danse classique”, pág. 70.

<sup>10</sup> El más famoso fue el *Ballet de las monjas*, de la ópera *Roberto, el Diabolo* (Meyerbeer, 1831). La pieza fue compuesta por su padre, Felipe Taglioni, *maître* de ballet, quien concibió para ella divertimentos y obras capaces de hacer destacar sus mejores cualidades. *Dictionnaire mondiale...*, págs. 407-408.

## Del ballet de Petipa a la danza académica

El sucesor del ballet romántico había sido el ballet académico, que heredó de aquél no sólo la estética de la estabilidad perfecta –sublimada en el equilibrio y el *pas de deux*–, sino también los vicios de una danza que, en su afán de mostrar “lo irreal”, fue creada únicamente para las bailarinas y relegó completamente los roles masculinos.

El exceso de este ballet llevó a que las bailarinas estrellas –imbuidas de un exacerbado narcisismo– exigieran que los ballets fuesen compuestos únicamente para que ellas pudieran mostrar sus cualidades, importándoles muy poco que sus variaciones tuvieran algún sentido en relación con la obra.

Por otra parte, la propuesta escénica del ballet académico se concretó con Marius Petipa, del Ballet Imperial de San Petersburgo. De origen francés, Petipa trabajaba desde 1847 como bailarín en esta compañía, donde pasó a ser *maître* de ballet en 1869. Desde entonces, utilizó el principio de “acción” de Noverre e instrumentó ballets románticos. De este modo, retomó el repertorio de obras que en ese momento estaban desapareciendo de la cartelera en el resto de Europa.

En términos coreográficos, desarrolló los grandes ballets de tres o cuatro actos, que abarcaban una función entera. Tal modalidad se distinguía notablemente de la usanza de los otros teatros de Europa, donde la danza era presentada sólo como divertimento. También dio al *pas de deux* su estructura obligatoria: *adagio*, variaciones masculina y femenina, y coda.

Las críticas hechas al ballet académico de Petipa señalan que, a pesar de poseer una trama argumental, éste sufría carencias dramáticas, porque sus anécdotas simplistas, sin acciones profundas, resultaban narrativamente insuficientes para aportar un ritmo emocional a la obra.

La configuración del ballet se convertía así en un modelo preestablecido en todos sus elementos:

Figura en él de modo obligatorio el paso a dos, simple o duplicado, con su forma fija, conjunto, variaciones de la estrella y coda. Hay que añadir variaciones para la estrella femenina sola, de variable longitud, según el renombre de ésta. Luego hay variaciones menos extensas para el segundo grado de la jerarquía de las

primeras bailarinas, todo ello encadenado en movimientos de conjunto, vales, desfiles...<sup>11</sup>

No obstante la debilidad de su estructura dramática, esta forma de ballet atraía al espectador por la perfección del movimiento que, “por más artificial que sea, es un trampolín que lanza al espectador más allá de la experiencia material”.<sup>12</sup> La finalidad última del academicismo sería llevar la ejecución de los pasos al extremo de su belleza formal, buscando el sentido poético del movimiento puro.

Esta supremacía de la forma distinguió a la “danza académica”. Si bien tal término no apareció hasta los años treinta del siglo XX para diferenciarse del de “danza clásica”,<sup>13</sup> sus características estilísticas y escénicas se habían ido gestando mucho antes en la tradición de la enseñanza escolarizada del ballet.

En 1820, C. Blasis, *maître* de ballet del Teatro alla Scala de Milán, había escrito varios textos en los que establecía los principios estéticos y didácticos de la danza de escuela y el rol del director de la misma. De hecho, retomando sus preceptos se fundó uno de los métodos de enseñanza del ballet más importantes del siglo XX, el de Cechetti, quien trabajó al lado de Marius Petipa en los Ballets Imperiales de San Petersburgo cuando éste consolidaba la propuesta escénica que constituyó el ballet académico.

En términos de estilo, la danza académica fue producto de una síntesis en la que convergieron la sobria elegancia y la extrema precisión de la escuela francesa; el virtuosismo que se abandona al espacio y la velocidad llena de ligereza de la escuela italiana, y las aportaciones de la escuela rusa, cuyo emotivo lirismo había integrado en uno solo los otros dos estilos.

<sup>11</sup> *Historia de la danza...*, pág. 182.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 183.

<sup>13</sup> La danza académica se formuló como tal en 1930. En su texto *La danza*, de 1938, Serge Lifar, entonces *maître* de ballet de la Ópera, fue quien propuso el término “académico”. Según él, este adjetivo era más adecuado para designar a la danza que la ambigüedad y la polisemia del término “clásico”, el cual se refería a la vez a un periodo (Antigüedad, siglos XVII y XVIII) y a un estilo (el romanticismo). La expresión “danza académica” se usa hoy como sinónimo de danza clásica. No obstante, ambas guardan una diferencia semántica: “académica” remite a una noción de enseñanza institucionalizada, mientras que “clásica” evoca una estética de referencia. *Dictionnaire mondiale...*, pág. 674.

Este modo de bailar, vigoroso, brillante, sensible y preciso, se cultivó con éxito en Rusia desde mediados del siglo XIX, pero no llegó a París hasta 1909, traído por los Ballets de Diaguilev.

### La estética de la máxima belleza formal

El siglo XX definió al ballet clásico como el arte de la forma perfecta. La nueva crítica de danza –aparecida en la misma época y que, a diferencia de su predecesora, contaba con argumentos filosóficos y estéticos–, sustentaba que la pureza de la línea y de la figura geométrica era el recipiente absoluto de la máxima belleza formal del movimiento.

Era evidente que para ese momento la codificación del ballet había llegado a tal punto de sofisticación, que su identidad pasaba forzosamente por un aprendizaje sistematizado. No se llegaba a la escena de la danza clásica sin antes haber seguido la enseñanza de “la forma perfecta”.

André Levinson,<sup>14</sup> el más importante crítico de ballet clásico de la época, definía a la danza académica como el resultado del “espíritu de perfecta razón” del siglo XX, que no buscaba, como anteriormente, “...la subjetividad de la interpretación, sino la certeza de la definición [...la danza es el] movimiento continuo de un cuerpo desplazándose según un ritmo preciso y una mecánica consciente en un espacio calculado previamente”.<sup>15</sup>

Las leyes que regían el nuevo modelo de baile eran las de la geometría y el equilibrio:

¿Cuál es el principio de la danza de escuela? [...] es la estilización más consecuente del cuerpo humano en movimiento. La plenitud de la vida orgánica que tiende hacia la abstracción de las figuras geométricas [...] La locomoción de la máquina humana, la marcha, la carrera, el salto se someten a los principios de

<sup>14</sup> Levinson dejó Rusia al inicio de la revolución. Colaborador principal de *Comoedia* y *La Candidez* –dos de las publicaciones más importantes sobre el arte del espectáculo vivo en Francia–, fue quien introdujo la perspectiva del análisis de movimiento aplicado a las reflexiones sobre la danza. Por esta razón se le considera el creador de la “nueva y verdadera crítica del ballet”.

<sup>15</sup> André Levinson, *La danse d'aujourd'hui*. París, Actes du Sud, 1929. Reedición, octubre de 1990, pág. 79.

una armonía calculada y a la ley del número [...] evoluciones y poses responden no a dejarse llevar por el movimiento usual, sino a esos objetivos que designan la obra de arte, según el pensamiento de Sthepane Mallarme: estructura y transposición.<sup>16</sup>

Para lograr el objetivo de la forma perfecta, la única posibilidad era la técnica del bailarín, que, según Levinson, "...no es únicamente el funcionamiento mecánico y articulado, sino el esfuerzo constante transfigurado en belleza [...] Esta técnica no es una armadura; es el alma misma de la danza: es la danza".<sup>17</sup>

De acuerdo con este pensamiento, la superposición de "danza y técnica" como un solo ente artístico daba al ballet clásico su supremacía total en la danza occidental y la situaba como la creación más completa del siglo XX:

De todas las técnicas, es la danza clásica la que ha prevalecido en el mundo occidental. Ella corresponde de la manera más perfecta al "canon anatómico" del europeo, así como a sus aspiraciones intelectuales. Su doctrina resplandece en todos los países donde se es como nosotros y se piensa a nuestra manera. [...] los adversarios de la danza clásica tienden a considerarla como un código académico impuesto por algunos y desde hace tiempo pasado de moda, pero ésta resume siglos de experiencia y representa el esfuerzo más grande de generalización realizado por el genio de la danza [...] El espíritu constructivo, multiplicado por el genio mecánico, situará a la danza clásica, supremo artífice, en el corazón mismo de nuestra época.<sup>18</sup>

## Bailando divertimentos

Por otro lado, si a principios del siglo XX el ballet de la Ópera de París había evolucionado en su técnica y su estilo, escénicamente continuaba confinado a la forma de divertimentos o intermedios, tal y como se había establecido desde la época de Luis XIV. Desde ese entonces, la tradición, específicamente la

<sup>16</sup> *Ibid.*, págs. 42-43.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 84.

<sup>18</sup> *Ibid.*, págs. 84-89.

francesa, había impuesto que las óperas contuvieran obligatoriamente un divertimento bailado.

Durante todo el siglo XIX, el ballet se presentó siempre como un “añadido” al final de la pieza. En el último tercio de dicho siglo (1870-1900) la Ópera de París redujo al máximo sus creaciones de ballets, de modo que los divertimentos jugaron un rol capital para emplear al ballet del teatro. Después, durante la guerra de 1914-1918 –cuando nuevamente estarían ausentes los montajes de grandes ballets–, la fórmula del divertimento volvió a cultivarse con éxito.

El divertimento era un episodio autónomo, separado del resto de la acción, que podía incluso desaparecer de la obra. Duraba hasta media hora y era coreografiado por el *maître* de ballet titular del teatro. Usualmente los compositores de música para ópera se sometían a la regla de crear la partitura del divertimento al mismo tiempo que la obra.

El hecho de que la danza se presentara en forma de divertimentos respondía, en parte, a la exigencia escénica de “verdad y verosimilitud” heredada del ballet de acción, el cual requería que la danza correspondiera a la situación planteada. Esto podía cumplirse en los ballets románticos –donde el ballet era la expresión poética de personajes fantásticos (sílfiges, ondines)–, pero era un problema a la hora de presentar personajes reales. En tales casos, la única solución era presentar al ballet en escenas de baile o fiesta.

En los grandes ballets, el divertimento consistía en una serie de pasos y variaciones integrados a la pieza. Tomaba como pretexto una fiesta, un culto, un espectáculo o un sueño. Al igual que los divertimentos de las óperas, era secundario a la trama y podía suprimirse o agregarse sin afectarla. Por su parte, los intermedios servían frecuentemente para los debuts de los artistas o para la presentación de aquellos de renombre, ya que las variaciones podían ser integradas arbitrariamente a la obra.

Este conjunto de fragmentos danzados permitía apreciar las cualidades plásticas y técnicas de los intérpretes, en su abrumadora mayoría femeninos. En aquella época, el divertimento estaba destinado a satisfacer al influyente público de abonados de la Ópera, admiradores de las bailarinas. Tal era la razón por la que éste no se presentaba muy temprano en la velada –hora en la que los caballeros se encontraban, todavía, discutiendo en los salones del Jockey Club parisino–, sino integrado al segundo o tercer acto de la obra.

Como puede notarse, en la Ópera de París implicó mucho tiempo y esfuerzo aceptar que la danza era un arte independiente de las piezas líricas. A diferencia de la Ópera de San Petersburgo, en la que, desde la época de Petipa, el ballet tenía sus propias veladas, en la Ópera de París no fue hasta 1936 cuando Serge Lifar, entonces *maitre* de ballet, conquistó el derecho de consagrar representaciones exclusivamente dancísticas. Al principio fueron de un solo día por semana (los “miércoles de danza”), pero en 1941 logró que la danza tuviera sus propias temporadas, asignándose para tal efecto el mes de julio.<sup>19</sup> Finalmente, estas medidas hicieron desaparecer los intermedios.

### Herencia artística

Al finalizar este recorrido por la historia del ballet francés, yo podía percibir que “la tradición” de la Ópera de París era el resultado de tres siglos de transfiguraciones. Tal proceso había comenzado por la *belle danse*, que estilizó el porte y configuró las posturas del ballet de corte. Luego, la danza noble inventó la actitud elegante y grave que fue escenificada en el ballet heroico y de acción. Después, la danza se despegó de la tierra para crear el etéreo romántico, y finalmente llegó al extremo de la perfección de la forma en la danza académica.

Esta herencia, que conjugaba los avances estilísticos del ballet con formas escénicas vetustas (divertimentos), era la que, a principios del siglo XX, se ofrecía a las bailarinas de la Ópera de París. Si Nelsy Dambre pertenecía a este linaje, ¿en qué momento de este marco había que situarla?

<sup>19</sup> *Dictionnaire mondiale...*, págs. 261-262.





## Capítulo 4

### Theo Dambre, alumna de la Ópera de París

#### Una vieja postal

Isabel, una de las documentalistas del Cenidi-Danza, clasificaba unas fotos cuando entre éstas descubrí una antigua postal. Ante mi cara de “¿qué es?”, Isabel dijo: “Estas fotos las acaban de donar al acervo”. Debía de ser por eso que nunca antes había visto aquella imagen. Era una niñita vestida con túnica griega. Sus ojos sonreían inocentes; su cuerpo tenía un aire fresco y frágil. Sobre el papel, en letras blancas impresas en caligrafía de la época, se leía: “Theo Dambre, élève de l’Opéra de Paris”.

La visión de aquella vieja postal me puso muy contenta: me confirmaba que Nelsy había sido alumna de la Ópera de París.<sup>1</sup> Poco después me sumergí en la revisión de aquellos documentos que recién habían ingresado al acervo y encontré una referencia a esta misma imagen. Casi veintiocho años atrás había servido para demostrar que Nelsy había sido miembro de la Ópera de París: “A los nueve años, Nelsie [*sic*] ingresó en la Escuela de Teatro de la Ópera de París...”. Esto lo recordó la misma Nelsy cuando descubrió en el álbum una especie de daguerrotipo que recorta una hermosa figura de niña haciendo un paso de minueto y envuelta en un traje ligero y hasta las rodillas. “Era probablemente el uniforme de clase. En esa época no había mallas como ahora. Entonces comencé a ser feliz”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> La foto contenía además otro dato importante: uno de los apelativos de Marguerite había sido *Theo*, como la llamaba su amiga Andrée en una carta. Esto aportaba una nueva posibilidad de encontrarla con ese nombre.

<sup>2</sup> Rodolfo Rojas Zea, “Soy un ratoncito de teatro con zapatillas para bailar”. *Excelsior*, 18 de noviembre de 1973.

### Cinco años menos

Si gracias a estos datos no cabía duda de que Nelsy había sido una *petite rat* en la Ópera de París, su localización en los archivos de la Ópera continuaba siendo imposible. La dificultad provenía de la inexactitud de su fecha de nacimiento. En su último pasaporte, expedido en México, se indicaba el año de 1908. En sus declaraciones ella nunca había desmentido esta versión: “[en 1937] hubo la oportunidad de viajar a América [...] con una compañía de canción. Todas sus integrantes se quedaron en México [...] tenía usted entonces veintinueve años”.<sup>3</sup>

Las fechas de su ingreso y su estancia en la Ópera se habían determinado en función de este dato, y habían llevado a asegurar que Nelsy había comenzado sus estudios en la escuela de la Ópera de París en 1916 y había pasado al cuerpo de baile en 1921.<sup>4</sup>

En realidad, Nelsy Dambre había nacido en 1903 y no en 1908. La copia de su acta de nacimiento, rescatada por Anne-Marie de los archivos bautismales de Besançon, así lo comprobaba.

Esta diferencia de cinco años me permitió establecer una nueva cronología para su localización en la Ópera de París: si había sido alumna de la Ópera, entonces había ingresado en ésta hacia 1911 o 1912, cuando tenía ocho o nueve años, edad requerida para las principiantes. Con aquellos indicios delimité mi consulta de los archivos de la Ópera al segundo decenio del siglo XX, que constituía el momento en que Nelsy se había incorporado a la institución.

De vuelta a París, me dirigí a la Biblioteca del Arsenal. Allí se guardaban gran parte de los documentos de la historia del arte del espectáculo correspondientes a esa época. El antiguo edificio estaba situado en medio de una solitaria plaza sobre el bulevar Henry IV. Llovía y me apresuré a entrar.

En la vieja sala de consulta había libreros altos y antiguos, mesas de trabajo apiñadas unas contra otras en las que se acumulaban libros y papeles amarillentos. Pronto yo también estuve rodeada de volúmenes sobre la historia de

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Nelsy Dambre. Un ballet...*, págs. 20 y 26.

la Ópera de París. Mi objetivo era recrear el contexto artístico de la Ópera en el momento del ingreso de Nelsy.

### La danza en el "palacio de la oscuridad"

Desde mediados del siglo XIX, el ballet de la Ópera de París arrastraba una crisis artística. En 1870, su escuela de danza, antes de entonces considerada el modelo de toda Europa por la calidad de su técnica, había perdido su renombre, y los italianos habían venido a ocupar los puestos principales en la enseñanza y en la escena del ballet.<sup>5</sup>

Después de los grandes ballets románticos no se montó ninguna pieza de envergadura.<sup>6</sup> El incendio de la Ópera Peletier, en 1872, había acentuado la caída en el índice de creaciones de ballets. Y la mudanza al Teatro Garnier, en 1875, no resolvió nada, pues los onerosos gastos que implicaba la manutención del palacio obligaron a concentrar el ya de por sí reducido presupuesto exclusivamente en la producción de óperas. Tampoco la creación de *Sylvia* –para la cual Délibes compuso una magnífica música– rescató al ballet del vacío creativo que padecía. De hecho, en sus tres primeras funciones la obra no fue del agrado del público, porque fue representada sin ópera de acompañamiento.

Además, Pedro Gailhard, entonces director de la Ópera de París, no se interesaba en el ballet, y, dada la situación económica, prefirió asegurar audiencia remontando las obras que habían tenido éxito anteriormente. En manos de este antiguo barítono, la compañía de ballet se veía desfavorecida, pues mientras que los cantantes obtenían privilegios y aumentos de salario, el presupuesto de los bailarines no se había movido durante años.

Un nuevo incendio empeoró la situación de la danza: en 1894, el fuego en el almacén de la calle Richer destruyó los decorados y los vestuarios de todos los ballets, excepto los de dos. De las quince obras que se decidió restaurar, catorce fueron óperas.

<sup>5</sup> La salida, en 1880, de la bailarina Leontine Beaugrand –última representante de la escuela francesa– había implicado que dicha escuela terminara de someterse a la italiana.

<sup>6</sup> *Historia de la danza...*, págs. 175-176.

Para colmo, en esa época el bailarín de sexo masculino estaba ausente del interés del público. El prejuicio sobre los mismos era tan grande que se pensaba que su única función era la de sostener en brazos a la bailarina, y en la propia Asamblea Nacional Francesa los diputados habían llegado a sugerir que el bailarín varón podía cambiarse por un conductor de autobuses.<sup>7</sup> Los pocos bailarines hombres de la escuela no contaban con un modelo masculino debido a que la mayor parte de los profesores eran mujeres. La danza, de hecho, no se consideraba una profesión para varones, y en los últimos treinta años del siglo XIX la ópera tuvo un solo bailarín importante: Michael Vázquez (llamado *El Amigo Vázquez*). Ésta era una de las razones que habían obligado a recurrir a la bailarina travesti.

El efecto combinado de un repertorio muy pobre y el eclipse de los bailarines varones había llevado al ballet francés a una decadencia catastrófica.<sup>8</sup> En este sentido, la Ópera Garnier era para la danza el “palacio de la oscuridad”.

Mientras, otras ciudades que antes consideraban a París el centro coreográfico europeo, se convertían ellas mismas en productoras notables: en Londres, el ballet se revitalizaba y echaba raíces en el ambiente plebeyo del *music hall*; en Copenhague el bailarín masculino continuaba teniendo un rol honorable, y en San Petersburgo el ballet imperial se hallaba en un nivel muy prestigioso, con un repertorio elaborado por Marius Petipa.

### Un aire renovador

El nombramiento de André Messager como director de la Ópera de París, en 1908, y la presencia en la ciudad de los ballets de Diaguilev, en 1909, influyeron favorablemente en la Ópera para que saliera de su estancamiento.

André Messager ofreció el puesto de *maitre* de ballet a Leo Staats y el de bailarina estrella a Aida Boni. Pero lo más importante fue que invitó,

<sup>7</sup> Ivor Guest, *Le Ballet de l'Opéra de Paris: trois siècles d'histoire et de tradition*. Traducción del inglés de Paul Alexandre. Prefacio de Hugues R. Gall. París, Ópera Nacional de París/Flammarion, 2001, pág.137.

<sup>8</sup> La ornamentación excesiva del vestuario y la utilización excesiva del rol de travesti fueron dos manifestaciones de la decadencia del ballet francés durante la *belle époque*, señala en su libro Ivor Guest (pág. 143).

por primera vez en la historia de la Ópera de París, a ¡una compañía lírica extranjera! Se trató de la Ópera Imperial de San Petersburgo, dirigida por Marius Petipa. El grupo causó tal impresión que el ballet de la Ópera de París solicitó que Mathilde Kchessinska, una de las principales estrellas rusas, pasara aquel verano de 1908 en la Ópera Garnier para que interpretara los roles de *Coppèlia* y *La korrigane*.

Sin embargo, en la Ópera de París no había ningún espíritu revolucionario para comprender la novedad del estilo que representaba esta bailarina rusa. Si se le recordó después fue porque hizo pareja en *Coppèlia* con Nicoli Legat, el primer hombre que había bailado el rol de Frantz en esta obra.

Mathilde Kchessinska se marchó desilusionada al constatar que en París el ballet estaba relegado a ser un divertimento agregado a una obra lírica, en lugar de tener el derecho de una velada entera para él solo, como era la costumbre en su natal San Petersburgo.

Sin embargo, la ópera francesa no pudo resistirse al arte ruso, cuya presencia contundente ocurrió en 1909. Diaguilev y los Ballets Rusos se presentaron en el Teatro Châtelet y revelaron al público de París un espectáculo maravillosamente innovador. Para la historia de la danza, aquél fue el año de la regeneración del ballet, que nunca antes había sido reconocido como una fuerza estética de primer plano: jamás la danza ni ninguna otra forma de espectáculo escénico habían estado acompañadas de escenografías y vestuarios tan evocadores.

En los años venideros, la influencia de esta concepción balletística alcanzaría al arte dramático y a la moda. Y si Pávlova y Kchessinska fueron muy aplaudidas, la revelación mayor de los ballets rusos fue la belleza de la danza masculina, representada por Adolphe Bölm y Vaslav Nijinski.

Frente a este hecho, la crítica parisina no podía ocultar la decadencia de su propio ballet. Aunque, por lealtad al grupo nacional, trataba de justificar el retraso de éste, argumentando que el país atravesaba por una situación económica y social muy difícil. Lo cierto era que la ópera francesa se negaba a asimilar la nueva propuesta estética, pero año con año el triunfo de los ballets rusos era indiscutible, y su influencia en París se iría consolidando.

En los pocos años de paz antes del estallido de la Primera Guerra, el flujo renovador aportado por los Ballets Rusos provocó que el nivel del ballet de la Ópera de París se elevara. Así, por ejemplo, los Ballets Rusos propusieron a la Ópera una sesión completa consagrada al ballet. El programa incluyó

*El pájaro de fuego*, de Stravinski, y *Giselle*, que por primera vez, después de medio siglo, reapareció en la escena de la Ópera.

Por otra parte, el bailarín hombre obtuvo cada vez más ventajas. En 1910, se contrató a Ivan Clustine. Llegado del Bolshoi, el nuevo *maitre* de ballet consideraba a los travestis como monstruosidades. En los tres años que pasó en ella, la Ópera logró ciertos cambios. En su primera obra, *La rous-salka* (1911), eliminó el tutú y lo reemplazó por vestidos pegados (para las bailarinas del primer acto) y por faldas románticas abajo de la rodilla (para los espíritus del segundo acto). Su creación más importante fue la *Suite de danses* (1913),<sup>9</sup> ballet que confería valor a la compañía entera.<sup>10</sup>

A pesar de estas transformaciones, la concepción del ballet como resultado de una colaboración entre artistas (músico, coreógrafo, escenógrafo, etc.) era aún extraña a la Ópera de París.

### Las estrellas

En aquella época, las figuras femeninas principales de la escena y de la enseñanza en la Ópera de París eran Rosita Mauri y Carlota Zambelli, la primera de origen español y la segunda italiana. Ambas representaban el saber académico que se había ido gestando desde el siglo XIX en la tradición de la danza escolarizada.<sup>11</sup>

Mauri, hija de un maestro de ballet y actor, se había formado en España y en París. Su técnica subyugaba y su virtuosismo era digno de sus rivales italianas del momento.<sup>12</sup> Esto la había llevado a trascender en varios teatros de Europa, principalmente en la Scala de Milán. Allí había sido descubierta en 1878 por Charles Gounod, el célebre compositor francés de *Fausto* y *La noche de Walpurgis* (1859), quien la hizo contratar para la Ópera de París.

<sup>9</sup> Réplica de *Las sílfides* de Fokine, acompañada por un fragmento musical de Chopin orquestado por Messenger y Vidal.

<sup>10</sup> Razón por la que esta obra permanecería en el repertorio de la Ópera durante muchos años.

<sup>11</sup> Véase el capítulo 3 del presente texto, "La danza académica", pág. 27.

Su creación del rol de Yvonne, la campesina, en *La korrigan* (L. Mérante, 1880), y el de Gourouli en *Les deux pigeons* (Mérante, 1886) la hicieron muy famosa. También fueron inolvidables sus interpretaciones en *El Cid* (Jules Massenet, 1885) y en *La maladetta* (J. Hansen, 1893).

Por otra parte, recién diplomada de la Escuela de Danza de la Scala de Milán, Zambelli llegó a la Ópera en 1894. Había sido contratada para debutar ese mismo año como primera bailarina en la representación número mil de *Fausto*, en la que interpretó maravillosamente el célebre "paso del espejo". Si bien al principio estuvo bajo la sombra de Rosita Mauri, pronto los *fouettes* de la italiana, marca distintiva de la escuela de Milán, conquistaron al público de París. En 1908, cuando la española se retiró de la escena, fue Zambelli quien la sustituyó en los roles de *La maladetta*, *La korrigan* y el divertimento de la ópera *El Cid*.

Desgraciadamente para su talento, le tocó vivir la época de transición de la Ópera, cuando las nuevas creaciones no fueron frecuentes. Tuvo que esperar ocho años después de su debut a fin de tener la oportunidad de crear un rol para un nuevo ballet: *Le bachus*, de Hansen (1902), y tres años después para *La ronda de las estaciones*. No obstante, su fidelidad a la Ópera de París era auténtica, lo que le valía el aprecio de la institución. En 1901 había rechazado el ofrecimiento del ballet de San Petersburgo para trabajar con él.

En los años veinte, Zambelli fue reconocida como la reina de la tradición, la personificación misma de la danza académica. Se decía que había inspirado el personaje de Athiké, la "bailarina extrema", de Paul Valéry, texto publicado en 1921. Resplandeciente en largos equilibrios en puntas y afinadas poses plásticas, hacía una pareja de armonía extraordinaria con Albert Aveline, bailarín de la Ópera desde 1905 y *maître* de ballet de la misma a partir de 1917.<sup>12</sup> Con él compartió de 1920 a 1935 la dirección de la escuela de danza, donde fue maestra de perfeccionamiento hasta 1955.

<sup>12</sup> Un *pas de deux* muy famoso fue el de *Cydalise ou le chèvrepié*, obra de Staats presentada en 1923. Carlota dejó también para la historia sus interpretaciones de *Les deux pigeons*, de Mérante, así como del *pizzicato* y el *adagio* de *Sylvia*, en la nueva versión de Staats (1919). Su técnica era centelleante y precisa; su presencia escénica, enérgica, elegante, y su fervor por la danza, indiscutible.

Como maestra, el rigor y la pasión de Zambelli fueron conocidos. Una nueva generación de bailarinas de gran valor<sup>13</sup> nació de su enseñanza. Era experta en todos los estilos de danza, y exigía a sus alumnas un movimiento flexible y armónicamente refinado, siguiendo los principios de la más pura tradición académica.

Del lado de la coreografía, entre 1908 y 1926 Leo Staats<sup>14</sup> fue el principal *maitre* de ballet francés de la Ópera de París. Allí se había formado desde pequeño y con ella había bailado de 1893 a 1909. En colaboración con Albert Aveline –quien lo sucedió como pareja de baile de Zambelli–, afirmó la renovación de la escuela masculina francesa, que estaba casi desaparecida, y suprimió los roles de travesti, que eran muy usados en la Ópera de París. Trabajó en la Ópera con Messager hasta 1910. Regresó en 1915 con Jacques Rouché, cuando éste tomó la dirección, y permaneció en ella hasta 1926.

<sup>13</sup> Entre las más conocidas, L. Darsonoval.

<sup>14</sup> La más destacada de sus creaciones fue *Sylvia*. La obra no había sido representada desde 1894, y la versión de éstas presentó un memorable adagio de Zambelli y Aveline. En 1920 presentó *Taglioni chez Mussette*, evocación del periodo romántico. De la misma naturaleza fue *Cydalase*, cuya más deslumbrante escena es aquella donde la bailarina lee las cartas de amor de su enamorado fauno, que será llamado por los espíritus del bosque para reencontrar su condición de ente elemental. Otra de sus obras recordadas fue *Fête du soir*, estrenada en 1923.

A pesar de que sus obras encantaban por su elegancia clásica, padecían la comparación con aquellas creadas por Diaguilev para los Ballets Rusos en la misma época. Staats será considerado como el coreógrafo francés más inminente del primer tercio del siglo XX. Fue a él a quien se le ocurrió la idea del “desfile del cuerpo de baile”, que compuso por primera vez en 1926 sobre la marcha de *Tannhäuser*, de Wagner. Hasta 1937 dio clases en su escuela privada de París, donde trabajaba desde 1890. A ella acudían a perfeccionarse numerosos alumnos de la Ópera.



## Capítulo 5

### Los tiempos de la guerra

#### Correspondencias

En posición de *split* y con los brazos en alto, una jovencita vestida de arlequín sonreía a la cámara. El pie de foto señalaba: “Tours, Nelsy a los 14 años”. La imagen debió de haber sido tomada en 1917, es decir, en plena efervescencia del conflicto bélico que marcó Europa de 1914 a 1918.

Los documentos correspondientes a este periodo se encontraban dispersos en la Biblioteca del Arsenal, la Biblioteca del Museo de la Ópera de París, la Biblioteca Nacional y los Archivos Nacionales de Francia. Estos sitios constituían mi itinerario de indagación.

Entonces llovía frecuentemente en París. Yo protegía mis papeles y mi pequeña computadora en un maletín con el que iba de un lugar a otro. En el interior de las salas de consulta me sentía a salvo del cielo gris y la humedad constante; las horas pasaban mientras hojeaba papeles, libros, revistas y periódicos. Eran días de mucho silencio; de café de máquina, caliente y amargo; de encuentros con la memoria fragmentada de otro tiempo que constataban la “no continuidad” de la historia.

A través de esta búsqueda, trataba de desmitificar la noción del “hecho histórico” como algo preexistente, acabado y completo. Mi interés era demostrar que el “dato” se reconstruye durante el proceso de investigación y que no se encuentra archivado en una biblioteca esperando a ser redescubierto.

“¿No existen periódicos de los años que buscas en la Biblioteca Nacional de Francia? Yo creía que ésta guardaba todo”. De este modo, una amiga mía sintetizaba el pensamiento común relativo a que el “todo histórico” ya está constituido.

Yo explicaba que no había un “todo”, y que ni siquiera podía imaginar qué significaba esto en términos de información. La investigación sobre Nelsy era una reconstrucción permanente, proveniente de dispersos pedazos de memoria que se ligaban entre sí por correspondencias coherentes.

La primera tarea de esta investigación “detectivesca” consistía en hallar los indicios más pertinentes, capaces de llevarnos a los hechos o de convertirse en hilos conductores hacia otros indicios. La fotografía de Nelsy tomada en Tours cumplía ambos objetivos. Era una prueba de que ésta había recibido una formación clásica hasta su adolescencia y era un indicio del periodo histórico en el que había vivido a esa edad, en este caso los tiempos de la guerra.

### Jacques Rouché en la Ópera

En la biblioteca de la Ópera de París localicé la *Gaceta Artística*, revista oficial de la Ópera, y los diarios del *régisseur* del teatro correspondientes a los años de la guerra, que eran una bitácora donde se registraban los eventos cotidianos. Por otro lado, encontré algunos ejemplares de *Comoedia*, la publicación de espectáculos más importante de la época. También encontré una serie de documentos oficiales de la administración del Palacio Garnier.

Con este material comencé a reconstruir el contexto artístico de dicho teatro durante la guerra. El primer evento importante fue el cambio de director. En 1914, Jacques Rouché<sup>1</sup> llegó para suceder a André Messager.

Rouché era un ingeniero egresado de la prestigiada Escuela Politécnica.<sup>2</sup> Se había casado con la rica heredera de las industrias de perfume Pivert y, a sus cincuenta años, contaba con experiencia en la administración teatral y manifestaba un interés particular por la danza.

En 1910, había organizado recitales de danza en el Teatro Châtelet.<sup>3</sup> El mismo año publicó *El teatro y el arte moderno*, y en 1911 asumió la dirección del Teatro de las Artes de París, al que invitó a Leo Staats a presentar

<sup>1</sup> Jacques Rouché (1862-1957).

<sup>2</sup> En Francia, ser egresado de la Escuela Politécnica confiere un gran estatus social y político.

<sup>3</sup> Presentó los cuatro ballets que Ivan Clustine creó para Natalia Trouhanova y que serían incorporados al repertorio de la Ópera: *Adelaide*, *La tragedia de Salomé*, *Istar* y *La Peri*.

sus primeras coreografías. Allí, durante los dos años de su estancia, presentó programas eclécticos que destacaban en esa modesta escena.

Rouché frecuentaba a la élite artística y social de la época, que se reunía en casa de la millonaria Misia Godebska y del marido de ésta, el pintor José María Sert. Allí se daban cita, entre otros, Renoir, Vuillard, Bonnard, Matisse, Debussy y Ravel, así como diversos balletómanos, fundamentalmente la propia Misia y el príncipe ruso Albert Lieven (quien, por cierto, presentó a Picasso con Diaguilev).

Con todos estos antecedentes, a Rouché no le fue difícil acceder al puesto de director de la Ópera de París, en el que permanecería a lo largo de treinta años.

En cuanto a la danza, Rouché parecía entusiasmado en renovarla. El año de su llegada realizó una encuesta sobre los gustos del público, con la intención de proponer una programación de espectáculos acorde con tales preferencias. Entre los abonados del teatro<sup>4</sup> — su fuente principal de ingresos —, los amantes de la danza respondieron: “Los ballets muy cortos, donde aparecen los mejores sujetos de la danza, son muy solicitados en nuestros días [...] la Ópera cuenta con compositores que lo único que esperan es ser convocados a crear música para danza”.

Siguiendo esta recomendación, para la temporada de 1915 Rouché preparó una función conformada sólo con piezas cortas de ballet.<sup>5</sup> Pero el público de ópera, que estaba habituado a ver la danza como mero divertimento de las piezas líricas, no acogió favorablemente la propuesta.

<sup>4</sup> Los teatros franceses ofrecen al público una fórmula de suscripción anual: el espectador paga su inscripción por adelantado y esto le da derecho a obtener precios reducidos en los boletos, así como preferencia para ocupar los mejores lugares, recibir el programa por adelantado y ser invitado a los eventos especiales del teatro. A este público se le conoce como “los abonados”. Entre éstos, los de la ópera se contaban —y se siguen contando— entre las clases sociales más favorecidas de París.

<sup>5</sup> Archivos Nacionales de Francia, Estado General de Fondos, tomo IIAN/S (b), 1789-1940; clasificación: F21, Bellas Artes, entrada “Théâtres”, pág. 389. Archivos de la Ópera, F21, del 4655 al 4672, expediente “Dirección de Jacques Rouché”, F21 4656.

## El ballet durante la guerra

En los años oscuros de la guerra, el espectáculo operístico se inscribió en una fantasía banal arraigada en las viejas tradiciones francesas. Quizá porque ésa era su función, la ópera desdramatizó la realidad y se volvió hacia el recuerdo de su pasado majestuoso y lleno de pompa. El ballet francés, por su parte, cultivó una tendencia patriótica y tradicionalista.

Mientras tanto, Rouché, a pesar de sus preferencias por los alemanes Wagner y Strauss, presentó las obras de la escuela tradicional, cuya música provenía de compositores franceses como César Franc, Vicente Indy y Paul Dukas. Esto contribuiría a que su administración pasara a la historia, pues jamás la Ópera cultivó con tanto fervor un repertorio íntegramente nacional. Durante los años siguientes, Rouché montó lo que no podía verse en ninguna otra parte, por ejemplo, *Padmavati*, en 1923; *La naissance de la lyra*, en 1925; *Istar*, en 1924, y *Arlequín*, de Max Ollones, ese mismo año.

Este repertorio se distinguía por un eclecticismo cuyos ejes fundamentales eran el folclor y el retorno a la simplicidad antigua. A través de ello se afirmaba una personalidad nacional, en oposición a la estética cosmopolita que la *belle époque* había instaurado en el siglo XIX.

Por otra parte, en el contexto teatral y musical de la época tomaba fuerza el *dadá*, movimiento artístico surgido en 1917. La obra simbólica de la nueva corriente fue *Parade*, creada por Diaguilev, con argumento de Cocteau, escenografías de Picasso, coreografía de Massine y música de Erik Satie (iconoclasta de primera línea que de noche era pianista en el cabaret El Gato Negro y de día organista de iglesia).

La Ópera de París, decidida a retomar el vigor del *dadá*, solicitó una composición a Satie, quien creó *Sócrates*. Al principio, el espíritu de esta proposición, expresionista o cubista, no fue completamente aceptado por los abonados del Garnier. Pero con el tiempo este nuevo arte musical francés se impuso y permitió a París ser nuevamente el centro de creación europea por excelencia en los años veinte.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> En 1918, a los creadores del dadaísmo se les conoció como el Grupo de los Seis. Estaba integrado por los músicos Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Durey y Darius Milhaud. Todos ellos dominaron la historia de la ópera en

El cubismo y las tendencias racionalistas del arte cuajaron durante la posguerra, y fueron las referencias utilizadas por la nueva crítica de ballet<sup>7</sup> para caracterizar el arte de la danza académica.

### Temporadas de guerra (1914-1918)

Acompañada de estas imágenes, me interesé en los detalles de las temporadas artísticas que se realizaron en París durante la Primera Guerra Mundial. Los documentos que consultaba me ofrecían un campo de visiones anecdóticas de aquel tiempo. El diario del *régisseur*, por ejemplo, contenía anotaciones diversas y hechos curiosos. En la gaceta artística se publicaban el programa semanal y también notas de color que informaban sobre la vida y la actividad de los artistas. En cuanto a los documentos oficiales, éstos abarcaban todo tipo de información relativa a la administración del teatro: solicitud de apoyos financieros, reclamaciones, circulares del ministro, etcétera.

Yo pensaba que entre todos estos papeles quizás encontraría algún rastro sobre la presencia de Nelsy en la Ópera. Así que seguí mi búsqueda.

### Divertimentos y veladas nocturnas (1915-1917)

El mismo año de su toma de posesión, las actividades de Rouché fueron bruscamente interrumpidas a causa de la guerra. Todo el teatro lírico de Francia cerró por el mismo motivo. La Ópera reabrió sus puertas el 12 de diciembre de 1915,<sup>8</sup> pero únicamente en funciones de matiné.

La guerra dificultaba las actividades de la Ópera. No era posible montar grandes obras porque muchos artistas y técnicos habían partido al frente. Ante tal situación, Rouché, conecedor de la larga tradición de la Ópera,

Francia hasta los años sesenta y setenta del siglo XX. Véase Francis Claudon Francis y otros, *Histoire de l'opéra au France*. París, Ed. Nathan, 1984.

<sup>7</sup> Véase André Levinson, *op. cit.*

<sup>8</sup> "Nos théâtres pendant la guerre: l'opéra". En *La Comoedia Illustrée*, año 7, núm. 1, 20 de noviembre de 1919.

decidió presentar numerosos divertimentos que recreaban los periodos de la historia del teatro lírico.

De estos fragmentos danzados, uno de los más recordados fue *Made-moiselle de Nantes*, espectáculo de una fiesta en Versalles durante la época de Luis XIV, cuya coreografía había sido concebida por Staats durante el tiempo libre que le dejaba su estadía en el frente de guerra. Pero si bien los divertimentos fueron del gusto del público burgués, ése no fue el caso de la primera novedad de Rouché, *El ruiseñor*, cuya música—de Stravinski—recibió el calificativo de “disparatada”.

Para la temporada 1916-1917, que se inauguró el 4 de noviembre con *Briséis*, de Chabrier, y *La korrigan*, de M. Widor, la Ópera retomó sus espectáculos nocturnos. Entre las veladas notables estuvieron las de *Guillermo Tell* y *Aida*. Entrado 1917 se dieron a conocer obras nuevas: *Les abejas*, con música de Stravinski y con Zambelli en el rol de la reina, creada también por Staats en otra de sus escapadas de sus deberes militares; *Adelaide o el lenguaje de las flores*; *Valses nobles y sentimentales*, de Maurice Ravel, y *Prometeo*, de Jean Lorrain y M. Hérold.

En el balance final de la temporada, la prensa señaló que el esfuerzo de Rouché había sido considerable, pues a pesar de las dificultades había logrado representar más de veinte actos del repertorio antiguo, además de otros del nuevo catálogo, cuando en tiempos de paz el convenio de explotación sólo obligaba a diecisiete estrenos.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Todo tipo de obras líricas y de ballet podían presentarse en la escena de la Ópera. Durante el periodo que duraba su concesión (siete años), el director estaba obligado a presentar diecisiete obras nuevas, de las cuales catorce debían ser de compositores franceses. Anualmente, el número de representaciones estaba fijado en ciento noventa y cuatro, de las cuales ciento cincuenta y seis eran para los abonados (los lunes, miércoles y viernes); treinta y cuatro tenían lugar el sábado en la noche, el domingo o el jueves en matiné, y cuatro eran gratuitas. Además de este programa, el director estaba obligado a efectuar todas las representaciones gratuitas que le fueran requeridas por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Paul Dupont, “Cahier de charges 1914-1915”. París, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Subsecretaría de Estado de Bellas Artes, Academia Nacional de Música y Danza, 1915. Archivos Nacionales de Francia, Estado General de Fondos, tomo IIAN/S (b), 1789-1940, clasificación: F21, Bellas Artes, entrada “Théâtres”, pág. 389. Archivos de la Ópera, F21, del 4655 al 4672, expediente “Dirección de Jacques Rouché”, F21 4656, inciso a.

Finalmente, el día 30 del mismo mes se cerró la temporada con la presentación de *Fausto*. Ésta era la obra más rentable de la Ópera: se decía que sólo con ella el director del teatro lograba entradas hasta de cuarenta mil francos. En *Fausto*, las bailarinas estrellas hacían generalmente su debut como tales, ejecutando el *pas de mirror* (pas del espejo) en el personaje de Helena; el *pas de la coupe*, de Cleopatra, o le *pas de voile* en el rol de Phryné.<sup>10</sup>

### “La función debe continuar” (1917-1918)

Para sorpresa de muchos en el contexto sombrío de la guerra, la Ópera exhibió obras de su repertorio tradicional con una fastuosidad inesperada: *Sansón y Dalila*, *Rigoletto*, *Hamlet*, *Roma* y *Monna Vanna*, entre otras.<sup>11</sup>

Bajo la amenaza constante de los ataques, la vida del teatro siguió su curso. El 29 de octubre comenzaron las audiciones particulares para la admisión de los nuevos alumnos a la Ópera. Rouché preparaba el remontaje de *Cástor y Pollux*, la única gran creación que presentó durante la guerra. Esta ópera-ballet sirvió para redescubrir a Rameau, su compositor, quien había estado fuera del repertorio operístico francés durante todo el siglo XIX y que ahora volvía a la escena gracias a que los Ballets Rusos habían puesto nuevamente de moda dicho género dancístico.

En ausencia de Staats, el montaje de la coreografía lo realizó Nicolás Guerra, *maître* de ballet italiano, llegado de la Scala de Milán. Sus intérpretes fueron Aida Boni, Anna Johnsson y Albert Aveline. El 21 de marzo, entrada de la primavera y mismo día en que las armas alemanas lanzaban su gran ofensiva sobre París, *Cástor y Pollux* fue repuesta en la Ópera por primera vez después del siglo XVIII.

<sup>10</sup> Anna Johnsson. *Chaussons Roses et Tutus Blancs*, núm. 41, 1930, pág. 42. París, Librairie André Delpeuch, 51 Rue et Babylone. Biblioteca del Museo de la Ópera de París.

<sup>11</sup> También se montaron *Enrique VII* y *La favorita*, de Donizetti; *Las troyanas*, de Berlioz, y *Fantasia*, de Paganini. “Journal del régisseur 1918-1919”. París, Biblioteca del Museo de la Ópera; “Catalogue des Archives de l’Opéra. Inventaire sommaire”, 1988; “Jounaux de régie”, RE 341 (del 21 abril de 1917 al 28 de enero de 1919).

A pesar de las críticas que se le hicieron a la obra por no respetar ciertas tradiciones de la época, su éxito fue considerable.<sup>12</sup> La prensa comentó que era de “una jactancia” completamente francesa el que en plena guerra se resucitaran las lujosas vestimentas del gran siglo.

Más que nunca, en aquel año de 1918, las funciones se llevaron a cabo al vaivén del conflicto bélico. El 23 de marzo, una alerta de guerra impidió instalar a tiempo la escenografía para un ballet. Pero la función no se canceló: el ballet en cuestión, *Walpurgis*, fue representado en la plaza pública. Ese día el administrador del teatro escribió en su bitácora: “La dirección preguntó al personal si estaba dispuesto a dar la función bajo su propia responsabilidad, y, habiendo tenido una respuesta afirmativa, el espectáculo tuvo lugar”.<sup>13</sup>

Abril vio desfilar, entre otras obras, las representaciones de *Thaïs*, *Fausto*, *Sansón y Dalila*, junto con el ballet de *Hamlet* y el *Ballet de la patria*. En mayo se presentaron *Guillermo Tell* y *Rigoletto*, al lado de la *Suite de danses*. Las dos primeras llegaban a sus funciones ochocientos setenta y nueve y trescientos setenta y ocho, respectivamente. Finalmente, el domingo 9 de junio se cerró la temporada.

### El fin del conflicto (1918-1919)

El lunes 28 de octubre se anunció el inicio de la temporada 1918-1919. El rumor del triunfo de los aliados y del fin de la guerra ya se dejaba escuchar. Aquella temporada de invierno comenzó formalmente el 3 de noviembre con la representación de *Thaïs* y la interpretación del himno nacional de Francia.

La guerra terminó el 11 de noviembre. El mismo día Rouché reunió a los artistas y al personal del coro a fin de celebrar la firma del armisticio. Eran las nueve de la noche cuando en el pórtico de la Ópera se entonaron *La marsellesa* y el himno de los Estados Unidos; un cartel a la entrada del teatro

<sup>12</sup> La crítica señaló que el ballet había sido “arreglado admirablemente” por Nicolás Guerra e interpretado con un “elegante virtuosismo” por *mademoiselle* Aida Boni y Albert Aveline. “Nos théâtres pendant la guerre: l’Opéra”. *La Comoedia Illustrée*, año 7, núm.1, noviembre de 1919.

<sup>13</sup> “Jounaux de régie...”.



invitaba al público a unirse al festejo. La población estaba naturalmente conmovida por los acontecimientos, y al día siguiente el público asistente a la función solicitó que se cantase nuevamente el himno francés, el cual fue interpretado por *mademoiselle* Chenol, soprano de la Ópera. La función se prolongó hasta las tres de la madrugada.<sup>14</sup>

Esa temporada se decidió remontar las obras más exitosas del año anterior. A fines de noviembre se presentaron *Cástor y Pollux*, *Fausto*, *Monna Vanna* –junto con *Coppélia* en el segundo acto– y *Hamlet*. Los estrenos de aquel año fueron *La tragedia de Salomé*, de F. Schimitt; *Le retour*, de Max Ollone; *Hélène*, de M.C. Saint-Saëns; *Salomé*, de Mariotte, y la *Fiesta triunfal*, de M. Saint Georges de Bouhélier.

Después de la guerra, las veladas de la Ópera volvieron a ser el punto de reunión de la élite parisina y retomaron su acostumbrada elegancia. A partir del 17 de enero de 1919 se reiniciaron las galas especiales para los abonados, en las cuales, como en los tiempos de Luis XVI, se daban cita los protectores del arte, que “eran indispensables para el progreso de éste”.<sup>15</sup> No faltaban los políticos notables, por ejemplo, el presidente Wilson, de los Estados Unidos, quien asistió al recinto el 24 de enero de 1919 y después de la función visitó el salón de la danza.<sup>16</sup>

En febrero, la Ópera se adornó con las escenografías de *Otelo* y *Rigoletto*, y se preparó para recibir al príncipe de Serbia el 8 de ese mes. El día señalado, el personaje fue atendido con patriótica pompa, y los cantantes de la Ópera entonaron en su honor *La marsellesa*. Afortunadamente, el distinguido príncipe no se quedó a la representación de dos días después, donde en plena función la soprano *mademoiselle* Visconti olvidó la canción que le tocaba interpretar, horrorizando al *régisseur*, *monsieur* Leo Deavux, quien se tronaba los dedos tras bambalinas.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> “Jounaux de régie...”, RE341 (21 de abril de 1917-28 de enero de 1919).

<sup>15</sup> Pensamiento de Rameau, compositor del siglo XVIII, citado por la *Gazette de l'Opéra*, publicación oficial de la Academia Nacional de Música y Danza en la que se difundían los programas mensual y anual y se incluían comentarios sobre las obras que los conformaban. Núm. 1, 1919. Biblioteca del Museo de la Ópera de París.

<sup>16</sup> “Journaux de régie...”, RE341 (21 de abril de 1917-28 de enero de 1919).

<sup>17</sup> *Ibid.*, RE342 (29 de enero de 1919-22 de marzo de 1920).

Marzo pasó sin grandes contratiempos, salvo algunas inesperadas ausencias de los cantantes, muchos de los cuales estaban enfermos de gripa. Según pude apreciarse en la bitácora del *régisseur*, esta situación se prolongó durante los meses siguientes.<sup>18</sup>

Abril inició con una matiné organizada por el sindicato de la prensa parisiense en beneficio de las provincias liberadas. El programa de ese día estuvo constituido por *La tragedia de Salomé*.<sup>19</sup> Otras atracciones del mes fueron *Monna Vanna y Sansón y Dalila*.

En mayo se presentó *Salammbô*, y el acontecimiento del mes de junio tuvo lugar el día 23, cuando el segundo cuadro de *Thaïs* se interrumpió una vez más para entonar el himno de Francia con motivo de la firma de la paz y la ocupación de Alemania.

En 1919 se incrementó el número de funciones anuales de la Ópera.<sup>20</sup> A diferencia de las temporadas precedentes, que terminaban en junio, aquel año se ofrecieron tres espectáculos por semana desde el 15 de mayo hasta el 1º de octubre.<sup>21</sup>

Así, en julio se presentaron nuevamente *Salomé y Romeo y Julieta*; en agosto, *Sansón y Dalila*, el ballet de *Hamlet*, el ballet de *Enrique VII*, el *Ballet de la patria*, *Fausto y Salammbô*, y en septiembre, *Salomé*, en su cuarta representación, y *Coppélia*.

<sup>18</sup> No debe soslayarse la gran epidemia de gripa que azotó Europa ese año. En su novela autobiográfica, Doris Lessing señala sorprendida que la epidemia de gripa de 1919, año de su nacimiento, "mató a 29 millones de personas, y no se menciona nunca en la historia". Doris Lessing, *Dans ma peau*. Versión traducida del inglés. París, Ed. Albin Michel, 1995, págs. 20-21.

<sup>19</sup> El ballet del primer acto fue coreografiado por Nicolás Guerra. En el rol de Salomé estaba Ida Rubinstein. Los *sujets* de la danza fueron *Mlle. Even*, como la esmeralda; *Mlle. G. Franck*, en el papel del zafiro, y *Mlle. Boss*, como la perla. En el grupo de joyas estuvieron *Mlles. Guillemin, Valsi, Dupre, Kubler, Monnet* y *Aveline*.

<sup>20</sup> El aumento de funciones fue impuesto por la dirección de la Ópera luego de haber vencido a los trabajadores que se lanzaron a la huelga en 1919. Véase *supra*, capítulo 7.

<sup>21</sup> "Jounaux de régie...", RE342 (29 de enero de 1919-22 de marzo de 1920).

### Moda, *souvenir* de guerra

En el marco social, la Ópera reflejaba el drástico contraste de la sociedad parisina entre el lujo de unos y la miseria de otros. La vida de la Ópera, con sus estrellas y su séquito de abonados, estaba del primer lado; en el segundo, la mayoría de los artistas y técnicos, que, si no habían muerto en la guerra, mendigaban la ayuda del Estado para seguir subsistiendo.

Con los bombardeos y fusiles, soldados temerosos, trenes y lágrimas se mezclaba el bullicio de las fiestas de burgueses, políticos y aristócratas, donde no se derramaba sangre sino champaña.

Uno de los escenarios favoritos del derroche era la Ópera de París, que al finalizar la guerra se convirtió en la referencia de la moda.<sup>22</sup> Alta costura y teatro se fundían para mediatizar la imagen de la mujer elegante y bien vestida. Revistas y periódicos de la época se inundaron con las imágenes de actrices y cantantes reconocidas portando los modelos diseñados por famosas casas de costura.<sup>23</sup>

La Ópera acogió con naturalidad el ascenso de la moda. Lugar de encuentro de hombres de poder, dinero y fama, ser uno de sus abonados era signo indiscutible de elegancia parisina:

La palabra elegancia es perfecta porque no es frivolidad [...] en Francia, elegancia combina maravillosamente con placer, pero también con tristeza y duelo. Eleva la alegría más allá de la vulgaridad y da al dolor nobleza de líneas y una especie de calma. El contexto más adecuado para la elegancia parisina es ni más ni menos que la Academia Nacional de Música y Danza, con sus recuerdos, su atmósfera...<sup>24</sup>

La explotación comercial del concepto de “elegancia” hallaba eco en los anuncios sobre moda incluidos en la gaceta de la Ópera. Las elegantes damas parisinas se precipitaban a “las calles de París para ir a los almacenes de Lucie Hammar y probarse las formas más seductoras, o a visitar, del lado de la calle de

<sup>22</sup> Las nuevas corrientes artísticas influyeron el arte del vestir. En conjunción con el impulso económico dado al país después de la guerra, el nuevo mercado de la moda registró un florecimiento sin precedente.

<sup>23</sup> La casa Madeleine et Madeleine vestía a los actores de teatro más famosos. Otras casas, como Paquin, Caillot y Jenny, confeccionaban vestuarios para diversas obras de teatro.

<sup>24</sup> Artículo de Alfred Capus en la *Gazette de l'Opéra* de París, 1919.

La Paix, los salones de Paquin y la *gavotte*, donde podrán encontrarse las botas altas que comienzan a reaparecer en esta primavera”.<sup>25</sup>

Esta mezcla tan bien lograda entre ambos universos, que compartían la ostentación como signo de identidad de una Francia culta y elegante, encontraba también otros argumentos, éstos de orden económico:

La moda en el teatro se insinúa en los roles que compone el artista, quiere su parte de éxito en la mujer, subraya al personaje y despliega carácter [...] Si bien la moda es fútil, es de utilidad social porque desarrollando el lujo crea la mano de obra de miles de obreros. Por eso no es bueno desacreditar y pedir a las mujeres que tienen recursos restringirse de lujos. Vivan la moda y sus paradojas. Nuestros combatientes recordarán a la mujer vestida de moda en la guerra...<sup>26</sup>

## Contrastes

Pero mientras en la escena de la Ópera estrellas y abonados exhibían su riqueza y elegancia, la situación de los artistas en general era precaria. De allí que algunas de las numerosas funciones y galas de beneficio que se agregaban al programa anual se destinaran al propio personal de la compañía.<sup>27</sup>

Por otra parte, el Ministerio de Educación y la Dirección de Bellas Artes recibían numerosas solicitudes de ayuda económica. Tal era el caso de muchas viudas cuyos maridos artistas habían perecido durante la guerra. Otro ejemplo era el de los profesores de piano que habían perdido a sus alumnos durante el conflicto. A éstos el Estado les entregaba sumas simbólicas que apenas les servían para sobrevivir.<sup>28</sup>

A fin de compensar la falta de recursos, otros servicios gratuitos eran solicitados por los artistas; por ejemplo, el acceso a los baños termales de

<sup>25</sup> *Loc. cit.*

<sup>26</sup> *La Comoedia Illustrée...*

<sup>27</sup> Por ejemplo, *Aida* fue presentada el 13 de junio de 1917. “Journaux de régie...”, RE341 (21 de abril de 1917-28 de enero de 1919).

<sup>28</sup> Expediente “Situación precaria de los artistas durante la guerra de 1914-1918”. Documento F21 4574, localizado en los Archivos Nacionales de Francia, Estado General de Fondos, tomo IIAN/S (b), 1789-1940, clasificación F21, Bellas Artes. Entrada “Musique et Spectacles” (F21 4552 a 4582), inciso “Indeminités, dossier individuels” (4556 a 4574).

Vichy o Aix les Bains, destinados a curas medicinales y a los que, por sus altos costos, sólo podían tener acceso aristócratas y burgueses.

Los artistas también pedían libre circulación o descuento en los boletos de tren y barco. Pero no todas las compañías accedían a proporcionar estos descuentos. Si antes de la guerra podían ofrecer boletos hasta por la mitad del precio habitual, ahora recordaban al ministro y al director de Bellas Artes (intermediarios de estas solicitudes) que el Parlamento había manifestado su intención de restringir los “favores de circulación”.<sup>29</sup>

Los grupos de teatro sólo obtenían descuento en boletos de tren si sus funciones eran de beneficencia, lo cual hacía más que difícil que sobrevivieran. Ante esta situación, las compañías protestaron. Así ocurrió, por ejemplo, con el director del Teatro de Celestinos de Lyon, quien escribió al subsecretario de Bellas Artes que sin subvención en el transporte las giras en provincia no podrían continuar. Pedía un mejor trato a los artistas por parte de las compañías implicadas, pues aquéllos eran de sus mejores clientes e invertían anualmente entre veinticinco mil y treinta mil francos en pasajes. Consciente de la situación, no demandaba descuentos voluminosos, pero solicitaba “un día de la semana, aquel que a la compañía le convenga, para viajar a precio reducido”.<sup>30</sup>

Con estas demandas coyunturales se trataba de solventar una situación que empeoraba cada día. La guerra afectó la vida del teatro provocando desempleo y el cierre de instalaciones. A mediados de 1918 una decena de teatros estaban cerrados y servían como abrigo a los refugiados.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Gaston Perrot, coreógrafo de cincuenta y tres años de edad y con una antigüedad de cuarenta años en la Ópera, solicitó en octubre de 1920 facilidades de desplazamiento para él y su familia, mismas que le fueron negadas. Expediente “Situación precaria...”.

<sup>30</sup> *Loc. cit.*

<sup>31</sup> *Loc. cit.*



## Capítulo 6

### Lenta renovación

El recorrido por la historia de la Ópera me había llevado hasta el fin de la guerra, y en los documentos consultados nada había encontrado aún sobre Nelsy. Pero el relato de aquellos años era interesante y los documentos me permitían abarcar un periodo más amplio. Además me era imposible concebir que Nelsy no existiera en ninguna parte de aquel mundo de papeles, y el fuerte deseo de encontrarla me empujaba a profundizar la búsqueda.

Continué revisando aquellos expedientes hoja por hoja. Durante las pausas, me gustaba mirar alrededor y dejarme llevar por las impresiones que me provocaban los espacios de consulta. Cada sitio era particular en su decoración, la disposición de sus mesas de trabajo, el trato con los documentalistas... El lugar podía estar cerrado o abierto sobre un paisaje exterior y cambiar así las sensaciones del cuerpo y la mirada.

Entre estas evocaciones y mis lecturas emergía la visión de la Ópera de la posguerra. El ballet francés se renovaba con la influencia de las corrientes de danza internacionales; el Gran Teatro pasaba por una fuerte crisis laboral, generada por la defensa de los valores del trabajo y las tendencias feministas, propias del espíritu de la época.

#### Las nuevas corrientes dancísticas

En los primeros años de la posguerra, las mejores y más avanzadas manifestaciones coreográficas del momento se encontraron en París: los Ballets Rusos de Diaguilev; los Ballets Suecos de Jean Börlin; el ballet romántico de

Boris Romanoff, y las grandes solistas, como Ida Rubinstein,<sup>1</sup> Anna Pávlova y *La Argentina*. El contacto con estas propuestas favoreció la evolución del ballet francés.

Los Ballets Rusos volvieron a París en diciembre de 1919. La crítica decía que la palabra “ballet” era insuficiente para designar las grandes revoluciones en la música y la plástica que éste había logrado en los últimos diez años. En sus creaciones durante la guerra, los Ballets Rusos habían dejado nacer un nuevo espíritu, mostrando radiantes bailarinas, sonrientes y envueltas en los colores de los cuentos rusos, obras que habían significado el debut del coreógrafo Léonide Massine, sobre quien la prensa profetizaba: “Y he aquí el nombre que París pronunciará mañana. Este joven de veinticuatro años que ya ha renovado la coreografía de la más importante compañía coreográfica [*sic*]. La ha renovado en su técnica, en su espíritu. Comprendió que la danza había estado hasta hoy en el atraso”.<sup>2</sup>

Al año siguiente, los Ballets Rusos remontaron en la Ópera de París *La consagración de la primavera*. La obra había sido creada por Nijinski y presentada por primera vez en el Teatro de los Campos Elíseos el 29 de mayo de 1913. La complejidad de su música, a la que se sumaba una coreografía completamente opuesta al ideal clásico, fue tan radicalmente rechazada por el público que el ballet desapareció después de ocho representaciones.

Pero en 1920, la puesta en escena de *La consagración de la primavera* estuvo a cargo de Massine, coreógrafo de los Ballets Rusos desde 1915. Considerados como los precursores de la coreografía moderna, esta vez la crítica no tuvo problema en elogiar la composición de sus danzas, “que obedecía a la inspiración de la sorprendente y misteriosa música de Stravinski”:

<sup>1</sup> Bailarina, actriz y directora de teatro, su extraordinaria presencia escénica compensaba su falta de nivel técnico. Se inició en la danza después de haber visto bailar a Isadora Duncan, y tomó lecciones particulares con Fokine. Bailó con los Ballets Rusos en 1909-1911 y en 1920. Después realizó sus propias producciones, reuniendo a su compañía esporádicamente en torno a proyectos específicos. Después de la guerra volvió a la escena como artista invitada, particularmente de la Ópera de París, y fue intérprete de N. Guerra y L. Staats. Su audacia y su talento la llevaron a colaborar con los coreógrafos más grandes de su tiempo, como Fokine, B. Nijinska, Massine y K. Jooss, entre otros. *Dictionnaire mondiale...*, pág. 371.

<sup>2</sup> *La Comoedia Illustrée*, año 7, 8 de diciembre de 1919.



De ella surge un poder extraño que sugiere las fiestas sagradas de una tribu primitiva. Evidentemente esta tribu es rusa [...] Y no se trata de una cuestión de ballet: Léonide Massine compone una ceremonia sagrada. El instinto solo, y no la ciencia ni el gusto, es su maestro, su demonio. Los ritmos, pura y clásicamente eslavos, así como el vestuario, nos lo hacen ver.<sup>3</sup>

En la misma época, Isadora Duncan se presentaba también en el Teatro de los Campos Elíseos. Su propuesta artística y estética levantaba polémica, porque no era posible clasificarla dentro de ningún código dancístico. Si bien la crítica no la llamaba bailarina, en cambio la reconocía como la verdadera innovadora del arte de la orquestación:

...el problema viene de llamarla bailarina. En el sentido en que se entiende el vocablo en nuestros días, no lo es ciertamente, y se contrapone justamente a esta apelación [...] Ella hace mímica, rítmica o sinestesia (evocación simultánea e integral de varios sentidos). Isadora es plásticamente la Afrodita de Venus, o el ángel de la infancia de Cristo...

Es una verdadera renovadora del arte perdido de la orquestación. Es decir, lo que en la Grecia antigua constituía la interpretación plástica de los sentimientos experimentados por los protagonistas de la tragedia.<sup>4</sup>

Ese mismo 1920, los Ballets Suecos triunfaron en el Teatro de los Campos Elíseos. Jean Börlin, Jenny Hasselquist y Carina Ari eran los bailarines estrellas.<sup>5</sup> Las obras de la temporada incluyeron el ballet *Jeux*, poema danzado

<sup>3</sup> Artículo de Jean Bernier aparecido en *La Comœdia Illustrée*, año 8, 20 de diciembre de 1920.

<sup>4</sup> *La Comœdia Illustrée*, año 8, 20 de diciembre de 1920, pág. 197: "...La orquesta en la Grecia antigua estaba constituida [...] no por ciento veinte músicos como ahora, sino por bailarines, que, sostenidos por una música muy simple, se movían debajo de la escena y traducían, con sus movimientos expresivos y rítmicos, la angustia, el dolor, la alegría, la ternura o la exaltación que expresaban los actores a través de la palabra".

<sup>5</sup> *Ibid.* En su número del 20 de octubre de ese año, *La Comœdia Illustrée* publicó los retratos de algunas de las artistas que formaban parte del grupo: Dagmar Forslin, Thérèse Peterson, Margit Wahlander, Irma Carlson, Torborg Stjerner, Helga Dahl, Iolanda Figón y Margareta Johanson.

de Nijinski con música de Debussy; *Iberia*; *Derviches*, y *La noche de San Juan*, esta última estrenada el 25 de octubre.<sup>6</sup>

En las semanas siguientes se presentaron *El Greco*, escenas mímicas de Börlin con música de Inghelbrecht; *Pas de deux*, también de Börlin, con música de Chopin, y *Virgenes locas*, ballet pantomímico de M.M. Kurt Attenberg y Einar Nerman. En total, los Ballets Suecos presentaron nueve obras nuevas, lo que mostraba la vitalidad artística del grupo.<sup>7</sup>

En febrero de 1921, los Ballets Suecos regresaron a París,<sup>8</sup> y en abril Rouché pidió a Michel Fokine, coreógrafo de la compañía, que trabajara para la Ópera de París en el siguiente remontaje de *Daphnis y Chloë*, que no se presentaba allí desde 1912.

Los Ballets Suecos se quedaron hasta mayo y cumplieron su temporada en el Teatro de los Campos Elíseos.<sup>9</sup> En el medio de la danza parisina y la prensa de espectáculos, el grupo tenía un gran renombre. Este *boom* duraría dos años más, antes de la desaparición de la compañía, hacia 1925.<sup>10</sup>

### Apertura y conflictos laborales

En la Ópera de París, las primeras temporadas después de la guerra fueron el ejemplo de la apertura a las influencias exteriores. Aparecieron una nueva generación de bailarines y un nuevo público para el cual las tendencias eran una expresión natural del periodo que vivía. En 1919, una colaboración anónima en la gaceta pedía volver al placer “del viejo ballet a la italiana espectacular, con bailarinas que bailen, ¡que hagan otra cosa que la mímica!”.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 20 de noviembre de 1920.

<sup>7</sup> *La Comoedia Illustrée*, año 8, 20 de diciembre de 1920.

<sup>8</sup> *Ibid.*, año 9, 21 de febrero de 1921. Carina Ari apareció en la portada de ese número.

<sup>9</sup> El 20 de mayo de 1921, *La Comoedia Illustrée* anunció la presentación de los Ballets Suecos en el Teatro de los Campos Elíseos.

<sup>10</sup> En octubre de 1923 se volvieron a presentar en París: el 25 de ese mes estrenaron *La creation du monde*. Pocos días después de esta presentación, el 3 de noviembre, Rolf Maré partía a Nueva York. Para entonces, Jenny Hasselquist había ya dejado el ballet. Esto ocurrió hacia 1921, y Carina Ari dejó el grupo en la primavera de 1923. Jacques Damase, ed., *Les Ballets Suedois*. París, Editions Denoël, 1989, págs.38-39.

“Estoy convencido de que [...] el divertimento, cuando es bonito, puede separarse de las viejas óperas, que no ofrecen ningún interés. Así, se podría una vez por semana componer un programa integrado por varios divertimentos agradables.”<sup>11</sup>

Sin embargo, satisfacer los deseos de los abonados no era cosa fácil. Había primero que re-organizar la producción de la Ópera y su planta de artistas, algunos de los cuales habían perecido en el conflicto bélico. Además los problemas de orden laboral se hacían cada vez más evidentes.

El 1º de octubre de 1919 los cantantes se declararon en huelga, impidiendo los ensayos de *Goyescas*. La obra era de Enrique Granados, compositor español que había naufragado en un barco en 1916, en la época en que él y Rouché preparaban la producción. Rouché, quien había decidido retomar este proyecto, se vio bloqueado por la huelga y, aunque una semana después ésta llegó a su fin, el retraso del montaje impidió presentar la obra en los tiempos programados.

Entre estas tensiones y las obligaciones del espectáculo, la vida del teatro seguía su curso. Ese año, por ejemplo, con motivo del primer aniversario del fin de la guerra, el 11 de noviembre hubo una función gratuita en la que se presentó *Rigoletto*. Por otra parte, tampoco faltaban las anécdotas humorísticas, inevitables en el trajín del espectáculo. Éste fue el caso de la función de aquel 26 de noviembre. Según el diario del *régisseur*, “a mitad del espectáculo, Visconti [la soprano] declaró que no podía continuar porque acababa de aspirar un algodón que tenía en una fosa nasal y se le había atorado en la garganta”.

La intérprete se negaba a cantar porque cada vez que entonaba un agudo el algodón le bloqueaba el paso del aire, y no sólo era incapaz de cantar, sino que tenía pavor de ahogarse. Pero el *régisseur* le dijo a la soprano que no podía anunciar al público semejante cosa. No iba a parar la función en ese momento, ni a meterse en el lío de devolver las entradas. Así que le propuso una solución, y ella no tuvo más remedio que aceptar: ambos salieron a escena y, mientras Visconti cantaba, *monsieur* Levaux apoyaba su dedo índice en el cuello de la cantante para oprimir el algodón y evitar que se moviera. Así transcurrió todo el espectáculo, delante del público, que (me imagino) no pudo evitar reír ante el chistoso cuadro.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> *La Gazette de l'Opéra*, 1919.

<sup>12</sup> “Journaux de régie...”, RE343, 23 de marzo de 1920-27 septiembre de 1921, y RE344, 28 septiembre de 1921-22 de mayo de 1923.

Los programas de las temporadas 1919-1920 y 1920-1921 fueron prácticamente los mismos. Incluyeron, entre otras obras, *Thaïs*, *La condenación de Fausto*, *Salammbô*, *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Rigoletto* y el ballet de *Enrique VII*.<sup>13</sup> En 1920, las nuevas creaciones fueron *Padmavati*, episodio de la historia de la India, y *Antar*, y los remontajes más importantes, *Les troyens*, *Guercoeur* y el ballet de *Cydalase*.<sup>14</sup>

### Críticas a Rouché

Por su parte, Rouché se veía presionado por la crítica especializada, la cual decía que no bastaba con aumentar el presupuesto para sacar al teatro de su crisis creativa, sino que se requerían modificaciones de fondo, pues era evidente la constante pérdida de público. Para el director, la situación se presentaba muy difícil. En febrero de 1921, fecha en la que el recinto debía renovar su concesión, los competidores de Rouché presentaron al ministerio un nuevo candidato a dirigir la Ópera. Al mismo tiempo, se le amenazó con retirarle el subsidio estatal que había solicitado si el teatro no daba muestras de productividad.

<sup>13</sup> Programas completos de 1919 y 1920. *La Gazette de l'Opéra*. Biblioteca del Museo de la Ópera de París. *La toma de Troya* (Berlioz); *Las troyanas* (Berlioz); *Messidor* (A. Bruneau); *Briseis* (E. Cabrier); *Gwendoline* (E. Chabrier); *Coppélia* (Leo Délibes); *Sylvia* (Leo Délibes); *Monna Vanna* (Henry Février); *Orfeo* (Glück); *Fausto* (Gounod); *Romeo y Julieta* (Gounod); *Goyescas* (Granados); *Maimouna* (Grovez); *La fête chez Thérèse* (Reynaldo Hahn); *Le miracle* (G. Hüe); *L'étranger* (Vincent d'Indy); *Fervaal* (Vincent d'Indy); *Le triomphe de l'amour* (Lully); *Le bourgeois gentilhomme* (Lully); *Guercoeur* (Alberic Magnard); *Salomé* (M. Mariotte); *Thaïs* (Massenet); *Les deux pigeons* (André Messager); *Le retour* (Max d'Ollonne); *Patrie* (Paladilhe); *Frivolant* (Jean Poeuigh); *Les indes galantes* (Rameau); *Cástor y Pollux* (Rameau); *Adelaïde* (Ravel); *Salambô* (Reyer); *Guillermo Tell* (Rossini); *La tragedia de Salomé* (Florent Schmitt); *Les abeilles* (Stravinski); *Ascanio* (Saint-Saëns); *Hélène* (Saint-Saëns); *Enrique VIII* (Saint-Saëns); *Sansón y Dalila* (Saint-Saëns); *Hamlet* (Ambroise Thomas); *Aïda* (Verdi); *Falstaff* (Verdi); *Otelo* (Verdi); *Rigoletto* (Verdi), y *La korrigane* (M. Ch. y M. Widor).

<sup>14</sup> *La Gazette de l'Opéra*, 1920-1921. Biblioteca del Museo de la Ópera de París.

Al respecto, el periódico *L'Oeuvre* publicó:

Sin tener acceso a los setecientos mil francos de la cuenta de explotación, el señor Rouché soñará con abandonar la Ópera. Conociendo la orgullosa susceptibilidad del director de nuestra Academia Nacional de Música, esta noticia no parece imposible. Él había ya amenazado con renunciar si se le negaba el aumento presupuestal.

...su sucesor puede haber sido ya seleccionado. Es necesario reconocer a favor del señor Rouché que actualmente es casi imposible administrar bien la Ópera. Un hombre más experimentado, más conciliador, más dispuesto a adaptarse a los nuevos métodos no habría tenido mas éxito que él, cuyo gran error fue creer que un aumento sería suficiente para remediar el mal. Setecientos mil francos es mucho para el Estado que los gasta; no es gran cosa para un teatro que pierde ciento cincuenta mil francos al mes. Lo que se necesita ante todo es una revisión completa del convenio de explotación [*cahier de charges*].

Primero se requiere que la Ópera tenga representaciones todas las noches. Su repertorio es lo bastante numeroso como para asegurarle al menos ocho representaciones por semana de obras diferentes. Los cuantos francos necesarios para llevar a cabo estas representaciones suplementarias serán largamente compensados por el aumento de las entradas.

Se necesita también motivar al público a asistir cada noche a la Ópera. El contexto solemne de la misma no le espanta, como se puede ver con la obra Fausto, con la cual Rouché logra entradas que sobrepasan los cuarenta mil francos. Si la Ópera cuenta con un irrisorio número de abonados es porque esos infortunados están condenados a volver a ver incesantemente las mismas piezas.

Otras cláusulas del convenio de explotación deben modificarse; por ejemplo, la obligación de montar cada año siete obras inéditas. Esto es absurdo y ruinoso. La mayor parte de estas obras impuestas fracasan. Que no se nos acuse de cerrar a los compositores de talento el acceso a la Ópera, que debe evidentemente acogerlos, pero sólo cuando sea posible...<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Pierre Varenne, "La question de l'Opéra". *L'Oeuvre* (dirigida por Gustave Tery), 22 de febrero de 1921. Biblioteca del Museo de la Ópera de París.

### Camino de la renovación

Así, deseoso de renovación, en aquellos años Rouché se abrió al contacto exterior: invitó para cuatro temporadas a los Ballets Rusos y atrajo a colaboradores distinguidos: Stravinski, Diaguilev, Albert Roussel, Jacques Ibert, Paul Dukas y Leon Bakst, entre otros.

En materia de danza, marcado por las concepciones de Diaguilev, Rouché vio en la experiencia rusa el futuro del espectáculo operístico. Su estrategia para conducir al ballet francés hacia esta proposición comenzó con la contratación de Michel Fokine para el montaje de *Daphnis y Chloë*, con música de Ravel, en el que también participaban B. Nijiska e I. Rubinstein.

Fokine se había iniciado como coreógrafo internacional en las filas de los Ballets Rusos, cuya obra *Daphnis y Chloë* constituía para la Ópera de París la pieza más representativa de la fusión entre la nueva tendencia rusa y la tradición francesa. Era el primer ballet de Diaguilev (1912) compuesto por un músico francés, pues Ravel era ya considerado como un clásico. Con el remontaje de la obra, en 1921, Rouché demostraba que el ballet de Diaguilev y el de la Ópera eran manifestaciones del mismo arte.

La influencia rusa en la danza francesa era un hecho,<sup>16</sup> y con este impulso, tímidamente, la danza en la Ópera de París comenzó a ser considerada un arte independiente de otros géneros líricos. En 1922 se programó una velada completa integrada totalmente por ballets, y, en 1923, una semana con obras exclusivas para ballet, escritas por jóvenes músicos franceses: *Maimouna*, de Grovlez; *Friolant*, de M. Jean Poeuigh, y *La fille de Roland*, de Henri Rabaud. Las dos primeras obras fueron presentadas el 25 y el 26 de julio, junto con *Sylvia*. La semana de ballet se prolongó hasta el 6 de agosto, con un programa que incluyó también obras del repertorio clásico: *Taglioni chez Mussette*, *La Peri*, *Coppélia*, *La petite suite*, *Les deux pigeons*, *La maladetta*, *Concerto fresques* y *Cydalise et le chevre*.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Dos hechos consagraron la presencia de los Ballets Rusos en París en 1921: la publicación de un texto sobre su historia: *Los Ballets Rusos (1900-1921)* y el ingreso a sus filas de Cecchetti.

<sup>17</sup> "Journal del régisseur...", 25 de mayo - 31 de octubre de 1923. Archivos de la Ópera de París, RE345. Biblioteca del Museo de la Ópera.

## El triunfo de la tradición

En el campo de la docencia, en los años de la posguerra se libró un combate entre la técnica clásica y las nuevas corrientes dancísticas. Rouché había conocido a Emile-Jacques Dalcroze, creador de un método de enseñanza del movimiento basado en la comprensión del ritmo. Impresionado por esta propuesta, poco después de la guerra Rouché instauró en la Ópera una clase de rítmica.

Los profesores de esta corriente desarrollaron un nuevo estilo dancístico y establecieron en el seno de la Ópera una compañía de bailarines especializados en rítmica, la cual contaba con algunas bailarinas de buena formación clásica, como Yvonne Daunt y Alice Bourgat. En diversas ocasiones, el grupo se presentó en la escena de la Ópera de manera independiente; por ejemplo, en 1922, con *La petite suite*, y, en 1923, con *Fresques*. Pero esta compañía, "paralela" al grupo oficial de la Ópera de París, representaba problemas para la jerarquía del ballet clásico y además proponía una estética completamente opuesta a los parámetros de éste.

Los conservadores, representados por André Levinson, defensor de la línea academicista, se manifestaron contra los cursos de danza rítmica y felicitaron a Rouché cuando anunció, en 1922, la exclusión de éstos del programa de enseñanza dancística de la Ópera. Por su parte, el grupo de rítmica se mantuvo hasta 1925, fecha en la que fue finalmente despedido.

Desaparecida la formación rítmica, la enseñanza clásica y su rigor continuaron cultivando la tradición, encarnada en la figura de Carlota Zambelli.

## La rusificación de la Ópera

Desde hacía más de una década, la renovación del ballet de la Ópera de París se orientaba hacia la escuela rusa, que constituía, sin duda, la vanguardia de la época. A mediados de los años veinte, la época de oro de los bailarines de la Scala de Milán terminaba. Zambelli sería la última representante de la escuela italiana que habría de desempeñar un rol de estrella en París.

Al momento de su retiro,<sup>18</sup> fue evidente que nadie en la Ópera cumplía con los requisitos para sustituirla: Aida Boni se había retirado de la escena en 1922 y las otras primeras bailarinas estrellas, Jeanne Schwarz, Anna Johnsson e Yvonne Daunt, no contaban al parecer con la celebridad necesaria. Así es que Rouché volvió los ojos hacia Rusia y llevó a Francia a Olga Spetssiva.

La importancia de esta bailarina en la historia de la Ópera de París está relacionada con el remontaje de *Giselle*, que, después de medio siglo, no se había representado en este teatro. La coreografía fue de Nicolai Sergueev, antiguo administrador de danza del Teatro de Marie, quien había huido de Rusia llevándose los apuntes coreográficos del repertorio del Ballet Imperial. La obra se presentó en 1924, el mismo año de la llegada de Olga, cuya interpretación de *Giselle* causó tal sensación que André Levinson la declaró “un genio”.

Sin embargo, la bailarina rusa sólo permaneció en París dos años, durante los cuales creó con Staats el rol principal de *Fête du soir* y retomó los roles de Zambeli en *Las abejas* y los de Pávlova en *La Peri*. Si se marchó fue porque estaba descontenta con el papel secundario que seguía ocupando el ballet en la Ópera de París.

Por su parte, Rouché, quien había probado el éxito de los intérpretes rusos, insistía en integrarlos a las estrellas de la Ópera. Cuando Staats manifestó su deseo de partir a los Estados Unidos, invitó a Bronislava Nijinska, hermana de Nijinski, a integrarse a la compañía como coreógrafa. Pero Bronislava no hizo mucho: montó únicamente *Impresiones del music hall* (1927).

La obra era muy audaz, si se considera que en el marco solemne de la Ópera nunca antes se había representado una parodia. Pero los tiempos habían cambiado y quizá Rouché se sentía obligado a seguir los ejemplos innovadores de los Ballets Rusos. *Impresiones del music hall* era una caricatura del teatro popular en la que Aveline parodiaba al payaso Fratellini, y Zambelli hacía el último número de su carrera saliendo de un enorme cartón con sombrero para bailar un *cakewalk*.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Zambelli se retiraría definitivamente en 1930.

<sup>19</sup> Danza inicialmente de competencia, y más tarde de escena y de salón, se expandió rápidamente en los Estados Unidos desde fines del siglo XIX. El *cakewalk* nació entre los esclavos de las plantaciones del sur, en el marco de los concursos de baile organizados por



Durante los años siguientes, varios coreógrafos tuvieron breves estancias en la Ópera: Nicolás Guerra llegó en 1927 y Carina Ari en 1928, cuando montó *Rayo de luna*. Pero ninguno consolidó una propuesta creativa, y el ballet de la Ópera se veía amenazado con perder el impulso que le había dado Rouché.

Un acontecimiento cambió este rumbo: en agosto de 1929, murió en Venecia Diaguilev. Los Ballets Rusos se desintegraron rápidamente. Rouché, consciente de la herencia que podía recuperar, envió un telegrama y una oferta de trabajo a Serge Lifar, una de las estrellas de los ballets, quien se convertiría en el nuevo *maître* de ballet de la Ópera de París y en el precursor de una nueva época, en la que renacería la creación coreográfica.

los propietarios blancos. La recompensa a los mejores bailarines era un pastel, hecho que dio el nombre a esta danza (*cake* significa pastel en inglés). Después los blancos adoptaron este baile y lo formalizaron como una danza de espectáculo humorístico. En 1898, con el espectáculo *Clorindy* –el origen del *cakewalk* en la escena–, asegura su popularidad y se convierte en la primera danza afroamericana cuyo éxito en las tablas se prolonga a las pistas de baile. El género se vuelve el favorito de la sociedad blanca, que organiza grandes concursos de *cakewalk*. En París, este baile fue presentado por primera vez en 1902, e inspiró a músicos de la talla de Erik Satie y Debussy.

Combinando la parodia de danzas europeas con elementos afroamericanos, la gestual del *cakewalk* se basa en la improvisación. Estas capacidades de sincretismo coreográfico, bailado en un ritmo sincopado, prefiguran el jazz y anuncian las danzas vernáculas del siglo XX. *Dictionnaire mondiale...*, pág. 693.



## Capítulo 7

### La escuela de danza de la Ópera

#### Un camino, una herencia

Hasta el momento, dos imágenes de Nelsy eran los referentes de su presencia en la Ópera de París. La vieja postal que había confirmado su ingreso como *petite rat* y su foto de adolescente tomada en Tours en 1917 indicaban que había seguido una rigurosa formación técnica: su apertura era amplia y su empeine se curvaba graciosamente.

En la época en la que fue tomada esta fotografía, Nelsy tenía catorce años; es decir, debían de cumplirse seis años de su ingreso en la escuela de danza de la Ópera, los mismos que se necesitaban para integrar el primer escalón profesional del ballet de la Ópera.

De acuerdo con esta imagen, la pequeña *Theo* había seguido obediente el caminito de la escuela de danza, sometiendo los reflejos espontáneos de sus músculos a los hábitos de las formas corporales prefijadas por la tradición del ballet clásico. Trescientos años de perfeccionamiento estilístico se encarnaban en sus movimientos para convertirla en heredera de la danza escénica occidental.

Aunque en la época de Nelsy la Ópera de París arrastraba una crisis creativa y su escuela de danza había perdido su renombre, conservaba aún toda la nobleza de su origen. Había sido la primera en institucionalizar la enseñanza del ballet y en profesionalizar el oficio de bailarín. Y si Nelsy había aportado a los bailarines mexicanos una conciencia profesional de la danza,<sup>1</sup> había sido porque era heredera directa de estas estructuras.

<sup>1</sup> Felipe Segura, *op. cit.*, pág.13.

Mis tardes de biblioteca me habían enseñado que Luis XIV fue el responsable de la institucionalización de la danza en Francia. En su época, la distracción favorita de los nobles eran los “ballets de corte”.<sup>2</sup> El rey había protagonizado varios desde su infancia, y de adolescente se convirtió en la figura principal del espectáculo, dando al ballet la investidura “real” que lo caracterizaría para siempre.

Además, el monarca había impulsado una fuerte dinámica de producción de espectáculos y había abierto las puertas de la danza al academicismo en boga. Bajo estas condiciones se reglamentó la ejecución de los pasos, se instauró una compañía de ballet y se estableció una escuela de danza.

La Academia Real de la Danza fue fundada en 1661. Se trataba de un conjunto de notables que se dieron a la finalidad de imponer las normas de la danza y conservar la tradición. Sin su aprobación no podía presentarse ningún nuevo espectáculo de ballet. Pero este órgano no cumplió con su objetivo y su exacerbado teoricismo lo hizo desaparecer hacia 1770.

Por otra parte, la abundante producción de espectáculos –no sólo ballets de corte, sino también óperas francesas, que, a diferencia de las italianas, incluían números danzados– implicó disponer de manera estable de bailarines capaces de ejecuciones virtuosas. Así, en 1669 se estableció la Academia Real de Música, que se transformó en el Ballet de la Ópera de París y cuya finalidad era asumir la parte coreográfica de las óperas cantadas en francés. Este ballet es, hasta la fecha, la más antigua compañía teatral de su tipo en Occidente.<sup>3</sup> Con su creación, los amateurs quedaron prácticamente eliminados de la escena.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Se trataba de un verdadero espectáculo que conjugaba poesía, cantos, música, coreografía y escenografía. Era interpretado por uno o varios miembros de la familia reinante, así como por cortesanos rodeados de algunos saltimbanquis profesionales. Su estructura consistía en una serie de entradas de número variable, donde la última, llamada “gran ballet”, reunía a todos los bailarines, que hasta entonces habían ido entrando alternadamente.

<sup>3</sup> En su origen, la Ópera de París fue una empresa teatral cuya explotación era concesionada por el rey a particulares. Esta situación duró hasta 1939, cuando la Ópera se convirtió en una institución pública. Por otra parte, al principio el ballet estuvo integrado únicamente por varones; las mujeres no se incorporaron hasta 1681, con motivo del remontaje de *El triunfo del amor*.

<sup>4</sup> Paul Bourcier, *op. cit.*, pág. 69: “A partir de 1635, en todos los espectáculos nobles y bailarines figuraban en igualdad de papeles [...] hacia 1670, los amateurs irán quedando eliminados de la escena”.

La progresiva profesionalización del oficio de bailarín culminó con la fundación oficial de la escuela de danza, en 1713. Su tarea fue perfeccionar a los jóvenes intérpretes del ballet de la Ópera, quienes desde 1672 se entrenaban bajo la responsabilidad de los *maîtres* de ballet de la época Jean Baptista Lully y Pierre Beauchamp. A partir de entonces, la mayoría de los bailarines de la compañía provinieron de esta escuela de danza, donde eran educados gratuitamente desde la infancia. A lo largo de su historia, compañía y escuela trabajaron en locales separados, mudándose varias veces, hasta que en 1876 convergieron en la Ópera Garnier.<sup>5</sup>

### La escuela de danza en la época de Nelsy

Siglos después, Nelsy Dambre podía ser considerada “descendiente” de Luis XIV. Extraña paradoja la de esta niña nacida en una miserable granja de la provincia francesa. Precisamente el gran acierto de su madre adoptiva había sido darle la posibilidad de aprender un oficio con el cual se ganara la vida, aunque el de bailarina de la Ópera de París no era nada fácil.

La Biblioteca de la Ópera guardaba uno de los pocos ejemplares que existían de la autobiografía de Anna Johnsson, escrita en 1930.<sup>6</sup> Johnsson se había convertido en bailarina estrella de la Ópera en 1919, y su relato sobre la escuela de danza y la vida de las bailarinas correspondía exactamente al periodo en el que Nelsy había estado allí.

Según explicaba Anna, en aquella época la costumbre era admitir anualmente a dieciséis debutantes.<sup>7</sup> La selección era rigurosa. Bajo la mirada escrutadora

<sup>5</sup> Durante más de un siglo (1672-1781), la compañía de ballet de la Ópera de París estuvo instalada en el seno del palacio real. Después pasó a la calle Peletier (1821 a 1873) y a la Ópera Garnier, en 1875. Por su parte, la escuela de danza tuvo como primer local el almacén de la compañía de ballet, situado en la calle Saint Nicase. Allí estuvo hasta 1810, mudándose posteriormente a la calle Richer. La escuela de danza, por su parte, se instaló en la Ópera Garnier en 1876. En el siglo XX, escuela y compañía volvieron a separarse: la primera ocupó sus nuevas instalaciones, construidas en Nanterre en 1987, y la segunda se mudó al Teatro de la Bastilla desde 1990.

<sup>6</sup> Anna Johnsson, *op. cit.*, pág. 130.

<sup>7</sup> Esto era en el caso de las niñas, cuya demanda de ingreso era muy grande. A los varones se les aceptaba más fácilmente porque no había muchos postulantes del sexo masculino.

de los *maîtres* de ballet y del director del teatro, se determinaba si aquellos cuerpecitos desnudos cumplían con el perfil requerido para la danza. ¿Estaban bien proporcionados, se paraban rectos y no tenían tendencia a jorobarse? ¿Sus piernas eran largas, bien formadas? El maestro manipulaba sus extremidades y observaba si podían abrir una primera posición sin gran esfuerzo, si sus tobillos eran finos y sus lumbares sólidas, etcétera.

De las centenas de niñas que asistían al examen, las pocas elegidas ganaban la posibilidad de elevar su nivel social. Era un verdadero honor ser alumna de la Ópera de París, lo que permitía entrar en contacto con el mundo de los nobles y la alta burguesía. A cambio, estas debutantes comprometían el destino de sus siguientes ocho años de vida al ejercicio del ballet, esperando la consagración final el día que fuesen declaradas bailarinas estrellas.

Desafortunadamente, las posibilidades de que esto ocurriese eran muy reducidas: la disciplina era asfixiante y el vertical sistema jerárquico ofrecía pocas plazas para solistas. La verdad era que el sueño de ser bailarina podía quebrarse en cualquier momento. Las renunciadas eran tempranas y los fracasos desoladores.

### De camerinos y cruz u orejas de burro

“La Ópera Garnier tenía un aire tan frío y solemne, capaz de cortar brutalmente hasta las fantasías más inocentes...” Estas palabras de Anna Johnsson evocaban un mundo triste. Yo imaginaba a Nelsy subiendo por las escaleras de mármol del gran teatro y entrar temblando de frío en aquella sala austera, decorada sólo por un piano y unas cuantas sillas, para tomar su clase de danza.

Sin embargo, había un lugar lleno de calor donde había que buscar la memoria de infancia de las pequeñas bailarinas: los camerinos. En ese tiempo, el cuerpo de baile disponía de cuatro, dos para cada jerarquía: cuadrillas y *coryphées*. Cada uno de ellos contaba con veinte casilleros, uno para cada bailarina. Un pequeño espejo y un armario para guardar sus pertenencias constituían el reino privado de cada una de aquellas niñas que crecían encerradas en las paredes del palacio. Y si en la clase debían conservar la postura y guardar silencio, en los camerinos daban rienda suelta a la agitación. Había entonces risas y voces que estallaban en un parloteo lleno de vida.

*Mademoiselle* Bernay era entonces la maestra titular de la formación. Entre mis papeles de consulta descubrí que había sido ella quien, a fines del siglo XIX, había solicitado al director en turno la reinstauración de una clase de perfeccionamiento para las primeras bailarinas y había presentado el programa de formación para cada uno de los niveles de la escuela.<sup>8</sup>

Sin contemplación alguna y siguiendo los hábitos educativos de la época, *Mlle.* Bernay repartía, a diestra y siniestra, “cruz de honor u orejas de burro”. Anna cuenta: “...me parecía estúpida esta costumbre, porque es deplorable castigar cuando no se logra un ejercicio, no por falta de voluntad sino por incapacidad [...] se está dotado o no se está, pero los niños de ocho años no son responsables”.

Sin embargo esta severidad era el pan de cada día.

### Obligaciones escolares

Cuando Nelsy ingresó en la Ópera, todavía no se impartía la escuela primaria dentro de la institución. No fue hasta 1919 cuando el entonces director de la compañía, J. Rouché, fundó la escuela especial de enseñanza primaria para que los alumnos de danza aprendieran allí a leer y escribir.<sup>9</sup>

Normalmente, las clases y los ensayos para los niños menores de trece años pertenecientes al cuerpo de baile se llevaban a cabo únicamente en las mañanas. Por las tardes, estos alumnos tenían la obligación de asistir a la escuela primaria que les correspondía según su domicilio. Para certificar que asistían regularmente a sus estudios, los sábados debían presentar en la Ópera su boleta de calificaciones firmada por el director de su escuela.

<sup>8</sup> Documentos manuscritos hacen constar el plan completo de formación para debutantes y *coryphées* y para la clase de perfeccionamiento presentado por *Mlle.* Bernay al director de la Ópera. Brigitte Labat Poussin, conservador de los Archivos Nacionales, “Inventario”. París, Archivos del Teatro Nacional de la Ópera, AJ13 1213, inciso V, “Candidatures divers”, 1977.

<sup>9</sup> “Recortes de artículos de prensa sobre el cuerpo de ballet de la Ópera (1842-1941)”, vol. 1, incisos 80-83. Documentos de la Colección Rondel (RO 9961). Biblioteca del Arsenal, París.

Los niños que no se sometían a esta obligación escolar eran expulsados de las clases de danza.<sup>10</sup>

Las clases siempre habían sido gratuitas. Una vez al año, un comité examinador procedía a expulsar a los niños que eran considerados “no aptos para la danza”.<sup>11</sup> Todos los años, sobre la escena del teatro tenía lugar la dura prueba. En medio de la sala se instalaba el jurado, compuesto, entre otros, por cinco o seis bailarines y bailarinas estrellas y presidido por el director de la Ópera. En un viejo piano se interpretaba la variación para cada concursante; los varones pasaban primero, luego las mujeres. Mientras, afuera, en los pasillos, bailarinas y mamás se preparaban para gritar de alegría o estallar en lágrimas, según el éxito o la derrota.

### Exámenes escándalo

Los eventos sensacionalistas habían dejado su trazo en los archivos de la Ópera. Había artículos y documentos que relataban las intrigas e injusticias que permeaban la atmósfera de la escuela de danza, sobre todo en tiempo de exámenes. En 1912, por ejemplo, se había acusado al *régisseur*, M. Tissenand, de aterrorizar a los alumnos obligándolos a firmar la hoja de asistencia y amenazándolos con suprimir el examen si faltaban a clases.<sup>12</sup>

Al año siguiente, una carta del 22 de noviembre, dirigida al Ministerio de Bellas Artes, acusaba a M. Demongie, *régisseur* de danza, de estar continuamente ebrio y de asumirse indebidamente como el *mâitre* de ballet. Los reclamantes solicitaban la anulación de los resultados del examen, debido a que este señor, de manera personal y arbitraria, había exigido pagar por adelantado el derecho a presentarlo, bajo amenaza de impedir su presentación en caso contrario.

Las reclamaciones debieron de haber sido legítimas, pero sin duda había temor de exponerse a represalias: “Nos disculpamos por enviar una carta

<sup>10</sup> Ministerio Nacional de Instrucción Pública y Bellas Artes de Francia, “Cahier de charges 1914-1915”. Paul Dupont, impresor. París, 1915. Academia Nacional de Música y Danza. Archivos Nacionales de Francia, Estado General de Fondos, *op. cit.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, artículos 58 y 60.

<sup>12</sup> “Recortes...”.



anónima, pero no podemos servirnos de otro medio para informarlo sobre nuestra revuelta. Pedimos el despido de M. Demongie y la anulación del examen de este año: el cuerpo de baile".<sup>13</sup>

Las injusticias se producían porque era cierto que, frecuentemente, el talento no era suficiente para ingresar en la escuela o pasar el examen. La puerta de entrada solía estar en las recomendaciones de alto nivel.<sup>14</sup>

### Cuerpo de baile *vs.* artistas de la danza

Para comprender lo que significaba pasar el examen de avance, había que adentrarse en la estructura jerárquica de la Ópera de París y sus códigos correspondientes. Al respecto, los convenios de explotación y los reglamentos que se adjuntaban a los contratos de los bailarines<sup>15</sup> indicaban que en la Ópera existían dos "servicios": el del ballet y el de los artistas de la danza.

Aunque cada servicio tenía su propio reglamento —y ambos diferían entre sí en algunos puntos—, en realidad los dos pertenecían a la misma línea jerárquica. Tal nomenclatura fue establecida desde 1895.<sup>16</sup> Las cuadrillas, primera y segunda, eran los escalones más bajos de la jerarquía; seguían los *coryphées*, de primero y segundo rangos. Estos cuatro grupos componían el servicio de ballet.

<sup>13</sup> Brigitte Labat Poussin, conservador de los Archivos Nacionales, "Expedientes de las direcciones de Pedro Gailhard, André Messager y Leimistin Broussan", AJ13 1195, "Correspondencia activa", en AJ 13, de 1194 a 1204. Archivos del Teatro Nacional de la Ópera, "Inventario", París, 1977.

<sup>14</sup> En 1917, Rouché recibió al menos quince peticiones de parte de los amigos de *Mlle.* Blanche Guilleumin, recomendándola para el puesto de bailarina travesti. Brigitte Labat Poussin, conservador de los Archivos Nacionales, "Expedientes de la dirección de Jacques Rouché (1913-1940)", AJ13 1205-1212, inciso I, "Correspondencia personal del director". Archivos del Teatro Nacional de la Ópera, "Inventario", París.

<sup>15</sup> Brigitte Labat Poussin, "Danse (1907-1914)", AJ13 1214, "Contratos de bailarines". Archivos del Teatro Nacional de la Ópera, "Inventario", París, 1977.

<sup>16</sup> Esta jerarquía seguía vigente en los años veinte. Después se agregaron algunos otros términos, pero la estructura esencial no cambió. Desde 1895, el término *premier sujet* se había reemplazado por el de *sujet étoile*.

Por su parte, el servicio de la danza estaba integrado por los "artistas de la danza" o *sujets*, que se dividían en *petits sujets* y *grands sujets*. Estos últimos también eran llamados primeros bailarines, entre los cuales algunos eran designados como *etoiles*. Entrado el siglo XX, los *petits sujets* se distinguían porque bailaban en pequeños grupos, mientras que los *grand sujets* lo hacían en tríos o cuartetos. Las estrellas, por su parte, hacían los solos.

El interés de toda bailarina que comenzaba en el servicio de ballet era pasar con éxito los cuatro grados de este servicio y convertirse después en artista de la danza. En 1915, el número de artistas de la danza era de cuarenta primeros y segundos bailarines y bailarinas.<sup>17</sup> El cuerpo de baile (servicio de ballet) debía estar compuesto por al menos sesenta bailarinas y bailarines, independientemente de los niños figurantes. Estos bailarines debían reclutarse de preferencia en las clases elementales de varones y de niñas, luego de la prueba de avance.

La ascensión de grado significaba estatus, así como un incremento de sueldo.<sup>18</sup> En el caso de los menores de edad, se requería que la firma de los padres avalara el contrato. Ésta era la situación de la mayoría de las bailarinas ubicadas en las primeras jerarquías. Para las mujeres casadas, se pedía la autorización del marido.

La diferencia entre el cuerpo de baile y los artistas de la danza se reflejaba no sólo en los salarios,<sup>19</sup> sino también en el trato que se les daba y en

<sup>17</sup> Artículo 56 del *cabier de charges* de 1915, es decir, el convenio de explotación que se firmaba entre el Estado y el concesionario de la Ópera, en este caso Jaques Rouché.

<sup>18</sup> Una muestra del ascenso gradual en la jerarquía del cuerpo de baile la podemos apreciar en el caso de *Mlle. Soutzo*: de enero a diciembre de 1908 se desempeñó como primera cuadrilla, con un salario de mil quinientos francos anuales; al año siguiente fue contratada como *coryphée* y sus percepciones aumentaron doscientos francos. En enero de 1910 pasó al servicio de ballet contratada como "artista de la danza", con un sueldo de dos mil setecientos francos; de febrero de 1912 a enero de 1913 fue recontratada como artista de la danza y su contrato se prolongó hasta diciembre de 1914. Como *Mlle. Soutzo* era menor de edad, sus contratos iban acompañados de la firma de su madre. "Contratos de bailarines...".

<sup>19</sup> El artículo 62 del *cabier de charges* de 1915 (*op. cit.*) indicaba los salarios anuales previstos para el personal de la danza: las *coryphées* debutaban con un sueldo de dos mil doscientos francos y obtenían un incremento anual de cien. El tope era de dos mil cuatrocientos francos al año. Los integrantes varones de las *quadrilles* ganaban mil ochocientos francos, con un aumento anual de cien y con la posibilidad de llegar a percibir hasta dos mil francos al año. La primera *quadrille* de mujeres comenzaba ganando dos mil francos, con un aumento de cien; la segunda *quadrille* de hombres y mujeres debutaba con una percepción anual de mil

los privilegios que poseían. *Les artistes de la danse* bailaban los mejores roles y tenían uno de los más preciados privilegios: disponían de camerinos privados.

Después de tantos años de obligada promiscuidad en los camerinos colectivos, finalmente se podía disfrutar de la intimidad de un espacio propio, decorado a su antojo, pues las primeras bailarinas tenían derecho a cambiar el color de los tapices, así como a renovar espejos, cuadros y sillones.

### Princesas de *Las mil y una noches*

Uno de los aspectos más míticos y controvertidos de aquel universo eran los coliseos y el *foyer* (salón) de la danza. Escenarios de la fantasía, la frivolidad, el dinero y el poder, estos espacios estaban en la base del sistema de las relaciones sociales, económicas y artísticas de la Ópera de París.

Desde 1831, al primer administrador de la Ópera, el doctor Vernon, se le había ocurrido abrir para los abonados al teatro no sólo los coliseos, sino también el *foyer* de danza. El lujoso Palacio Garnier había creado así un nuevo marco para que burgueses y aristócratas de París continuaran con el hábito de reunirse en aquellos espacios.

Ofrecer mujeres bellas y disponibles en un escenario noble y elegante era la vocación voyeurista de los coliseos y el salón de la danza. Un siglo entero (1831-1932) duró esta cuestionable práctica, que, desgraciadamente, correspondía a la idea que se tenía de la escuela de danza: desde su creación, el rumor a voces propagaba que las bailarinas no eran mujeres “de virtud”,

quinientos francos. Con el aumento anual de cien francos establecido para ellos, podían llegar a ganar hasta mil novecientos francos al año. Los salarios de los *sujets*, tanto masculinos como femeninos, eran por lo menos trescientos francos más altos que los de las *coryphées*: los *petits sujets* ganaban al principio dos mil setecientos francos y podían alcanzar una percepción anual de hasta dos mil novecientos; los *grands sujets*, entre tres mil doscientos y tres mil seiscientos francos, según su categoría: los cuatro primeros *sujets* ganaban tres mil seiscientos; los ocho siguientes, tres mil cuatrocientos, y los cuatro últimos, tres mil doscientos. El artículo 62 del *cabier de charges* de 1915 fue suprimido por el decreto de diciembre de 1920.

El salario de las estrellas era convenido directamente entre éstas y el director del teatro. Las sumas eran exorbitantes. Por ejemplo, Aida Boni fue contratada en 1913 por dieciocho mil francos al año. Véase “Contratos de bailarines...”.

y no pocas veces la literatura de la época se había referido a ello: “Una bailarina cuesta menos que una mujer de la corte”.<sup>20</sup>

Anna Johnsson recuerda con detalle los coliseos en los años veinte:

...eran un lugar extraordinario y misterioso que reunía, detrás de la pequeña puerta de entrada y justo después de la segunda cortina de hierro, a las bailarinas y sus flirteos. Allí venían los abonados a buscar a su protegida, exhibiéndose en sus elegantes trajes de gala: frac negro, capa y sombrero. Las princesas [vestían] tutús blancos y leotardos de seda. Deambulaban envueltas en sus maravillosos trajes de escena. Las noches de representación estaban animadas por los chuchuteos de los coliseos, donde podían oírse desde las risas y los frufús del tisú de seda hasta el chasquido de un beso furtivo.

Dando acceso al foyer de la danza, los coliseos eran el lugar de cita de todos los inocentes libertinajes de las bailarinas y sus admiradores. Era allí donde las bailarinas volvían a la vida, una vez que, terminado el espectáculo, podían desabrocharse los corsés o dejarse mirar indiscretamente las piernas, en mallas tan transparentes que se dirían desnudas. Todas las señoritas, talla fina, piernas sueltas y cuellos brillantes de joyas, daban citas a sus admiradores en los coliseos o en el foyer de la danza.

Y entonces se veían las reverencias, los besos en la mano, los regalos de frutas heladas para todas esas princesas que hacían pensar en una escena de *Las mil y una noches*.<sup>21</sup>

De los encuentros furtivos en los coliseos se pasaba al *foyer* de la danza, donde los balletómanos contemplaban a las bailarinas.

<sup>20</sup> Honoré Balzac, *La comedia humana. Escenas de la vida en provincia*. Versión en internet localizable en el sitio lolita.unice.fr, obtenida de la versión impresa. París, Academia, 1998, segundo libro, tomo IV, “Cabinet des antiques”, pág. 1004. Edición original: París, Ed. París Furme, 1842-1848.

<sup>21</sup> “Pero en los años treinta Rouché hará construir largos pasillos instalados en el exterior de la escena. Será por allí por donde los *abonnés* serán obligados a pasar. Los coliseos morirán y serán irremplazables. Un letrero prohibiendo el paso sin motivo al servicio clausurará para siempre los coliseos.” Ana Johnsson, *op. cit.*

## Los protectores

En el Palacio Garnier el *foyer de la danse* se encontraba detrás de la escena, justo después de la segunda cortina metálica. Era un vasto salón de cincuenta y cuatro metros de largo donde las altas y anchas ventanas se abrían sobre minúsculos corredores interiores condenados a la oscuridad total. Sobre los muros, grandes medallones reproducían los retratos de las más célebres bailarinas de la Ópera: la Camargo, la Taglioni, Carlota Grisi... Cuatro paneles mostraban las alegorías de la danza guerrera, las danzas del placer, las danzas del amor y las danzas del campo.

Al fondo, un gran espejo de siete metros de largo por diez de alto reflejaba las imágenes de las bailarinas haciendo sus estiramientos en las barras fijadas, destinadas para ello. Casi no había sillas; solamente, a lo largo de las paredes, se alineaban bancas de terciopelo delante de las cuales estaban las barras.

Durante los entrenamientos, los señores se instalaban en dichas bancas para admirar el talento de las jóvenes. Era usual que alguno de ellos eligiera a alguna de las chicas para convertirla en su "protegida". Entonces solicitaba el permiso de la madre o la tutora para visitarla en sus clases de danza privadas, que él mismo se ofrecía a financiar. En esa época, un entrenamiento técnico adecuado era imposible de realizar en el seno de la Ópera, donde se trabajaba de modo agotador. Las bailarinas que querían progresar y avanzar en la jerarquía sólo lo lograban bajo el amparo de estos hombres, ricos e influyentes.<sup>22</sup>

Aparentemente, este *foyer de la danse* había perdido la intimidad que poseía cuando la Ópera estaba situada en la calle Peletier, en un inmueble immortalizado en los cuadros de Degas. La majestuosa construcción del Palacio Garnier permitía un mayor aforo. De hecho, todo abonado que pagara tres funciones por semana obtenía derecho de acceso, lo cual generaba un gran movimiento. Pero, gracias a que los camerinos también se habían vuelto más espaciosos, las primeras bailarinas preferían recibir allí a sus galanes.

<sup>22</sup> Anna Johnsson cuenta que gracias a su protector, el conde "C.", pudo tomar clases particulares con Mauri y Zambelli, y así logró perfeccionarse y volverse estrella de la Ópera.

### ¿Boda ventajosa?

La mejor sociedad de París estaba abonada a la Ópera, lo que proveía de asiduos admiradores a las pequeñas bailarinas. La edad de aquéllos no desmentía la opinión común de que siempre se veía a las jovencitas acompañadas por señores viejos. Ellas se defendían argumentando que no era su culpa si eran los únicos que les eran presentados.<sup>23</sup> En realidad, esta práctica formaba parte del modelo de “ascensión económica y social” propuesto por la Ópera a sus jóvenes francesas.

Era casi oficial el valor agregado que representaba para las bailarinas el “roce social” al que tenían acceso. En una ocasión, cuando una de ellas solicitó un aumento de sueldo, el director (Rouché) le respondió sorprendido: “Un aumento... ¿para qué, si allí tiene los coliseos?”<sup>24</sup> Así que, si no llegaba al estrellato, la bailarina ya podía buscarse en el *foyer* de la danza la opción de un matrimonio “ventajoso” con algún noble y rico balletómano.

Pero esto no ocurría con frecuencia. A las bailarinas, los señores las lucían, las “protegían” y las llenaban de regalos, pero no solían casarse con ellas, pues casi todos tenían ya el compromiso de una familia propia. Cuenta Anna Johnsson que a veces las bailarinas salían simultáneamente con su protector y con algún joven hijo de éste, ya que, si el primero les daba dinero, el segundo podía ofrecerles matrimonio.

El modelo “coliseos-foyer” funcionaba más o menos así:

De veinte bailarinas, cinco o seis se convierten en verdaderas artistas, y llevan una vida muy seria. Una decena, de espíritu más terrenal, toman como amante o marido a bailarines, técnicos, coristas o empleados de la Ópera. A éstas los abonados las conocen apenas. Cuatro se adhieren al amor y a las excentricidades, quitan la ópera por *faire la pale noce* y mueren, a menos que se casen con un marido rico y se vuelvan buenas burguesas.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> *Loc. cit.*

<sup>24</sup> *Loc. cit.*

<sup>25</sup> *Loc. cit.*

### Discriminación de los varones

Los bailarines varones, así como los niños y las niñas, no podían penetrar al *foyer* de la danza. El artículo 61 del *cabier de charges*<sup>26</sup> prohibía de manera absoluta que los menores se quedaran en la escena o que entraran al *foyer*, y solicitaba al director vigilar la estricta observancia de esta disposición.

Si tal prohibición a los infantes era explicable, no lo era aquella que se aplicaba a varones mayores de edad. En 1913, un bailarín denunció este trato injusto. Su queja se relacionaba con un asunto de celos: su novia, una joven bailarina, era asediada por los caballeros que asistían al *foyer* de la danza, y él se sentía impotente y frustrado por no poder medirse en igualdad de condiciones con aquellos ricos e influyentes señores. Así es que el joven bailarín reclamaba el derecho de ingresar en el *foyer de la danse*.<sup>27</sup>

El reclamo de este bailarín ponía en evidencia que aquel salón de danza era una especie de sofisticada vitrina donde las mujeres se exhibían ante el mejor postor. Lo excéntrico de la práctica era el ambiente "refinado y exquisito" en el que los hábitos voyeuristas y los procesos de seducción instrumentados por la burguesía tenían lugar.

En los años treinta, Serge Lifar ofrecerá una justicia parcial al reclamo de los bailarines varones. Permitirá su acceso al *foyer* e impedirá a los abonados la entrada al mismo. El argumento esgrimido será que ciertas funciones requerían de ensayos previos con todos los bailarines, cuyo número hacía imposible el ingreso de más personas. Los abonados se pusieron verdes del coraje, pero nada pudieron hacer.

En realidad, a los ojos del *maître* de ballet el tipo de encuentros que se llevaban a cabo en los coliseos y en el *foyer de la danse* resultaba absolutamente grotesco para el arte de la danza. Lifar terminó por desaparecer los coliseos y prohibir definitivamente el acceso al *foyer* a los abonados. Con ello, una época llegó a su fin.

<sup>26</sup> *Cabier de charges* de 1915...

<sup>27</sup> "Rec. fac. d'art. de presse sur le corps de ballet à l'Opéra (1842-1941)", vol. 1, incisos 80 y

<sup>83</sup> Colección Rondel (RO 9961), Biblioteca del Arsenal, París.





## Capítulo 8

### Un rastro... una lucha

#### En los Archivos Nacionales

Los Archivos Nacionales de Francia estaban localizados en la calle de Quatre Fis, en uno de los barrios medievales de París, Le Marais (El Pantano). Predestinada por los peligros del “pantano”, me había perdido la primera vez que me dirigí al lugar, y una vez en el sitio encontré que aquel día cerraba una hora antes de lo previsto “por falta de personal”.

Pero volví, pues la visita de aquellos archivos era inevitable: concentraban la memoria escrita de la historia pública y privada de Francia. Una vez que logré tener acceso, la vista de aquellos acervos me hizo evocar *El nombre de la rosa*<sup>1</sup> y deliré pensando en la catástrofe que sería si se quemasen. Subí a la sala de referencias y me dispuse a revisar ficheros y catálogos para armar una lista de documentos de consulta.

Mientras realizaba esta tarea, reflexionaba sobre la importancia de la informática en nuestros días. Indudablemente, un problema fundamental de la humanidad era la organización y clasificación de los hechos, objetos y saberes que produce incesantemente. Ante la vista de aquella infinidad de catálogos, el centro de mi cuerpo percibía el “peso de la información” como un eco de historia aún sin escribir.

Terminé la lista de documentos que podían servirme de fuente y descendí a la sala de consulta, localizada en el primer piso. Ése sería mi espacio de trabajo para las próximas jornadas de “la búsqueda de Nelsy Dambre”.

<sup>1</sup> Novela de Umberto Eco.

Con el paso de los días me acostumbré al paisaje abstracto de los archivos, más austero y funcional que el de la Biblioteca del Arsenal, pequeño y antiguo, o el de la Biblioteca de la Ópera de París, espacioso y limpio. Allí, en los Archivos Nacionales, me parecía estar en el taller de una fábrica: los investigadores nos acomodábamos en hileras, absortos en los papeles. En un estrado, situado en medio del lugar, estaba el “presidente de sala”, quien resolvía todo tipo de problemas con la documentación: asignación del tipo de mesa según la talla del documento, posibilidad de consultas especiales, fotocopias, etcétera.

### La Nelsy “ausente”

Transcurrido el tiempo, mis consultas en los Archivos Nacionales no me habían conducido a nada que concerniera a Nelsy directamente. Esto me desmotivaba. No obstante, estaba consciente de que la investigación sobre Nelsy había partido de referencias vagas, con posibilidades mínimas de hallar los datos requeridos.

Además, datos como el de la vieja postal o la foto de Tours, si bien confirmaban su existencia, no profundizaban en su vida personal ni en su trayectoria. Ésa era la realidad de esta investigación, y a veces dudaba en invertir tanto esfuerzo en coleccionar datos tan escuetos,<sup>2</sup> sabiendo que en algún momento habría que detener la búsqueda de pistas y armar la historia con lo encontrado, por poco que fuese.

Con cansancio y desilusión, hablaba imaginariamente a esta “Nelsy ausente”. ¿No se le habrá ocurrido que alguien en algún futuro estaría desesperado por encontrar algún rastro suyo? Mi demanda era absurda: quizá son muy pocos los artistas capaces de organizar los documentos de su memoria.

<sup>2</sup> Pensé en enviar una carta al director de los Archivos Nacionales para que me permitiese, de modo excepcional, tener acceso a los expedientes personales de la población francesa. Pero esto era una posibilidad muy remota, pues la ley indicaba que sólo pueden abrirse ciento veinte años después del nacimiento del individuo. Eso quería decir que tendría que esperar hasta el 2023 para escribir el texto acerca de Nelsy.

El problema es que, dentro del paradigma de la historia, “el documento” constituye la referencia que legitima los hechos.<sup>3</sup>

Frente a la escasez de hechos sobre Nelsy, había algo que revaloraba el trabajo de esta investigación: la Nelsy ausente se había convertido en el hilo conductor de un relato sobre la historia de la Ópera de París a principios del siglo XX. Seguir el rastro de esta bailarina francesa, perdida para la memoria de su propio país, era el modo de adentrarse en el ballet francés.

Por otra parte, estaba dispuesta a perseguir sus remotas huellas, y todavía tenía un sendero de papeles que caminar.

### El expediente de multas

Solicité un expediente que desde el principio había atraído mi atención: “Multas infligidas a los artistas de la danza, 1917-1937”.<sup>4</sup> El concepto de “multa” me intrigaba. La documentalista me entregó una caja un poco pesada. Me instalé en mi mesa de trabajo y la abrí. Contenía un solo fólder donde, calculé, habría unas cuatrocientas hojas. Empecé a leer: “*Mlle. Portie*: multa de un franco por haber causado problemas en la repetición por estar conversando [...] *Mlle. Mauller*: multa de un franco por haber salido de escena antes de que se bajara el telón y estar mal vestida en el ensayo”.

Hoja tras hoja, nuevos motivos de sanción aparecían: peinado inadecuado para tal o cual obra, vestuario sucio, mala ejecución de pasos, etc. Comprendí que todos esos papelitos eran las penas impuestas a los bailarines por las faltas cometidas al reglamento.

Justamente, las tarifas de multas estaban impresas en el reglamento de ambos servicios, y variaban según la falta. Por un retardo se descontaba medio franco, y cuatro días de salario por “desobediencia” hacia el *maitre* de ballet.<sup>5</sup> La tarifa por errores en la ejecución de pasos era sumamente

<sup>3</sup> Se me ocurrió sugerir a mis alumnos de danza que guardaran preciosamente todas sus fotografías, sus programas, etc., a fin de organizar desde ya la memoria de su arte.

<sup>4</sup> Brigitte Labat Poussin (conservador de los Archivos Nacionales), “Amendes infligées aux artistes, 1917-1937”, AJ13 1219. Archivos del Teatro Nacional de la Ópera, “Inventario”, París, 1977.

<sup>5</sup> *Ibid.* Multas correspondientes a 1917: Dupré (*sujet*), Lequien, Dockes, Lewi, Moncey, Valsi, Delord, Delsaux, Soutzo, Milhet, Emmonnet, Mauller, Bilbaut, Constant, C. Bos,

complicada. Iba desde cuarenta centavos hasta once francos. Estos pagos eran descontados directamente del salario de los bailarines. La lista cotidiana de multados era más o menos de quince a veinte bailarines, y los motivos de sanción me parecían exagerados.

Sin embargo, si un valor documental tenían estas multas era que habían registrado los nombres de las integrantes del cuerpo de baile y los de los *petit sujets*, quienes no eran mencionados en los programas de mano, donde sólo figuraban las estrellas y los primeros bailarines.<sup>6</sup>

### Parpadeo siete veces: "Dambre"

"Dambre, Dambre"... Mis ojos parpadearon tratando de fijar las letras. La intensa emoción del hallazgo me invadió por completo. Mi silla de biblioteca se convirtió en la tina de Aristóteles cuando gritó "¡Eureka!" La sala de consulta se llenó de agua y diluyó todos los malestares de la búsqueda.

El nombre estaba allí, en aquella hojita fechada "31 de marzo de 1919", indicando que se multaba a "Mlle. Dambre con 0.50 francos por estar mal vestida en la representación del 29 de marzo".<sup>7</sup>

El día de aquella primera multa fue un sábado en el que se había representado *Fausto*.<sup>8</sup> Entre las estrellas intérpretes multadas se contaba Anna Johnsson,<sup>9</sup> lo que confirmaba mi tesis de que había sido contemporánea de Nelsy.

El 29 de abril la multa fue más grave: Nelsy fue expulsada ocho días, sin recibir salario, "por haberle faltado al respeto" a uno de los jefes del servicio.

Bousquat, Licini.

<sup>6</sup> En 1918 se menciona, entre otras, a Debry, Lux, Mauller, Demessine, Lerville, Wiederhold, Garnier, Morente, Damazio, Legras, Charmoy, Gudin, Maupoix, Cornilla, Ladam, Tersen, Harel, Guyot y Sakhy. Sus nombres aparecerían más tarde en las carteleras de las óperas de provincia, que eran uno de los caminos profesionales que seguían las bailarinas que no llegaban a ser *danseuses étoiles* de la Ópera de París.

<sup>7</sup> Se castiga también por el mismo motivo a las bailarinas Sorrel, Chuiquel, López, Camere, Soule, Milhet, Girod y Reau. "Expediente de multas...".

<sup>8</sup> Programas de la Ópera, 1919. *Gazette de l'Opéra*, núm.1. Academia Nacional de Música y Danza. Biblioteca Nacional del Museo de la Ópera.

<sup>9</sup> Además de H. Laugier y G. Franck, los *sujets* de la danza que los acompañaban eran Even, C. Bos, Guilemin, Valsi, Dupré, Brana, Garnier, Leonce, Cebron, Emmonnet y G. Aveline. *Ibid.*

Ese día no hubo función. La noche anterior también se había presentado *Fausto*.

Al inicio de la temporada 1919-1920, el incidente se repitió: el 11 de noviembre se aplicó “un franco de multa a *Mlles. Dambre y Vix* por hacer ruido en la escena en la representación del 8 de noviembre”, día en que había vuelto a escenificarse *Fausto*.

En el ensayo del 13 del mismo mes, el *régisseur* sancionó una vez más a Nelsy, esta vez con “medio franco, por estar mal vestida en el ensayo del 11 de noviembre”.<sup>10</sup> En aquella ocasión no fue la única multada: por el mismo motivo, también fueron sancionadas las bailarinas Barbant, Vix, Licini, Lucas, Lerville, Delanoy y López.

El 29 de noviembre se impuso una sanción de dos días de salario a “*Mlle Dambre*, por haber faltado a la representación del 28 de noviembre y haber firmado la hoja de asistencia sin estar presente”.<sup>11</sup> El 28 se había escenificado *La condenación de Fausto* y el 29, nuevamente *Fausto*.

El 8 de diciembre la multa fue de un franco, por haber llegado tarde a los ensayos del 5 y el 6 de diciembre. Nelsy había cumplido diecisiete años el día 5, pero al *régisseur* este detalle no debió importarle: al contrario, el 11 del mismo mes volvió a la carga y le descontó dos francos, “por haberle respondido de manera insolente en el ensayo del 10 de diciembre”. Ese día se había representado *La condenación de Fausto*. El 11 no hubo función, y al día siguiente se dio *Hamlet*.

El nombre de *Mlle. Dambre* volvió a aparecer el 24 febrero, cuando tuvo que pagar un franco de multa, “por negligencia en el vestuario y el maquillaje

<sup>10</sup> El ensayo del 11 de noviembre podría corresponder a la obra *Hamlet*, que se presentó al día siguiente. La parte bailada incluyó en el segundo acto, como divertimento, *La consagración de la primavera*. Los intérpretes principales fueron Jeanne Dumas, el primer bailarín Lequien y las primeras bailarinas G. Franck, Valsi, Dupré y Guillemín.

<sup>11</sup> El expediente de multas del 28 de junio de 1919 menciona también a *Mlle. Lux*, a quien se le acusa de no presentarse al ensayo del 27 de junio. *Mlle. Lux* será una de las compañeras de Nelsy en sus andares por la provincia francesa.

Otros bailarines y bailarinas multadas ese año fueron Dauwe, Lerville, Damazio, Licini, Lucas, Rouso, Roselly, Milhet, Kubler, Franck, Valsi, Guilemin, Aveline, Delord, Mauller, Cebron, Rola, Merenté, Marcelle, Lorcía, Gency, Delanoy, Licini, Barbant, Simoni, Emmonnet, Aubagna, Redet, Damazio, Annanie y Lucas.

en la representación del 23 de febrero".<sup>12</sup> La obra central del programa de ese día fue *Salammbô*. La función fue complementada con un divertimento de Leo Staats en el cuarto acto, que tuvo como estrellas a Anna Johnsson y Gustave Ricaux.<sup>13</sup>

Los datos del expediente de multas de 1920 se detenían en marzo, y venían después sólo unas cuantas hojas más, correspondientes a finales de diciembre de 1921. En el documento correspondiente a 1922, había una hoja datada el 22 de febrero de 1922 que penalizaba por diversas causas a un gran número de bailarinas<sup>14</sup> y al bailarín Torini por haber escandalizado a la clase de las jovencitas debido a "su mala manera de vestirse en clase".

No habiendo más multas que descifrar, cerré el gran fôlder. En total, entre 1919 y 1920 el apellido Dambre había aparecido siete veces.

### Nelsy, *petit sujet*

Las multas aplicadas a Nelsy Dambre eran la prueba documental de su presencia en la Ópera de París. Finalmente, éstas permitían interpretar las declaraciones de Nelsy sobre su trayectoria profesional en Francia, información que en México era imprecisa: "...a los seis años figuro ya en escena, en la *second quadrille*. Llego a la compañía hasta *petit sujet*, dos grados antes de *grand petit* [*sic*] y *etiole* [*sic*]"<sup>15</sup>.

De acuerdo con lo anterior, Nelsy Dambre perteneció a la jerarquía de *petits sujets*. De hecho, varias bailarinas que habían sido multadas al mismo tiempo

<sup>12</sup> Ese día había habido una inspección, y también habían sido penalizadas Pauletti, Schikel, Lerville, M. Bell, Torrini, *Mlle. Rousoo*, Marionno, Damazio, *monsieur Precheur*, *Mlle. Milhet*, Blanche, L. Derby, Bougat, Faivre, Ryaux, *madame Perrot*, Duprat, *Mlle. Tarbi*, *Mlle. Bilbaut*, y *Mlles. Lucas*, Simon, Lewy, Debry, Morenté, Damazio, Demessine, Elanoy Aveline y A. Baron. Del lado de los varones, los sancionados fueron Chatel, Baron, Lavigne y Beaucoubart. "Expediente de multas..."

<sup>13</sup> Estas estrellas estuvieron acompañadas por los *sujets* Dupré, Guillemin, H., Dauwe y Milhet.

<sup>14</sup> Cahenzli, Licini, Revet, Rosseau, Aveline, Lucas, Soulé, Morardet, Demessine, Rolla, Del-saux, Y. Franck, *monsieur Peretti*, M.M. Antony y Korwrky.

<sup>15</sup> "Soy un ratoncito de teatro..."

que ella (*Mlles. Lux, Damazio, Coussot y Morardet*) aparecían formando parte del cuerpo de baile en el programa de *Cobzar*.<sup>16</sup>

Por otro lado, a la alegría del hallazgo se aunaba la sorpresa de la paradoja. Me parecía que ésta envolvía la vida de Nelsy Dambre. Al idealizar la imagen de “la bailarina”, había esperado referirme a su paso por la Ópera de París en el marco del aplauso y de la gloria; quizás en un programa de mano, en alguna invitación de gala o hasta en la indiscreción de una carta que un admirador le hubiese dirigido. Pero había sido en la memoria de la falta y el error, el “expediente de multas”, donde finalmente se había corroborado su existencia.

No obstante, agradecía la “negligencia y rebeldía” de Nelsy, y al severo *régisseur* que la había castigado. De no haber sido porque aquellas sanciones quedaron consignadas, no habría conseguido tan valiosos datos.

Por otra parte, era sospechoso que no hubiera más hojas de multas a partir de 1920. Algo había sucedido en la Ópera en ese momento.

## Bailarinas en lucha

Las respuestas estaban en los contratos de las bailarinas, los cuales revelaban información sorprendente sobre los reglamentos de la danza y los salarios de los artistas. Asimismo, había respuestas en los expedientes de las administraciones de André Messager y Jacques Rouché.<sup>17</sup>

Lo más importante eran las cartas y papeles que documentaban el movimiento de huelga de 1920. La causa principal del conflicto era la demanda de que no se contratara más a bailarinas extranjeras, quienes ocupaban los roles de bailarinas estrellas y recibían salarios exorbitantes. En 1913, la italiana

<sup>16</sup> Coreografía de M. F. Ambrosin presentada en una gala de beneficio el 27 de junio de 1917. Las estrellas de esta función fueron Zambelli y Aveline. “Journaux de régie”. Régie VIII, 21 de abril-enero de 1917. Teatro Nacional de la Ópera. Archivos de la Ópera de París III.

<sup>17</sup> Brigitte Labat Poussin (conservador de los Archivos Nacionales), AJ13 1214, AJ13 1205. Archivos Nacionales del Teatro Nacional de la Ópera, “Inventario”, París, 1977. AJ13 1206, “Affaires interieures 1917-1923”, y AJ13 1269, “Revendications et activités syndicales (1892-1933)”, de la misma serie. También, “Expediente du personnel; refus de service et grève”, F21 4658, inciso 3. Archivos Nacionales, “Estado general del fondo”, tomo II AN/s (b), pág. 389.

Aida Boni había sido contratada como *danseuse étoile* por dieciocho mil francos,<sup>18</sup> mientras que *Mlle.* Moreira, educada en la ópera y con el nivel de *grand sujet*, percibía apenas tres mil setecientos.

No se sabe si Nelsy se adhirió a esta demanda, pero en todo caso su trayectoria en la Ópera fue paralela al surgimiento y desarrollo de las luchas laborales.

La huelga de 1920 encontraba sus antecedentes en el primer paro de bailarinas, ocurrido en 1912. Tal iniciativa provino del sindicato de bailarinas, creado desde 1895 y al que la propia Carlota Zambelli pertenecía.<sup>19</sup> El 16 de enero de 1912, después de la presentación de Rousalka y cuando el público se disponía a ver el segundo espectáculo, el cuerpo de ballet se declaró en huelga. La exigencia principal era un aumento de salario de quinientos y ochocientos francos para las *grands sujets*, quienes demandaban ganar lo mismo que las artistas que desempeñaban dichos roles durante la antigua dirección.

Los conservadores desacreditaron el movimiento. Les parecía inconcebible que las bailarinas se dedicaran a cosas “tan feas” como “reclamar dinero”.<sup>20</sup> Pero *Messenger*, director de la Ópera en esos años, cedió a las peticiones del sindicato, y las bailarinas obtuvieron el incremento de sueldo y diversos beneficios en sus contratos.

Así, se puso fin a muchas brutalidades, entre ellas la de considerar los accidentes en escena como “consecuencias de la profesión” y no como accidentes de trabajo. De igual modo, se acabó el pago de la tintorería de los vestuarios por parte de los bailarines, así como las inspecciones furtivas a sus casas para investigar sus ausencias por enfermedad. También se logró obtener vacaciones y primas de maternidad.<sup>21</sup> Sin embargo, la cuestión de fondo —que no se siguiera contratando a bailarinas extranjeras— había quedado sin resolver.

<sup>18</sup> Brigitte Labat Poussin (conservador de los Archivos Nacionales), AJ13 1214, “Contratos de danza”. Archivos del Teatro Nacional de la Ópera, “Inventario”, París, 1977.

<sup>19</sup> “Recortes de artículos de prensa sobre el cuerpo de ballet de la Ópera (1842- 1941)”, vol. 1, incisos 80 y 83. Colección Rondel (RO 9961). París, Biblioteca del Arsenal.

<sup>20</sup> *Ibid.* El movimiento estaba encabezado por *Mlles.* Milhet, Baron y M. Schwartz. Las *grands sujets* que solicitaban aumento de sueldo eran *Mlles.* Moreira y Schwartz.

<sup>21</sup> Véase Isaura Corlay, “Nelsy Dambre y las luchas laborales de las bailarinas de la Ópera de París”.



En 1914, Rouché heredó el conflicto, y ese año, aprovechando la coyuntura de su nombramiento como director, los bailarines dirigieron una carta al ministro de Bellas Artes pidiéndole que se cumpliera con esta demanda.

La bella caligrafía del documento, "Petitions des artistes de la danse du Théâtre National de la Ópera à monsieur le ministre des Beaux Arts", tenía un tono cortés pero directo. En él se exigía, entre otras cosas, que no se contrataran bailarinas extranjeras porque ello afectaba el ascenso en la jerarquía y el desarrollo artístico de las francesas. Se pedía también que las primeras bailarinas que suplieran a las estrellas –quienes realizaban frecuentes giras– ganaran lo mismo que éstas durante las suplencias.<sup>22</sup>

### La huelga (1920-1922)

El inicio de cada temporada de invierno, entre octubre y noviembre, era la fecha clave de la negociación laboral entre los trabajadores del teatro y la dirección. Los abonados venían de pagar sus derechos de anualidad y estaban a la expectativa de lo que ofrecería el programa de la Ópera.

Desde la reapertura de la Ópera, en 1915, el clima de descontento laboral no había cesado de incrementarse. En 1916, de forma diplomática, el ministro de Bellas Artes había "autorizado" a los artistas a no participar en la temporada si así lo deseaban y a reintegrarse posteriormente.<sup>23</sup> Esto era una manera de no despedirlos, pero también de no ceder a sus demandas, en las que, como siempre, privaba de manera central la solicitud de no contratar a extranjeros.

A pesar de que el espíritu patriótico flotaba en el aire, ya que se acercaba el fin de la Primera Guerra, los reclamos de los trabajadores no estaban olvidados. El 7 de noviembre de 1918 la orquesta se negó a tocar. *Sansón y Dalila* –junto con *Coppélia* en el segundo acto– se presentó acompañada únicamente por piano. Dos días más tarde, ante la misma situación, la función de *Fausto* debió ser cancelada. De manera urgente, el personal fue

<sup>22</sup> "Pétitions des artistes de la danse...".

<sup>23</sup> "Reclamations", expediente "Danse", 8 de enero de 1910-26 marzo de 1917, F21 4663, inciso 8. Serie Archivos Nacionales, "Estado general del fondo", tomo II AN/s (b), pág. 389.

convocado a la oficina del ministro a las 10:30 del domingo 10 para encontrar una solución.

Las negociaciones tuvieron lugar y los artistas volvieron al trabajo. Pero no habían obtenido lo que querían, y la temporada 1918-1919 se desarrolló en medio de grandes tensiones. Llegada la apertura de la temporada de 1919, la solución de la crisis ya no podía esperar más. El descontento alcanzó esta vez a todos los servicios de la Ópera, desde las costureras hasta los cantantes. Del 1º. al 8 de octubre la Ópera permaneció en huelga.<sup>24</sup>

Por su parte, ese mismo 8 de octubre el sindicato de bailarines tomó la iniciativa del movimiento y redactó un documento titulado "Reivindicaciones de los artistas de danza del Teatro de la Ópera"<sup>25</sup> y dirigido a Rouché. En él se solicitaban aumentos de salarios de entre el veinte y el trescientos por ciento en los días de espectáculo. Asimismo, se señalaba que los ensayos no debían rebasar la hora y media y serían pagados a un franco la hora por las tardes y a dos francos por las noches.<sup>26</sup> Si los ensayos se prolongaban más de una hora —detallaba el escrito—, la indemnización sería de un franco, y toda representación que sobrepasara los 20 minutos se pagaría con el equivalente a un cuarto de día del salario del artista.

Se especificaba también que a los artistas del cuerpo de ballet se les pagaría una vez al mes y que ciertos artículos del reglamento de la danza serían modificados, en común acuerdo con el director. Las cláusulas pecuniarias tendrían un efecto retroactivo al 1º. de septiembre de 1919.

Todo parecía indicar que Rouché estaba de acuerdo con estas propuestas, ya que —aunque casi borrada por el paso del tiempo— su firma se distinguía al final del documento, debajo de la leyenda "leído y aprobado".

<sup>24</sup> Ese día en la noche se retomaron las funciones, sólo que *La condenación de Fausto* reemplazó a *Salambô* debido a que no se había terminado de instalar la escenografía de esta última. "Diario del *régisseur* 1919-1921", RE342. Biblioteca del Museo de la Ópera de París.

<sup>25</sup> En AJ13 1269, "Revendications et activités syndicales (1892-1933)", serie citada.

<sup>26</sup> *Ibid.* "Pedimos que a [...] los alumnos, jovencitas y varones, que ganan actualmente dos francos, les sea aumentado a cinco; las mujeres de cuadrilla pasen de mil quinientos a mil novecientos francos; la primera cuadrilla de mujeres y la primera cuadrilla de hombres, cuyas percepciones actuales son de mil ochocientos a dos mil francos, alcancen cinco mil quinientos a seis mil francos; a los *coryphées*, hombres y mujeres, con un sueldo de dos mil doscientos a dos mil cuatrocientos, les sea aumentado a siete mil; los *petits sujets*, de tres mil pasen a ocho mil francos, y los *grands sujets* perciban un mínimo de nueve mil francos."

Pero no era precisamente así. En enero de 1920, Rouché presentó su versión del asunto a través del "Régimen transitorio del 19 de enero al 7 de octubre [de 1920], permitiendo estudiar la transformación del régimen de explotación de la Ópera".<sup>27</sup> Se señalaba en dicho documento que los aumentos de salario, solicitados el 8 de octubre, serían acordados a partir del 19 de enero de 1920 y depositados en tres partes: una en enero, otra en febrero y la última en marzo. Pero al mismo tiempo se aumentaba el número de funciones de ciento noventa y cuatro a doscientas sesenta y cuatro. Y, por su puesto, se dejaba fuera de la oferta la no contratación de artistas extranjeros.

Por otra parte, se confirmaba que, excepcionalmente, no habría representaciones de los artistas locales en las tres primeras semanas de 1920, debido a la presentación de los Ballets Rusos durante ese periodo. Se decía, sin embargo, que tales funciones serían aplazadas y distribuidas a lo largo de la temporada. En cuanto a las funciones no dadas después del 1º de enero, serían reemplazadas por otras diez que la dirección se comprometía a pagar por adelantado, cinco a fines de enero y las otras cinco a fines de febrero.

Los bailarines respondieron con una nueva movilización el 16 de febrero.<sup>28</sup> Todo el año se arrastró esta tensión, y a principios de la temporada de 1920 los bailarines volvieron a argumentar que sus demandas no habían sido satisfechas. El 11 de octubre de 1920 se declaró una vez más en la Ópera la huelga general, que en esta ocasión comenzó por el servicio de música, expandiéndose rápidamente a todo el personal.

La prensa especializada tomó partido por Rouché.<sup>29</sup> Un acuerdo fue firmado el 29 de noviembre del mismo año, pero irremediamente varios artistas fueron expulsados. Los bailarines cesados entablaron una demanda

<sup>27</sup> "Régimen transitorio...", F21 4658, inciso 3, "Affaire de la grève du personnel de l'Opéra", 7 de noviembre de 1919-1º de diciembre de 1924. Archivos de la Ópera de París, serie citada. Archivos Nacionales de Francia.

<sup>28</sup> Esta manifestación es mencionada en la carta que el bailarín Pascalet envió a la dirección alegando que no podía acusársele de haber participado en la movilización del 16 de febrero, día en el que –según podía comprobar– había estado enfermo. Expediente F21 4663, inciso b, "Demandes de conservation d'emploi (7 nov. 1920 au 12 janvier 1921)", serie citada.

<sup>29</sup> *La Comoedia Illustrée* (año 8, núm.1, 20 octubre de 1920) publicó el siguiente artículo: "A la hora en que sale este número, la reapertura de la Ópera no es aún un hecho. Sin embargo, parece que la firmeza de M. Rouché está cerca de recoger sus frutos".

"¿Se dejará al fin a este director, tan maltratado durante sus seis años de gestión, hacer lo que quería hacer de la Academia Nacional de Música?"

contra Rouché, solicitando indemnizaciones de miles y miles de francos por “despido abusivo”.<sup>30</sup> El juicio duró dos años, y al final Rouché no pagó ni un céntimo. De igual manera, ninguna de las demandas de los trabajadores fue justificada ni su antigüedad laboral reconocida.

El día de la audiencia resolutive, Liouville, el abogado de Rouché, le comunicaba por escrito, con gran satisfacción: “...se constató que todo el personal en huelga entró a su servicio el 15 de noviembre de 1915; que la huelga fue declarada sin previo aviso dos horas antes de la representación. Se declaró que la huelga constituye un rompimiento de contrato por parte del empleado [...] El tribunal dice que usted nunca despidió al personal, sino que únicamente constató sus faltas”.<sup>31</sup>

Este triunfo de Rouché había sido preparado con gran anticipación. El 21 de octubre de 1920, había enviado al ministro de Bellas Artes una carta en la que afirmaba que la huelga había estallado por la intransigencia de los artistas en su exigencia de que no se contratasen más extranjeros. El conflicto había interrumpido el remontaje de *La leyenda de San Cristóbal* y los estudios para *Antar*. En consecuencia –aseguraba–, debía despedir a estos artistas apoyándose en el artículo 24 del *cahier de charges*, que él interpretaba como el cese voluntario de labores y el consecuente rompimiento del contrato.<sup>32</sup>

“El público no comprenderá jamás –a pesar de las protestas publicadas– que todas las demandas de aumento han sido acordadas y que, no obstante, una minoría de huelguistas agitadores puedan obstruir, metódica y reiteradamente, cuestiones de administración interior que sólo competen a la dirección”.

“Si esta minoría quiere gobernar la Ópera, qué será del director. Las pretensiones de esta minoría son tan absurdas... El público pide que esta minoría ínfima, que busca arrastrar a todo el personal a un nuevo conflicto, no tenga éxito, y que finalmente la Ópera reanude sus actividades”.

<sup>30</sup> Entre los despedidos estaba *Mme. Magnier*, cuyo apellido de soltera era Lux. La bailarina pedía dieciocho mil francos de indemnización por “despido brusco” después de trece años y medio de trabajo, y cuatro mil quinientos francos más por despido estando embarazada. Por su parte, *Richaume*, inspector de la danza, solicitaba cincuenta y dos mil francos por “ruptura de contrato”. Mientras tanto, *Mme. Sauvegon*, bailarina, demandaba cuarenta y cinco mil francos por “despido abusivo” después de veintiséis años de trabajo.

<sup>31</sup> Expediente F21 4658, inciso 3, “Affaire de la grève du personnel de l’Opéra”, 7 de noviembre de 1919-1º. de diciembre de 1924. Serie citada.

<sup>32</sup> *Ibid.* Rouché decía: “Aquí está la carta de renuncia recomendada que enviaré a todo el personal huelguista: ‘Usted ha cesado espontáneamente su servicio al teatro. Lo que me obliga a considerar que usted ha roto su compromiso laboral y que no pertenece más al personal.

Finalizaba informando al ministro que, si la medida propuesta se aplicaba, la mayor parte del personal sería recontratado, pero sólo después de haber aceptado las condiciones de asistencia y ensayos, compatibles con la marcha normal de “notre Academie Nationale”.<sup>33</sup>

Con las medidas tomadas por Rouché, el personal de la Ópera fue totalmente vencido. El despido masivo fue brutal, y en los cuatro años siguientes los artistas se dedicaron a tratar de recuperar sus empleos.

### **Ecos del conflicto: los artistas vencidos**

Esforzándose por ser escuchado, el 12 de mayo del 1922 el Sindicato de Coristas de la Región Parisina dirigió una carta al ministro de Bellas Artes exponiendo el caso de diecinueve de sus agremiados despedidos de la Ópera y solicitando que fuesen reincorporados. Pero sus reclamos no encontraron ninguna respuesta.

Dos años después, las consecuencias del conflicto seguían resintiéndose. En 1924, de manera directa, el ministro de Instrucción Pública solicitó a Rouché reintegrar en sus puestos a los artistas cesados.<sup>34</sup> La respuesta del director fue negativa, argumentando que habían sido éstos quienes habían roto el contrato de trabajo, tal como lo había ratificado el Tribunal de Justicia:

El 7 de noviembre de 1924, Rouché respondió al ministro:

En su carta del 4 de noviembre pasado, usted me informa que tiene la intención de convocar nuevamente a los artistas y empleados que no fueron mantenidos en la Ópera después de la huelga de 1920, quienes desean –por analogía con ciertos funcionarios para quienes un proyecto de amnistía se ha presentado al Parlamento – beneficiarse de una medida de clemencia y obtener su reintegración.

No puedo considerar el regreso de ninguno de estos artistas y empleados, habiendo roto ellos mismos el contrato que los ligaba a la Ópera. Por otra parte,

Me reservo, en consecuencia, el derecho de proceder a su reemplazo, cuando y como yo considere conveniente’.”

<sup>33</sup> *Loc. cit.*

<sup>34</sup> “Affaire de la grève...”.

todos los derechos legítimos a su jubilación les fueron garantizados en los estatutos y reglamentos de la caja de pensiones creada en la Ópera desde esta época y de la que actualmente se benefician...<sup>35</sup>

Como el ministro volvió a insistir en la reinstalación de los trabajadores, Rouché le recordó que “la decisión del tribunal se basa en los acuerdos que usted mismo firmó en enero de 1920”,<sup>36</sup> los cuales habían sido puestos en marcha luego del primer conflicto, ocurrido en octubre de 1919.

El asunto de los despedidos de la Ópera alcanzó al Parlamento, donde se alzaron las voces. Con gran exaltación, un diputado de la región de la Loire preguntó al ministro de Instrucción Pública cómo se podía permitir que Rouché, siendo únicamente concesionario de un teatro nacional, pudiera enfrentarse a la voluntad del gobierno.<sup>37</sup>

La influencia de Rouché debió de haber sido muy grande, pues no sólo no reintegró a ningún artista y el ministro le dio carpetazo al asunto, sino que duró hasta 1945 como director de la Ópera, cargo en el que enfrentó éste y otros conflictos similares.

### Nelsy despedida

La lectura y el análisis de lo sucedido en aquel 1920 me llevaron a concluir que era muy probable que Nelsy hubiese sido una de las bailarinas despedidas por Rouché. Además, si, como se suponía, había ingresado en la Ópera en 1911, en 1920 se cumplía exactamente el periodo que según ella había pasado en la Ópera: “Fui nueve años bailarina de la Ópera de París, con Zambelli y Leo Staats...”.<sup>38</sup>

Yo aventuraba que Nelsy había participado en el conflicto laboral de la Ópera y que permaneció inestable en su puesto hasta 1922, año en el que

<sup>35</sup> *Loc. cit.*

<sup>36</sup> *Loc. cit.*

<sup>37</sup> *Loc. cit.*

<sup>38</sup> “Entrevista con *madame Dambre*”. *Boletín XELA* (830 kh, publicación semanal editada por Radio Metropolitana, S. A), núm. 326, 26 de mayo de 1958, año VII, vol. VII. México, D.F., Cenidi-Danza.

el tribunal emitió la sentencia definitiva de que ningún artista sería reinstalado.

En todo caso, su partida de la Ópera coincidía con el inicio de la década de los veinte, los controvertidos “años locos”.





## Capítulo 9

### En la provincia francesa

#### Un nuevo escenario de búsqueda

El conflicto de la Ópera de París entre 1920 y 1922 debió de ser una de las razones por las que Nelsy la dejó. Por otro lado, allí tenía pocas posibilidades de llegar a ser estrella de la danza. Su oportunidad para desarrollar una carrera profesional como primera bailarina estaba en las óperas de provincia.

Pero, ¿a dónde había ido después de la Ópera de París y cuándo? En México, dos fuentes distintas daban elementos sobre su trayectoria: "...se fue con el Ballet Sueco, donde alcanzó el grado de estrella, pero la compañía se desbarató y entró después a la Ópera de Alger. Tres años más tarde se incorporó a la Ópera de Lyon..."<sup>1</sup> "...Comenzó su carrera de éxito como *prima ballerina* en el Teatro de Bordeaux; [siguió su trayectoria...] en la Ópera de Lyon; el Gran Casino de Aix les Bains, el Gran Casino de Vichy, dirigida por Belloni..."<sup>2</sup>

Debido a que esta información era escueta y su cronología imprecisa, mi principal fuente de indicios seguía siendo el material que me había proporcionado Nellie Happee: las cartas y el álbum de fotografías. Y si algo de cierto brindaban aquellas imágenes, era que Nelsy había recorrido gran parte de la provincia francesa y sus colonias: Bordeaux, Lyon, Argelia, Dijon, Vichy, Nancy, Brest, Nantes, Avignon, Grenoble, Marsella, Niza, Hières, Toulon, Córcega, Dakar y Marruecos.

<sup>1</sup> "Soy un ratoncito..."

<sup>2</sup> *Excelsior*, 8 de febrero de 1976. Reseña publicada dos días después de su deceso, ocurrido el 6 de febrero.

Una vez más, la búsqueda de esta mujer me conducía a caminos desconocidos. Después del relato de París, era el ambiente de la ópera en la provincia francesa el que había que escudriñar.

### Las óperas de provincia

A principios del siglo XX, los escenarios de provincia contaban con una tradición operística importante. La construcción de los grandes teatros de vocación monumental había sido la herencia de Luis XVI, quien mandó construir los de Bordeaux y Besançon. Escenarios de todos los dramas pasionales y políticos de la corte, éstos se convirtieron en las obras de referencia.

Luego, Napoleón III llevó a cabo la construcción y/o restauración de varias escenas estatales. Hacia 1880, después de la Ópera Garnier, muchas otras salas fueron edificadas en Francia,<sup>3</sup> y en los albores del siglo XX la mayoría de las capitales de provincia contaban ya con una gran escena destinada al espectáculo lírico.<sup>4</sup> La tarea de estos teatros subvencionados era conservar el repertorio formal ya constituido.

No obstante, a pesar de la magnificencia de sus instalaciones, en los años veinte y treinta del siglo XX los espectáculos presentados en las óperas de provincia no podían competir con los de París: “[En los tiempos de Rouché...] El único teatro con verdadero renombre era la Ópera de París, en tanto que los teatros municipales tenían una calidad muy baja, incomparable con la de sus homólogos en Italia o Alemania”.<sup>5</sup>

Sucedía que, no contando con recursos para presentar las grandes obras clásicas, pero interesados en atraer al público local, los teatros municipales recurrían a los espectáculos del teatro de bulevar y de los cafés *concert*, cuyo

<sup>3</sup> En la misma época se construyeron varias salas en el extranjero, adonde se exportaron tradiciones y técnicas francesas en materia de construcción. Esto dio teatros similares en diferentes ciudades del mundo, por ejemplo, El Gran Teatro de la Monnaie, en Bruselas; el Gran Teatro de Ginebra; la Ópera de Argelia, y el Teatro Colón, de Buenos Aires.

<sup>4</sup> Entre 1870 y 1914, numerosas ciudades de provincia reconstruyeron su teatro: “Todos los edificios presentan un estilo cercano”. Marie-France Cussinet, “Théâtres de province (1870-1914)”. *Cahiers de Histoire*, núm. 2, 1997. Extracto del resumen en línea <http://www.revues.org/cahiers-histoire>.

<sup>5</sup> Francis Claudon y otros, *Histoire de l'opéra en France*. París, Ed. Nathan, 1984, pág.162.

éxito había sido probado en París. Se trataba, en su mayoría, de operetas —obras ligeras que existían desde fines del siglo XIX y habían alcanzado gran éxito en los años veinte—<sup>6</sup> y de números de *music hall*, que en Francia habían proliferado desde principios de siglo, cuando cientos de salas destinadas a este tipo de espectáculo se construyeron en París.<sup>7</sup>

No obstante, prevalecía una distinción entre el “teatro oficial” y el “de bulevar”. El primero, con una connotación de “serio”, y el segundo, de diversión. Obligados a conservar la tradición (lo “serio”), los teatros municipales programaban un mínimo de piezas operísticas.

### Los casinos de los balnearios

Además de los teatros municipales, existían en provincia los casinos-teatros, cuya construcción fue también impulsada por Napoleón III. Estos escenarios estaban localizados en balnearios de aguas termales y en ciudades costeras donde la burguesía pasaba sus vacaciones.

En el interior de esos complejos de diversión, que contaban con hotel, piscina, restaurante y salón de juegos, el teatro pasó a ocupar un lugar muy importante. Modestos en los balnearios familiares, los casinos-teatros poseían un gran prestigio en los lugares de moda, digno de las grandes salas de ópera.<sup>8</sup> El ejemplo más espectacular era sin duda el de Vichy, donde muy probablemente bailó Nelsy.

Balneario de aguas curativas, la fama de Vichy se remontaba hasta la marquesa de Sevigne, quien en 1676 se había sometido allí a una cura para el reumatismo. La estación adquirió mayor renombre cuando, en 1861, Napoleón III recurrió a sus aguas para aliviarse de un mal del hígado, y quedó

<sup>6</sup> En la gran época del Moulin Rouge, la capital francesa contaba con cuatro circos permanentes, unos cuarenta verdaderos teatros, veinticinco cafés-concierto y un solo cinematógrafo Lumière.

<sup>7</sup> Cientos de salas de *music hall* fueron construidas entre el fin del Segundo Imperio y 1914. El Olympia, el Élysées Montmartre, Les Folies Bergères, el Bataclán serán los más renombrados en París. En provincia, El Alcázar, de Marsella, y La Alhambra, de Bordeaux.

<sup>8</sup> Pierre Poignaud, *op. cit.*

tan satisfecho que en 1865 ordenó la construcción allí de un monumental casino-teatro.<sup>9</sup>

La exuberante sala, decorada al estilo *art nouveau*, con máscaras, lirias y flores de oro y marfil, se integró perfectamente a la obra del emperador. El teatro contaba en sus inicios con sólo ochocientos veinte butacas, pero el éxito de sus representaciones fue tal que en 1903 éstas se ampliaron a mil cuatrocientas, y el recinto se convirtió en el teatro de provincia más grande de Francia.

Los casinos eran el centro de una vida mundana, pero no presentaban obras fútiles. Así, por ejemplo, en el casino del Grand Cercle d'Aix les Bains (1905) –convertido después en el Palacio de Savoie– se había dado la primera representación en Francia de *Tristán e Isolda*. En esta escena, según Felipe Segura, Nelsy había bailado hacia 1926.<sup>10</sup>

Por su parte, la mayoría de las ciudades costeras del norte y del sur tenían por lo menos un casino. Las más importantes, como Biarritz, del lado del océano Atlántico, tenían dos; Niza, situada frente al mar el Mediterráneo, contaba con tres. Edificados con una arquitectura estilo Luis XV y Luis XVI, estos centros de placer –de invierno o de verano– reproducían las aspiraciones de lujo y majestuosidad de la élite parisina. Y, a diferencia de la enclaustrada Ópera de París, los casinos-teatros acogían a sus visitantes en una atmósfera de frescura: blanco pulido en muros y columnas, bellas plantas verdes y una vista maravillosa desde una terraza frente al mar.

## Impuestos

En aquella época, el hábitat de una bailarina clásica se alternaba entre los grandes teatros de las ciudades, en la temporada de invierno, y los casinos-teatros en verano.<sup>11</sup> Al ritmo de ensayos, funciones, galas y bailes, se trajinaba

<sup>9</sup> Maurice-Constantin Weyer, *Vichy y su historia*, 1997. Reimpresión de la primera edición, publicada en 1947. Síntesis electrónica del texto en línea <http://genevoute.free.fr/mo-nog/03/1612.htm>.

<sup>10</sup> “Recomendada por Belloni, *maitre* de ballet y director del casino de Aix les Bains, Nelsy había sido contratada allí para el verano de 1926”. Felipe Segura, *op. cit.*, pág.35.

<sup>11</sup> Pierre Poignaud, *op. cit.* Fechas de construcción y aforo de algunos teatros de las ciudades donde, según las fotografías, se constató la presencia de Nelsy: Ópera Bastia (1876), mil

en el itinerante espectáculo operístico, que envolvía a los artistas en un halo dorado. No obstante, éstos no escapaban a un sistema económico-social que había encontrado en la industria del espectáculo una de sus más importantes fuentes de ingresos.

Desde la Francia de Luis XIV, toda representación teatral o musical estaba sujeta al pago de impuestos. En aquella época se había establecido el “derecho de los pobres”, que consistía en destinar el diez por ciento del monto total de las entradas a la beneficencia pública y a los hospicios. A este gravamen se agregó, desde principios del siglo XX, el impuesto municipal, que fue establecido paulatinamente por las diferentes óperas de provincia.<sup>12</sup>

Después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la gente estaba ávida de diversiones, y el negocio del espectáculo se incrementó. El decenio de los “años locos” ofreció un abanico de propuestas que se desarrollaron fuertemente en los años venideros: *music hall*, *cafés concert*, *dancings*, y, sobre todo, el cine, que fue sonorizado en 1932.

El Estado aprovechó el amplio consumo de estas actividades para imponerles tributaciones. La lucha por la disminución de los impuestos, que unía a directores de teatros, artistas y técnicos, marcó este periodo de la historia del espectáculo vivo en Francia. Entre 1920 y 1940, en cada inicio de temporada hubo intentos de huelga general y cierre de salas.

Por su parte, los teatros subvencionados –como las óperas de París y de provincia–, aunque no estaban sujetos al impuesto municipal, se quejaban de que los presupuestos que les destinaba el Estado eran insuficientes para asegurar la creación de obras nuevas e incluso el montaje del repertorio tradicional.<sup>13</sup>

cien plazas. Aix les Bains (1896-1905), seiscientos cincuenta plazas. Teatro de Verdure, parque municipal. Ajaccio, Antiguo Teatro San Gabriel (1836, incendiado en 1927). Avignon, Ópera Municipal (1847). Grenoble, Teatro Municipal (fines del siglo XIX), novecientas plazas. Casino Hières, novecientas plazas en el interior. Teatro Municipal al Aire Libre (1834), mil cuatrocientas plazas. Lyon, Gran Teatro (1827, modificado en 1840), mil doscientas plazas. Vichy, Teatro del Gran Casino (en 1900 contaba con mil plazas).

<sup>12</sup> Cada teatro lo estableció en una fecha diferente: Lyon en 1903, Bordeaux en 1914 y Niza en 1920. “Acta del Consejo Municipal”, enero de 1920. Archivos Municipales de Niza.

<sup>13</sup> Con este motivo, en París, Rouché amenazó también con renunciar a la dirección de la Ópera en 1932. Véase *Le petit marseillais*, marzo de 1932.

## Los “años locos”

El comienzo de la trayectoria profesional de Nelsy en los teatros de provincia coincidió con los llamados “años locos”. En París, fue evidente la liberalización de las costumbres sociales y políticas de las mujeres; pero las burguesías de provincia –público principal del teatro “culto”– se mostraron resistentes al cambio. Sin embargo, no se podía parar el ansia de vitalidad que invadió Europa después de la guerra; ésta viajaba paralelamente a la velocidad del progreso técnico y de la dinámica económica.

Al mismo tiempo, la industria del espectáculo afinó los mecanismos de “un sistema de estrellas” que había comenzado a funcionar desde principios de siglo. Tanto en las óperas como en los teatros privados, la producción de obras se organizaba en función de la *vedette*, principalmente actrices y cantantes cuyo renombre atraía al público. Sus salarios estratosféricos consumían una gran parte del presupuesto, mientras que en ocasiones el resto del equipo artístico se hallaba incompleto por la ausencia de músicos o técnicos.

Del lado de la danza, las nuevas corrientes internacionales hacían su paso por París, las capitales de provincia y las colonias. La tradición del ballet y su técnica participó del eclecticismo en boga: las bailarinas educadas en el seno de la “seria institución clásica” fueron entonces las estrellas de espectáculos de orden “ligero” (lo mismo en tema que en ropa).

Tanto en París como en provincia, estas distracciones representaban una gran competencia para las óperas, cuya propuesta dancística era menos cautivante que la de los bailarines acrobáticos y las *girls* del *music hall*. Las *vedettes* de estos espectáculos ocupaban las portadas de las principales publicaciones en la materia.<sup>14</sup> En un nivel más popular, el chárleston se convertía en un *boom* en los bailes particulares.

Si la ópera francesa perdía cada vez más público frente a los teatros privados y los cines era porque desde hacía varios años pasaba por una crisis artística y financiera. En el aspecto artístico, los críticos la acusaban de producir obras demasiado “intelectuales” que aburrían al público, y de continuar con la representación de un repertorio clásico desgastado. Al mismo tiempo, exigían de los autores que cumpliesen con el objetivo del espectáculo: distraer.

<sup>14</sup> Por ejemplo, *Mlle. Spinelly*, quien entonces triunfaba con la *Viuda en América* y *Amor en París. La Comoedia Illustrée*, diciembre de 1921.

Desde el punto de vista financiero, los altos costos de la producción operística no eran solventados por la venta de boletos. Desde hacía varios años, el presupuesto de los grandes teatros era insuficiente y éstos operaban con un continuo déficit. En los años treinta, el ejemplo más flagrante de esta situación era la Ópera de París, cuyo balance financiero e impacto social era muy desfavorable. Pero la institución siguió existiendo porque era parte indispensable de la tradición cultural y artística de Francia.

En la danza escénica, las nuevas proposiciones coreográficas ofrecían una nueva mirada al espectador de danza, y cuestionaban así la tradición escénica del ballet. Fuller había revelado un sorprendente ingenio escénico con su utilización de las luces, y los Sakaroff una libre sensibilidad expresiva.

Algunos años antes, en Francia el estilo de Isadora Duncan y la corriente de la danza rítmica habían logrado un nuevo gremio de practicantes de danza. La danza rítmica de Dalcroze había abierto un espacio en el seno de la Ópera de París, donde se dieron cursos de esta técnica de 1919 a 1922. Pero el rigor del clasicismo francés se impuso y los cursos fueron anulados, lo cual causó un gran beneplácito a la corriente de la crítica conservadora, encabezada por André Levinson, quien consideraba a la danza rítmica una inutilidad en el entrenamiento del bailarín clásico, por lo que le había hecho la guerra desde su introducción.

Desplazada de la Ópera, donde quizás hubiese podido ganar un lugar legítimo en la escena, la corriente de la danza rítmica, no obstante, sobreviviría. Si bien en un circuito más marginal, su saber técnico sería más o menos difundido en toda Europa, nutriendo poco a poco las bases de la danza contemporánea opositora al clasicismo. En Francia, por ejemplo, eventos dancísticos de este tipo se presentarían en las ciudades de provincia.<sup>15</sup>

Éste era el contexto social y artístico de la vida de las bailarinas, quienes, como Nelsy Dambre, recorrían entonces las escenas de las óperas de provincia. Pero, ¿cuál había sido el camino de nuestra *Theo*?

<sup>15</sup> Como testimonio, existe la fotografía de una demostración de danzas rítmicas, presentadas en la sala de deportes de Dijon por las alumnas de Irene Popart. *Le progrès de la Côte d'Or*, 20 de diciembre de 1929.





## Capítulo 10

### “Suavemente joven” (Bordeaux, 1922-1923)

“El aire, la uva... los vinos de la riberia de la Garonne y el humor de sus habitantes son un excelente remedio contra la melancolía”, decía en su tiempo el barón de Montesquieu, autor de *El espíritu de las leyes* e hijo predilecto de la región de Bordeaux.

#### De un indicio al otro

Durante los primeros seis meses de búsqueda infructuosa, había seguido la pista de Bordeaux, donde se suponía que Nelsy había estado en 1926.<sup>1</sup> Un precioso programa de 1926-1927, único documento original sobre esta gran ópera de provincia –guardado en la Biblioteca Nacional de Francia– llegó a mis manos. En él se mencionaba a Belloni, entonces director de la escuela municipal de danza y *maître* de ballet de la Ópera de Bordeaux, quien aparentemente había seguido de cerca la carrera de Nelsy.<sup>2</sup> Sin embargo, aquel documento no aportó nada sobre ella.

Pero una vez localizada en la Ópera de París, la cronología de su trayectoria se había modificado, y volví a explorar el indicio de Bordeaux, esta vez con documentos pertenecientes al inicio de los años veinte.

#### Raymonda Dambre

Los amantes del espectáculo en Bordeaux se enteraban de rumores y novedades en el quincenario *Le Théâtre*, que era distribuido a la salida de la Ópera y de los teatros de bulevar. Sus viejas páginas, verdadero tesoro para reconstruir la vida artística de la ciudad en los veinte, me llevaron a descubrir que en el Teatro de Bouffles, uno de los más famosos de Bordeaux,

<sup>1</sup> Felipe Segura, *op. cit.*, pág. 35.

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

se presentó en la temporada de opereta 1921-1922 Raymonde Dambre, cantante lírica.<sup>3</sup>

Era una lástima que el mal estado del documento no hubiese permitido fotocopiarlo, para enviar a Paulette una prueba de que su memoria no había equivocado el nombre artístico de Marie- Thérèse Darquez, quien efectivamente se llamó Raymonde Dambre. Se habría enterado de que su prima había interpretado a Nadia en *La viuda alegre*, a la princesa Hélène en *Rêve de valse*,<sup>4</sup> a Jacqueline en *La casta Susana*,<sup>5</sup> a Marion, de *La opereta de los saltimbanquis*, y a Louise, de *Los mosqueteros del convento*.<sup>6</sup> Sobre Raymonde, la crítica no dejaría de apreciar sus actuaciones plenas de “encanto, ingenuidad y juventud”.<sup>7</sup>

Aparte de confirmar la identidad artística de la madre adoptiva de Nelsy, *Le Théâtre* aportó otras noticias, no menos interesantes, con respecto al paso de ésta por Bordeaux.

## En el Gran Teatro de Bordeaux

Construida en el borde del río La Gironde, la ciudad de Bordeaux había alcanzado un esplendor notable en el siglo XVIII, gracias a la producción de vino y a un activo comercio con las Antillas. Aunado con esta prosperidad económica, el proyecto de un urbanismo grandioso encontró eco en prelados y gobernantes que modernizaron la fisonomía arquitectónica de la ciudad: en 1771, el Palacio Rohan, construido por el arzobispo del mismo nombre, inauguró esa tendencia, y dos años después el duque de Richelieu, entonces gobernador de la Guyana Francesa, decidió dotar a Bordeaux de una sala de espectáculos digna de esta capital de colonias.

<sup>3</sup> *Le Théâtre. Periódico Independiente, Literario, Artístico, de Crítica y de Actualidad* (dirigido por Henry Ricaud y vendido cotidianamente a la salida de los teatros con el programa oficial de cada uno de ellos), número del 15 de noviembre de 1921.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> *Le Théâtre*, 15 de enero de 1922.

<sup>6</sup> *Le Théâtre*, números del 15 de abril y del 1º de mayo de 1922.

<sup>7</sup> *Le Théâtre*, número del 10 de mayo de 1922: “...En la primera parte del primer acto de *La casta Susana*, donde su personaje tiene un lugar importante, es la ocasión para ella [Raymonde Dambre] de destacarse con un éxito que continúa en toda la pieza...”.

En 1773 se comenzó la construcción del Gran Teatro, a cargo del arquitecto Victor Louis. Siete años más tarde, emergió la Ópera de Bordeaux, que, inserta en el grandioso urbanismo de la ciudad, sería considerada –como hasta hoy– uno de los más bellos teatros de Francia. A su exterior neoclásico se añadía una decoración interior de gran refinamiento. La sala, con capacidad para mil ciento catorce espectadores, poseía una acústica admirable, reforzada por los pilares, rampas, balcones y galerías, fabricados en su totalidad con maderas preciosas. El toque final de esta majestuosidad era el diseño de su sofisticada escalera central, que fue tomada como modelo por Garnier para construir la de la Ópera de París.

En la deslumbrante escena de Bordeaux desfilaron desde entonces las destacadas figuras del arte lírico y de la comedia.<sup>8</sup> En su momento se escucharon los aplausos dedicados a la joven bailarina *Mlle. Dambre*. Corría entonces el año de 1922. Recién salida de las filas de la Ópera de París, Nelsy había encontrado aquí un debut para su carrera como *sujet de la danse*.<sup>9</sup>

### *Mlle. Nelsie, bailarina de demicarácter*

El Gran teatro de Bordeaux anunció el 1º. de octubre la apertura de la temporada lírica 1922-1923.<sup>10</sup> Entre los *sujets* de la danza se distinguía el nombre de *Mlle. Nelsie*,<sup>11</sup> primera bailarina de demicarácter.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Se habla notablemente de Talma, Nourrit, Viardot, Falcón, Duprez, Petipa...

<sup>9</sup> Véase nota 2, capítulo 9.

<sup>10</sup> *Le Théâtre*, número del 1º. de octubre de 1922 (primer número de la temporada).

<sup>11</sup> Por otra parte, es interesante observar que en Bordeaux la crítica de espectáculo la nombraba "Nelsy-D'Ambré", pero en los tres primeros programas sólo se le mencionaba como "Mlle. Nelsy".

<sup>12</sup> Se puede especular que para su contratación influyó la presencia de Raymonda Dambre en Bordeaux, así como la del señor Mauret. Éste era director del Teatro de Bouffes cuando Raymonde trabajaba allí, y pasó a encargarse de la dirección de la Ópera de Bordeaux a partir de diciembre de 1921, es decir, a la mitad de la temporada que precedió el ingreso de Nelsy. La nominación de Mauret había sido repentina, pues Perron, quien codirigía la Ópera junto con Chauvet, acababa de fallecer. El interinato de Mauret duraría un año. *Le Théâtre*, número del 1º. de enero de 1922.

La danza de demicarácter era uno de los tres géneros definidos por Noverre,<sup>13</sup> y se distinguía de la danza noble y de la danza cómica por tratar temas de tipo pastoral y galante. Según Noverre, “los intérpretes de este rol debían ser de talla mediana; tener bellas proporciones, una figura agradable e interesante, un rostro voluptuoso y tierno a la vez”.

El género era reputado, pero menos reconocido que la danza noble. Sin embargo, en el siglo XVIII las extraordinarias interpretaciones del bailarín A. Vestris contribuyeron a darle un gran prestigio. Luego C. Blasis<sup>14</sup> retomó esta noción en 1820 y amplió su contenido diciendo que esta danza mezclaba diversos géneros y mostrando que los roles ofrecidos a los bailarines de demicarácter no correspondían más a los del repertorio del siglo XVIII. Después, el término fue fundiéndose con el de “danza de carácter” para designar los roles que incluían una gran parte de juego teatral. Muchas de estas danzas de carácter comenzaron a figurar en ciertos ballets, que pasarían a formar parte del repertorio clásico.

En Bordeaux, Nelsy llegó a ocupar el gran vacío existente en los roles de demicarácter. En la temporada anterior, M. Soyer de Tondeur, entonces *maitre* de ballet, había tenido que cambiar varias veces de intérprete.<sup>15</sup> Estas dificultades podían explicarse por la complicada posición jerárquica de la bailarina de demicarácter, que alcanzaba casi el rango de estrella, pero que aún debía interpretar personajes diversos y de segunda importancia. En contrapartida, en los escalafones superior e inferior se encontraban la primera estrella y la bailarina travesti, cada una con roles bien definidos.

Nelsy era la nueva bailarina del grupo, pues Mady Pierrozi, estrella principal (además nativa de la ciudad), y *Mlle.* Mimar, travesti, pertenecían a la Ópera desde la anterior temporada. Junto con Nelsy, arribó Wandeler para ocupar el lugar de Soyer. El nuevo *maitre* de ballet contaría para esa temporada con tres primeros bailarines y con un cuerpo de baile de veinticinco intérpretes.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Noverre había dado tal definición en 1760, cuando buscaba establecer una correlación entre el ballet y los géneros del teatro clásico. *Dictionnaire mondiale...*, pág. 713.

<sup>14</sup> Blasis, precursor de la escuela académica. Véase *infra*, cap. 3, pág. 27.

<sup>15</sup> *Le Théâtre*, números de noviembre de 1920 a abril de 1922.

<sup>16</sup> Presentación de la compañía. *Le Théâtre*, columna Bulletin du Théâtre, 15 de octubre de 1922.

La temporada prometía novedades: *Iriam*, de Marc Delmas; *El ingenuo*, de Xavier Leroux; *La mégère apprivoisée*, de Silver; *Gianni Schicchi*, de Puccini, y *Pelleas y Mélisande*, de Debussy. También se retomaron *El profeta*, de Meyerbeer; *La reina de Saba*, de Gounod; *Antar*, de Gabriel Dupont; *Las bodas de Figaro*, de Mozart; *Gismonda*, de Février, y *Lohengrin* y *La valquiria*, de Wagner. Es decir, todas las piezas más apreciadas de la ópera en general y de la ópera cómica en particular.

El inicio de funciones tuvo lugar el jueves 5 de octubre con *Fausto* y *Los hugonotes*. Nelsy tenía una gran experiencia en esta última obra, ya que varias veces la había bailado en la Ópera de París. En Bordeaux, el *maître* Wandeler presentaba el segundo acto de *La valse*, interpretado por las *coryphées*, y el quinto acto de *La noche de Walpurgis*, con Pierrozi, Nelsy, Mimar y el cuerpo de baile.

La presentación de *Fausto* como obra inaugural no era casual: la Ópera de Bordeaux intentaba asegurarse un mayor número de abonados para esta temporada. El año anterior, Henry Rigaud, músico y director del periódico *Le Théâtre*,<sup>17</sup> no había dudado en señalar que el Gran Teatro de Bordeaux "faltaba a su deber" de preservar la tradición por no presentar ninguna ópera de Wagner, específicamente *Fausto* y el ballet de *La valquiria*, que triunfaba en París y estaba demostrado que era la única obra rentable.<sup>18</sup>

### "Algo de suavemente joven"

Bordeaux recibió amablemente a la joven demicarácter. La crítica del estreno no dejó de dedicarle unas líneas: "Señalemos la muy bella impresión producida por *Mlle. Nellsie-D'Ambré* [*sic*], una demicarácter ligera y elegante...".<sup>19</sup> A su lado, se saludaba también a *Mlle. Mimar*, la clásica y prestigiosa travesti, y a una tal *Mlle. Jane Cazalis*, de la segunda cuadrilla, de quien se remarcaba

<sup>17</sup> *Loc. cit.*

<sup>18</sup> Para beneplácito de M. Rigaud, la temporada 1920-1921 no culminó sin presentar la obra solicitada. *Le Théâtre*, artículo publicado en la semana del 17 al 24 de abril de 1921.

<sup>19</sup> *Le Théâtre*, número del 15 de octubre de 1922, columna Bulletin Théâtral, "Le Grand Théâtre, saison lyrique 1922-1923 sur les spectacles d'ouverture".

su talento, lo que, cabe señalar, era bastante inusual en el caso de bailarinas de esta categoría.

Por su interpretación en *Guillermo Tell*, las bailarinas recibieron nuevos elogios:

En el primer acto, el paso de los casados fue bailado con decisión por nuestras encantadoras bailarinas [...] lo mismo que los soldados del tercer acto. El gran divertimento permite una vez más gozar de las incomparables interpretaciones de Mady Pierrozi, y al lado de ésta, aplaudir a una primera travesti, Mlle. Mimar, que en este difícil rol está convirtiéndose en una verdadera estrella...<sup>20</sup>

En la misma crítica, las palabras que el autor dedica a Nelsy son de un sugerente candor: "...Y Mlle. Nellsie [...] no tiene ninguna razón de estar tan nerviosa, porque todo lo que ella hace está lleno de gracia, ligereza y encanto, con un algo de suavemente joven que lo hace muy atractivo...".

En el estreno de *Carmen*, el cuerpo de baile se había distinguido con el ballet de corte que precede la entrada a la plaza de toros.<sup>21</sup> Otra vez la prensa se congratulaba del talento de *Mlles. Nellsie [sic]* y Mimar, quienes habían interpretado "un muy bonito bolero", agregado especialmente al cuarto acto de la gala de esa noche en honor de la presencia de dos renombradas cantantes de la ópera y la ópera cómica que participaban en el espectáculo.<sup>22</sup>

Es fácil entender que, apenas desembarcada de la Ópera de París y ocupando ya el complicado rol de demicarácter, Nelsy se comportara tímida en su debut. Afortunadamente, la crítica local, cautivada por su juventud, se portó condescendiente con esta nueva criatura de la danza de Bordeaux.

<sup>20</sup> *Loc. cit.* Los puntos suspensivos son del autor de la crítica, que firmaba "A.-E. P."

<sup>21</sup> *Le Théâtre*, número del 1º. de noviembre de 1922, columna Bulletin du Théâtre, crítica de los estrenos de *Werther*, *Paillase*, *Carmen* y *Tosca*.

<sup>22</sup> Lyse Charny, de la ópera, y *Mme. Rose Heilbronner*, de la ópera cómica.

## Polémica en el arte y la política

Bordeaux contaba con otros teatros que le hacían la competencia a la Ópera, amenazada desde hacía tiempo por la proliferación y el éxito de los espectáculos de revista. Pródigos en efectos, menos graves en sus temas y presentando por igual bellas y talentosas bailarinas, estas distracciones atraían a un público cada vez más numeroso. A este tipo de bailarinas se les dio el nombre de "las *girls*". Muchas egresadas de las escuelas de ballet clásico que no podían ingresar o continuar en una compañía de ópera engrosaban sus filas.

En el contexto de los años veinte, la magia del espectáculo permitió tratar de manera ligera temas controvertidos que reflejaban los cuestionamientos de la época. Así, por ejemplo, el teatro de La Scala presentó en Bordeaux *Turluttu*, pieza que tenía como prólogo *Las lesbianas*, obra bien vista por la crítica, que la calificó como "un espectáculo de bellas y bien desvestidas mujeres enriquecido de coplas de doble sentido, donde los bailes ingleses y estadounidenses encuentran su sitio y son interpretados a la perfección por una banda de bonitas *girls*".<sup>23</sup>

Si la liberación femenina de esos años encontró eco en los teatros de bulevar, en el ambiente de la ópera enfrentó fuertes resistencias, las cuales mostraban los rasgos con los que se estereotipaba en ese contexto a las mujeres. La opinión de Henry Rigaud, músico e influyente intelectual de Bordeaux, revelaba las tendencias de la corriente conservadora en cuanto a la posición de la mujer en el arte y la política. El gusto de Rigaud por el ballet romántico iba de la mano con sus argumentos contra la demanda del derecho al voto femenino:

...el voto de la mujer puede desprenderse del voto masculino; el interés del marido es bastante idéntico al de la esposa como para que sea necesario hacer votar a la mujer [...] cuando la política se introduce en el hogar, la armonía está excluida...

En lo que concierne a ella [la mujer], no tiene ninguna necesidad del voto: ella es mi igual, ella lo es y en doble sentido: de penas y de alegrías, del trabajo y del reposo. Créame: si todos los hombres tuvieran mi mentalidad, la cuestión del voto no se plantearía. Y además créame que la verdadera mujer de hogar, y la

<sup>23</sup> *Le Théâtre*, 1º de diciembre de 1922.

buena madre de familia [...] ¿desea verdaderamente el derecho al voto? Yo no lo pienso.<sup>24</sup>

### Preferencias estéticas

En la Ópera de Bordeaux, el trabajo de Wandeler se correspondió muy bien con las preferencias estéticas de los conservadores en materia de ballet, quienes pugnaban por una danza perfectamente legible, incorporada a la temática lírica de la obra. Wandeler fue considerado

un coreógrafo [...] con un eclecticismo inteligente que permite volver con audacia a las sanas tradiciones coreográficas de la escuela francesa y hechizar a la concepción nefasta de la danza particular y acrobática, que no tiene nada en común con la danza "ornamental", la única que es capaz de una expresión verdadera en los momentos de acción idealizada de las grandes obras de la ópera.<sup>25</sup>

Las características del gesto pantomímico eran muy apreciadas en los bailarines porque reforzaban el ideal de una danza constituida de movimientos explícitos: "...Un elogio a la interpretación incomparable de Mady Pierrozi de *El espectro de la rosa*, que realizó un muy bonito dúo [con M. Sacha Sarkoff] en la famosa *Invitación al vals* de Weber. Ella posee [...] esta particularidad meritoria en la pantomima de una verdadera expresión, absolutamente remarcable.<sup>26</sup>

Esta línea se vio contraatacada por las nuevas proposiciones de danza escénica que hacían su paso obligado por la Ópera de Bordeaux. Los Ballets Suecos se presentaron en diciembre de 1921, y fueron considerados como una "joven compañía que bailaba siguiendo los consejos de un verdadero *maître* de la danza, quien renovaba de un solo golpe el arte coreográfico de

<sup>24</sup> *Le Théâtre*. En la última página del número del 1º. de enero de 1923, Henry Ricaud publica un artículo en el que le responde a Gaston Pourcin.

<sup>25</sup> *Le Théâtre*, número del 15 octubre de 1922, columna Bulletin Théâtral, "Le Grand Théâtre, saison lyrique 1922-1923 sur les spectacles d'ouverture".

<sup>26</sup> *Le Théâtre*. En el número del 15 de noviembre de 1922 aparece la crítica de los estrenos de *La traviata*, *El espectro de la rosa*, *Herodiade* y *Lakmé*.



su época: Rolf Maré".<sup>27</sup> En enero de 1922, Lœie Fuller y su escuela presentaron, en cuatro diferentes espectáculos, su versión de *Cavalleria rusticana* y *Paillase*.<sup>28</sup>

Pero, nuevamente, estos aires de renovación, si bien fueron aceptados, encontraron una barrera en los adoradores del ballet romántico, que sin descanso trabajaban para crear y recrear en la opinión pública la imagen de la bailarina etérea: "Con los Ballets Rusos se aportó un fuego nuevo a la rampa [...] pero, ¿por qué estamos lejos de las antiguas danzas? ¿Dónde están las pavanas, las gavotas y toda la gracia y el perfume de otros siglos?..."<sup>29</sup>

De tan diferentes tendencias, corrientes y estilos que se agitaban en el torbellino de la época de los veinte, cada una con sus seguidores y detractores, nació un eclecticismo dedicado a satisfacer las demandas del mercado. Así, bailarinas egresadas de las academias de clásico entraron de lleno a los espectáculos del *music hall*.

### ¿Dónde está Nelsy?

Entre tanto, a partir de diciembre de 1922 la presencia de Nelsy en Bordeaux empezó a ser dudosa. En noviembre, desde la presentación de *Herodiade*,<sup>30</sup> su nombre sólo apareció una vez más, en las presentaciones de *La mégère apprivoisée*.

Al parecer, en el resto de las obras su lugar había sido tomado por *Mlle. Cazalis*, la bailarina de la segunda cuadrilla que, recordemos, se había hecho destacar por la crítica desde el estreno de la temporada. En diciembre, Cazalis comenzó a figurar en los programas junto con Pierrozi y Mimar, mientras que Nelsy no fue asignada a ninguna obra en la primera semana de ese mes.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> *Le Théâtre*, número del 15 de diciembre de 1921.

<sup>28</sup> *Le Théâtre*, número del 1º de enero de 1922. Se anuncian en él los espectáculos del 27, el 28 y el 29 de enero.

<sup>29</sup> *Ibid.* J.F. Louis Merlet, "Propos sur la danse".

<sup>30</sup> *Le Théâtre*, número del 15 de noviembre de 1922.

<sup>31</sup> *Le Théâtre*, número del 10 de diciembre de 1922: *Sigurd*, *Carmen* y *La traviata*. Para *Sigurd* se anuncia, en el segundo acto y el segundo cuadro, *El combate de las valquirias, los elfos y los kobols*, bailado por *Mlle. Cazalis*, Mimar y las damas del ballet, y, en el tercer acto, el

La siguiente semana, Nelsy volvió a formar parte del elenco, pero únicamente en *Fausto*.<sup>32</sup> La crítica mencionaba cada vez más a Cazalis, y posteriormente apareció el nombre de una nueva bailarina: *Mlle. Daysel*. En 1923, el nombre de Nelsie D'Ambré [sic] sólo figuró en las representaciones de *La noche de Walpurgis*, de *Fausto*. La obra fue presentada en el cierre de la temporada.<sup>33</sup>

### Fin de la temporada

Coincidiendo con el fin de la temporada, el 4 de abril de 1923 *Le Théâtre* publicó su último número de la estación invernal. En éste informaba que se habían efectuado en total doscientas tres representaciones, y calificaba la temporada como "laboriosa, fecunda y colmada de eventos artísticos".<sup>34</sup>

La cifra de obras producidas era reveladora del ritmo de trabajo de las compañías operísticas. Para los intérpretes de ballet, tal dinámica implicaba el aprendizaje y la memoria de un variado repertorio de obras, verdadero capital de la danza clásica, cuya explotación se continuaba a través del remontaje de las mismas piezas en los diferentes teatros de ópera de Francia.

*Divertimento guerrero*, bailado por ellas mismas. Para *La traviata* se anuncia *Coppélia*, ballet de Leo Délibes, con Pierrozi, el propio M. de Wandeler y las damas del cuerpo de ballet.

<sup>32</sup> *Sigurd*, *Tannhäuser*, *Mireille*, *Pelleas y Melisande*. En el ballet de *Sigurd* se felicita a Cazalis y a Mimar, y también a Wandeler, por "La Baccanale", de *Tannhäuser*. *Le Théâtre*, número del 15 de diciembre de 1922.

<sup>33</sup> *Le Théâtre*. En el número del 1º de enero de 1923, columna Bulletin du Théâtre, aparecieron los nombres de Cazalis, Mimar y Pierrozi, pero no el de Nelsy. En esa temporada se montaron *La favorita*, *Romeo y Julieta* y *Meliza*. En el programa de espectáculos, al consignarse el elenco de *Amadis* y *Marouf* no se menciona su nombre, ni tampoco en *Lakmé*, donde en el segundo acto se bailó el *Ballet hindú*.

<sup>34</sup> Entre otras, *Los hugonotes*, con cuatro representaciones; *Manon*, trece; *Fausto*, doce; *Guillermo Tell*, seis; *Werther*, siete; *Paillase*, ocho; *Carmen*, doce; *Tosca*, siete; *Thais*, cinco; *Mignon*, cinco; *Los cuentos de Hoffman*, cinco; *La traviata*, seis; *El espectro de la rosa*, cuatro; *La juive*, cuatro; *Madama Butterfly*, seis; *La reina de los elfos*, cuatro; *Herodiade*, diez; *Orfeo*, cuatro; *Lakmé*, cinco; *Le maître de chapelle*, cinco; *La mégère apprivoisée*, cinco; *Pelleas y Melisande*, cuatro; *Sigurd*, cuatro; *Tannhäuser*, dos; *Mireille*, una; *La favorita*, cuatro; *Romeo y Julieta*, una; *Coppélia*, tres; *Meliza*, cuatro; *Marouf*, dos; *Cavalleria rusticana*, tres; *Las bodas de Figaro*, cinco; *Lohengrin*, tres; *La bohemia*, dos; *Iriam*, cinco; *La reina de Saba*, seis; *Gismonda*, dos; *Rigoletto*, dos, y *Antar*, dos.

De esta manera, la circulación de piezas y de intérpretes aseguraba la existencia de un mercado para el ballet.

Esto era parte del esquema de pensamiento y acción que constituía el saber profesional de Nelsy Dambre, mismo que inculcó a sus alumnos mexicanos a fines de los años cuarenta. En aquel momento, la historia del ballet en nuestro país era demasiado reciente como para poder crear estructuras sólidas en ese campo.<sup>35</sup> Pero lo valioso de Nelsy al respecto fue sembrar en México la concepción de que la danza era una verdadera profesión y que había que trabajar en ese sentido.

Volviendo a Bordeaux, en la temporada 1923-1924 radicaría en aquella ciudad un nuevo grupo de ballet. Pero Nelsy no figuraría en él. El *maitre* Belloni,<sup>36</sup> y *Mlles.* Tilda Amand, primera bailarina, y Maritza, demicarácter, así como el bailarín Sacha Sarkoff –todos recién desembarcados de la Ópera de Bruselas–, fueron las estrellas de la danza de dicha agrupación.

Sin embargo, en otro rincón de Francia aún había aplausos para el gesto grácil de Nelsy.

<sup>35</sup> De hecho, los procesos de profesionalización de la danza se encuentran hasta nuestros días en construcción, y están aún muy lejos de la dinámica productiva que existía en Francia a principios del siglo pasado.

<sup>36</sup> De la estancia de Belloni en Bordeaux quedará la huella de su versión de *Les deux pigeons*, creada especialmente para dicho teatro.



## Capítulo 11

### Bucles cortos (Lyon, 1924-1926)

#### Lyon o el destino de llamarse Luz

Lugdunum (“colina de la luz”) se llamaba esta ciudad en la época romana, un siglo antes de Cristo. Desde entonces, las aguas del Rhône y del Saône confluían en sus riberas y atraían a escritores de todas las épocas, quienes publicaron testimonios de sorpresa y maravilla sobre ella: Petrarca, Maquiavelo, Erasmo, Rabelais, Nostradamus, Molière, Racine, *Mme.* de Sevigne, Rousseau, Voltaire, Stendhal...

La magia luminosa de Lyon trascendió a toda Europa en el siglo XVIII –precisamente llamado “de las luces”–, cuando se erigió como capital europea de la industria de la seda. Durante la época imperial, la floreciente urbe obrera enalteció sus calles con la construcción de bellos e imponentes edificios, entre ellos el Gran Teatro de la Ópera. Al siglo XX, Lyon entró nuevamente marcada por *el destino de llamarse luz*, y fue la cuna nada menos que de los hermanos August y Louis Lumière (“luz”), inventores del cinematógrafo.

#### Bucles en portada

Debajo de la foto de una joven en *arabesque*, se leía: “Mlle. Yvette Nellsie, danseuse à demi-caracter”. Los bucles de su cabello y el perfil de esta chica eran los mismos de una foto de Nelsy Dambre que se encontraba en los archivos del Cenidi-Danza, en México. En ella llevaba ese mismo vestuario y estaba fechada “Lyon, 1924”.

La imagen que tenía ante mis ojos correspondía a la portada de la revista *La Vie Lyonnaise. Sports et Spectacles de Lyon* del 28 de marzo de 1925.

Antes de esta fecha, no había encontrado ningún rastro suyo que corroborara su presencia en el mismo teatro en la temporada 1923-1924, es decir, a su salida de Bordeaux. Pero en la temporada 1924-1925 aparece como integrante de las estrellas del ballet de la Ópera de Lyon.

La temporada de invierno 1924-1925 había empezado el 7 de octubre de 1924, y Lyon, segunda capital francesa, esperaba de su ópera un programa que revisitara el repertorio tradicional con talento y calidad:

...la temporada de ópera en el Gran Teatro [...] va a inaugurarse el próximo martes 7 de octubre. Me adhiero a la opinión de mi colega Edmond Locard de que se necesita realmente que la dirección ponga en escena un buen repertorio con una excelente compañía de artistas. Por mi parte, destaco con satisfacción la creación en Lyon [para esta temporada] de la *Habanera*, *Fortunio*, *La mégère apprivoisée*, *Fidelio*, *L'heure espagnole* y *Ciboulette*, así como los montajes de *Salambô* y *La condenación de Fausto*, *Salomé*, *Pelleas y Mélisande*, *Las bodas de Fígaro*, *Le basoche*. De Wagner: *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Los maestros cantores*, *Tristán e Isolda* y *La valquiria*... Esperemos esta reapertura con paciencia y guardemos la esperanza de una temporada sin incidentes.<sup>1</sup>

Para satisfacer a su público, en la primera semana de funciones la dirección del teatro programó *Fausto*, atractivo mayor para los amantes de la ópera. El diario *Le Progrès de Lyon* publicó el martes 12 de octubre de 1924 que esa noche se presentaba la obra *Fausto*, con un "Gran ballet en el cuarto acto, interpretado por *Mlles. Mertens, Nellsie [sic] y Dorys*". La obra se repitió a la semana siguiente con el mismo elenco.<sup>2</sup>

La temporada pasó sin pena ni gloria. Nelsy continuó como *danseuse à demi-caracter* durante la temporada de invierno 1925-1926, según lo anunciaba el mismo diario en su edición del 14 de octubre de 1925. El repertorio

<sup>1</sup> *L'Echo Mondain. Órgano Mensual, Instructivo, Corporativo, Recreativo; Órgano de la Danza en los Círculos y Sociedades*, número del 4 de octubre de 1924. Crítica firmada por Arbey.

<sup>2</sup> *Le Progrès de Lyon*, sección Correo de Espectáculos, 20 de octubre de 1924. Se anunciaba que a las 20:00 horas de esa noche se daba *Fausto*, con el *Grand ballet* en el cuarto acto (*Mlles. Mertens, Nellsie [sic] y Dorys*). Al día siguiente se presentaba *Salambô*.

de esta temporada fue casi idéntico al del año anterior, y se concluyó el 30 de abril presentando la obra *Los miserables*, de Víctor Hugo.<sup>3</sup>

## El teatro

Los antecedentes de la ópera en Lyon se remontaban a la época de Lully. Al parecer, el primer teatro de ópera de la ciudad se estableció en 1686, con la presentación de las piezas *Phaéthon* y *Bellérophon*.<sup>4</sup>

En los años veinte, la sala llena del Gran Teatro de Lyon podía hacer resonar los aplausos de mil doscientos espectadores instalados cómodamente en sillones de madera negra rematados con toques de oro, que se distribuían en una luneta y seis balcones dispuestos en cascada.<sup>5</sup> En la época de Nelsy, Lyon era “una ciudad de nieblas y mercaderes”.<sup>6</sup>

## Sistema de estrellas y pérdida de público

En aquel tiempo, tanto en Lyon como en las otras óperas de Francia y del resto de Europa, el sistema de *vedettes* hacía funcionar el comercio del espectáculo. El éxito de una obra se basaba en la imagen de estas cantantes-actrices, a quienes se les pagaban sumas extraordinarias con tal de que garantizaran un gran público.

<sup>3</sup> *L'Echo Mondain*, número correspondiente a abril.

<sup>4</sup> Lully (superintendente real de música desde 1661 y concesionario de la Academia Real de Música y Danza en 1672) logra en 1684 que el rey le conceda una orden “que prohibía establecer óperas en el reino sin su permiso o el de sus representantes”. Hacia fines del mismo año, un tal Gautier llegó a un acuerdo con Lully para instaurar un recinto operístico en Marsella. Dos años después se abría la de Lyon. Paul Bourcier, *op. cit.*, pág. 121.

<sup>5</sup> La renovación de la Ópera a mediados del siglo XX dejó sólo las cuatro fachadas originales y el salón para el público, cuyo piso de granito oscuro pulido testimonia un decorado estilo imperial. Uno de los conceptos arquitectónicos más relevantes del edificio lo constituyeron la transparencia y las dos salas de entrenamiento para los bailarines, con una dimensión de cuatrocientos ochenta y dos metros cuadrados y beneficiarias del despejado panorama de Lyon.

<sup>6</sup> Jean Dufourt, “Calixte ou l'introduction à la vie lyonnaise”, 1926. Mirada sobre esta cándida ciudad, que no tenía siempre una buena imagen de prensa en París. Tomado del sitio de internet <http://www.magazine.fr/lyon-cite/ceil.ht>.

La prensa de espectáculos de Lyon, menos conservadora que la de Bordeaux y ávida de cambios, criticaba este mecanismo idólatra. Con motivo de la función del 31 de diciembre —la última del primer trimestre de la temporada de 1924—, la prensa reprochó a la dirección del Gran Teatro que hubiera contratado a una *vedette* del exterior cuando la compañía residente no contaba con una soprano consolidada ni con una contralto. En cuanto al ballet, presentado en esa velada de fin de año, “divertimento bohemio” extraído de *Les deux pigeons*, se destacaba el talento de la bailarina estrella, *Mlle. Mertens*, pero se criticaba el trabajo coreográfico del *maître* de ballet, por “el mal gusto de la puesta en escena, que tiene cincuenta años de retraso con respecto a Loïe Fuller y los Sakharoff”.<sup>7</sup>

Durante esa temporada, en varias ocasiones la crítica volvió a señalar que la compañía de Lyon estaba incompleta y que por esta razón las obras no se producían como era debido. En una de sus reseñas, describía desencantada la presentación de *Los maestros cantores de Nüremberg*, el martes 6 de enero de 1925:

La presencia de las vedettes Lucy Isandor, de la Ópera, y del primer tenor de La Scala de Milán, Smirnoff, no había podido ocultar la debilidad del montaje debido a la falta de elementos de la orquesta. [... Qué nostalgia de] los años precedentes a la guerra, cuando todo montaje de Wagner atraía a un gentío entusiasta, mientras que ahora *Los maestros...* habían sido representados en una sala vacía en sus tres cuartas partes...<sup>8</sup>

Las otras funciones de la temporada siguieron presentando el usual repertorio lírico.<sup>9</sup> Pero al parecer éste ya no alcanzaba el éxito de antaño. La pérdida de

<sup>7</sup> *Le Progrés de Lyon*, número del 25 de enero de 1925.

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

<sup>9</sup> *Le Progrés de Lyon*, número del sábado 10 de enero de 1925. Se anunciaba para ese día *Tosca*; para el domingo, matiné con *Los maestros cantores de Nüremberg*, y por la noche, *Madama Butterfly*, que terminaba con el divertimento de *La consagración de la primavera*, extraída del cuarto acto de *Hamlet*. El martes 12 se presentaba *La traviata*; el miércoles, *Mireille* y *Paillase*, y el jueves, *El barbero de Sevilla*. Para el viernes 22 del mismo mes de enero se anunciaba una gala organizada por la Unión Nacional de Combatientes, para la cual se creó *La mégère apprivoisée*, comedia musical del *maître Silver*. El sábado 23 se presentó *Carmen*, y el domingo, *Manon* en matiné y *Fausto* en función nocturna.



público continuaba y se acrecentó en los siguientes años. La crítica argumentaba que las piezas no eran interesantes y que el público se aburría.

Esto era cierto, y, por otro lado, el incremento de espectáculos ligeros y el *boom* del cine también restaban espectadores a los espectáculos operísticos. Y, en aquellos campos, en Lyon la vida artística era muy activa. Cada día se abrían las puertas de una nueva sala cinematográfica o de un nuevo cabaret artístico, donde se presentaban revistas musicales.

### Danza y deporte en Lyon

A las diversiones de cine y cabaret se agregó en aquellos años la práctica del deporte. La explosión comenzó a mediados de los años veinte, creando con ello un nuevo mercado en el negocio de la distracción. En este sentido, el deporte se integró a la misma categoría que el cine, el teatro y la danza. En Lyon, y quizás en otras ciudades de provincia, las revistas de espectáculos (teatro, música y danza) se percataron de que atraerían lectores si abrían sus páginas a las nuevas prácticas deportivas y al *boom* cinematográfico. Si antes dedicaban sólo una página a estos rubros, pronto algunas publicaciones se hicieron especialistas en la materia. En contraste, los espacios de difusión y crítica del teatro, el canto y la danza se fueron reduciendo cada vez más.

La danza fue retomada por la prensa, que la “disfrazó” de práctica deportiva. Así, las críticas de danza se centraron en las capacidades de ejecución técnica, es decir, en “el *performance* físico del bailarín”.

Armado así, el campo informativo de las revistas de espectáculos francesas ponía en el mismo plano a teatro, cine, danzas escénicas, danzas populares, juegos de sociedad y deportes de competencia. Un ejemplo de este tipo de publicaciones era *L’Echo Mondain*, que se presentaba como “un medio para ligar la danza, la costura y el boliche”.<sup>10</sup>

(En el marco de la investigación sobre Nelsy Dambre, estos comentarios sobre el contenido de las publicaciones de espectáculos resultan pertinentes

<sup>10</sup> Discurso de presentación del director y jefe de redacción de *L’Echo Mondain*, primer número, sábado 9 de diciembre de 1922. En esta publicación, además de la moda, se anunciaban todos los profesores de danza, así como los bolichistas de la región.

para explicar por qué los documentos que en Lyon me servían de fuente para construir su historia provenían de revistas deportivas.)<sup>11</sup>

### La competencia de estilos de danza

En los agitados años veinte, en el campo de la danza popular y escénica se libraba una guerra de estilos que manifestaba las diversas posiciones frente al cuerpo danzante y al “movimiento ideal”.

La nostalgia por las danzas de antaño –gavotas, pavanas y minuets, cuya elegancia y lentitud eran bailadas con fervor por la gente común a fines del siglo XIX–<sup>12</sup> tuvo que abrir paso al aprendizaje de nuevos códigos de baile, venidos en su mayoría de los Estados Unidos, donde se había desarrollado intensamente el mercado de la música y del baile después de la Primera Guerra.

Tales estilos eran resultado de la mezcla de las formas de baile y música populares urbanos de todos los grupos de inmigrantes de la América del Norte, pero principalmente de los negros, herederos de una inigualable riqueza rítmica y dancística.

En aquel momento, en el campo de las danzas de salón, practicadas en los *dancings*, los representantes de la danza popular europea estaban asustados al constatar el desplazamiento paulatino de los ritmos locales por las nuevas danzas,

<sup>11</sup> Por ejemplo, *Le Carnet Sportif de Lyon et du Sud Est* contenía aún hacia 1924 información referente a la ópera y su programación. En su número del 8 de noviembre de 1924, pág. 24, anunciaba “la primera presentación de M. Guys, primer tenor de la ópera cómica, en el remontaje de *Guillermo Tell* [...] Domingo, matiné con *La tragedia de Salomé*...”. Además, en su última hoja publicaba una sección de teatros y cines donde difundía la programación de otros teatros de la ciudad, mostrando así la oferta tan diversa que en materia de espectáculos existía en Lyon en aquel entonces. Después de este número de noviembre, el anuncio del programa de teatros será esporádico y, a partir de mediados de 1925, ya no aparecerá información alguna sobre la programación operística.

<sup>12</sup> “¿Quién no tiene la impresión, cuando escucha hablar del minuetto o de la pavana, de regresar uno o dos siglos atrás? Es cierto que tenemos la costumbre de bailarlos con vestuario de la época; sin embargo, hasta no hace mucho tiempo estos bailes conocían una boga inmensa. Nuestros padres, en efecto, los bailaron hasta 1890, con tanto fervor como el que ponemos hoy al tanguer o *fox-trottear*.” “Parlons de danses anciennes”, *L’Echo Mondain*, número del 1º de marzo de 1923.

plenas de percusiones corporales y sonoras. A los blancos conservadores les venía muy mal el “sacudirse” a toda velocidad, así que estas danzas de raíces negroides fueron consideradas por ellos de mal gusto.

Los blancos esgrimían un argumento de orden estético: “En estas danzas la línea es fuertemente sacrificada por la velocidad exagerada del movimiento.”<sup>13</sup> Del lado moralista, decían que era “indecente” bailar articulando hombros y caderas.

En Lyon, los *maîtres* de ballet y los medios de comunicación especializada en danza hicieron un solo frente para desaparecer estas “malas tendencias” de movimiento. Calificando los movimientos de “grotescos y ridículos”, llamaban a los bailarines a salvar la “verdadera danza”:

¿Qué es lo que se condena sobre todo en la danza moderna? Los movimientos de caderas, hombros, las temblorinas del *shimmy shake*, los reversos equilibristas del tango y los enredos desordenados que sólo son aceptables en la escena y que desgraciadamente algunos bailarines han traído al medio coreográfico.

Una guerra a ultranza de los maestros y [...] múltiples campañas de prensa habían logrado durante estas dos últimas temporadas combatir victoriosamente esas tendencias a la obscenidad. [...] Ha sido el mal ejemplo dado por ciertos profesores en sus demostraciones lo que ha alentado a los inexpertos a copiar estos movimientos desencajados.

Les ruego, damiselas y señoras mías, ya que es posible ejecutar graciosamente nuestras bonitas danzas modernas, que no mezclen esos movimientos sugestivos, aunque se les diga que es el último grito de la moda en París.

...No tomen ustedes aires equivocados que hacen desaparecer eso que en otro tiempo personificaba la danza: “gracia y decencia”. Entonces, el busto recto, los hombros siguiendo imperceptiblemente el ritmo y las caderas en reposo. [...] defendamos la danza por la moral...”<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *L'Echo Mondain*, número de junio de 1923.

<sup>14</sup> *L'Echo Mondain*. En el número del 6 de octubre de 1923, L. Henry, vicepresidente de la Unión de *Maîtres* de Danzas de Lyon, daba esos consejos, llamados “de pro pudor”.

De cualquier modo, siguiendo los vaivenes de la moda, algunos estilos iban a desaparecer para siempre; otros, los menos “precipitados”, se volverían los bailes clásicos de salón: *fox-trot*, tango, pasodoble, etcétera.<sup>15</sup>

### Ballet y chárleston

La práctica popular de estos bailes y el atractivo que representaban para el público los hizo subir a la escena teatral, pasando a formar parte de los cuadros de baile de obras, principalmente de las comedias y operetas creadas en el momento, algunas de las cuales harían tradición en los repertorios de las óperas francesas de provincia.

Estas coreografías requerían un nuevo “saber” de la danza, y las bailarinas clásicas tuvieron que aprender las bases de los bailes populares, para presentarlos de forma estilizada en números cuyo atractivo era precisamente el novedoso tipo de música y su modo de bailarla. Los programas hacían de estas danzas parte principal de su cartelera. Así, por ejemplo, se anunciaba: divertimento “con gran número de chárleston” o “inolvidable *fox-trot*”. Nelsy participó plenamente de este movimiento, componiendo e interpretando cuadros de este tipo.

La extendida práctica de los bailes de gala —ofrecidos con frecuencia en el vestíbulo del teatro o en alguna otra sala de renombre— permitía también esta mezcla de estilos. En estos bailes de sociedad se daban los ritmos de moda y se presentaban intermedios coreográficos extraídos de las grandes óperas e interpretados por las estrellas del ballet.

<sup>15</sup> Freiria Henri, “Sobre la danza y su evolución”. *L’Echo Mondain*, número del 3 de febrero de 1923: “...De todas las danzas de hoy, las más antigua es el boston, y desde que fue lanzado hemos visto aparecer un gran número de producciones francesas y extranjeras, de las cuales algunas han sido olvidadas, y de aquellas que han quedado son ya muy pocas las que se ajustan a la concepción de sus creadores.” El doble boston fue muy apreciado; era gracioso. El tango llegó después y obtuvo un gran éxito; el *fox-trot* viene al mundo después de la guerra; después, la *schottisch* española [*sic*], la java, la *valse-hesitation*, así como el paso-doble, derivado del *one-step*. “Todas las danzas precipitadas decayeron, más o menos. Sin embargo, se bailan todavía una o dos veces en nuestros *dancings*, a fin de tenerlas en la memoria. Pero he aquí la *shimmy*, que entra a la danza [...] todos los bailarines quieren aprenderla; pero, si es una danza que va muy bien a los negros, sienta muy mal a nuestra raza...”

En 1925, el nuevo símbolo de la mujer y de la bailarina, enriquecido por los nuevos saberes, terminará por cuajar. La estadounidense de origen africano Josephine Baker conquistó París desde la escena del Teatro de los Campos Elíseos. Su cuerpo polirrítmico y ondulante, muy lejos de la sílfide de la ópera, dio la pauta para desmitificar la idea de un único y posible cuerpo danzante aceptado en escena. Fue ella quien lanzó la moda del chárleston, que simbolizaba los años veinte y su rechazo a toda restricción.

### Mujeres al borde de un ataque de pelos

Lo que pasaba entonces en la danza era eco de las demandas de las mujeres por el cambio que caracterizaron los años veinte. Por supuesto, éstas habían encontrado enardecidos detractores, quienes luchaban contra “el indecente cuerpo femenino”, representado por la mujer que usaba falda corta, se maquillaba y se cortaba el pelo. La prensa conservadora orientaba la opinión, señalando como responsables de este “degenero” a los hombres que dejaban en libertad a sus hijas y a sus esposas.<sup>16</sup>

Una anécdota de la época muestra hasta dónde el símbolo del cabello corto era una afrenta para las relaciones de jerarquía establecidas entre los dos géneros: una mujer fue metida en prisión por su marido, quien la acusó de haberse cortado el cabello sin su consentimiento. La mujer desmintió esta versión, y para protegerse argumentó que la habían asaltado en la calle y que sus agresores habían sido quienes le habían “robado” su cabello. El marido no creyó nunca en este ataque callejero “por pelos” y no retiró su denuncia. La mujer pasó varios días en la cárcel.

Con el paso del tiempo, las tendencias pudieron expresarse más libremente y la prensa se tornó militante del cambio. Hacia 1926, *L'Echo Mondain* publicó lo siguiente: “Un marido de nuestro ambiente rural manifiesta su inconformidad por las faldas extracortas, el maquillaje y los cabellos cortos de las mujeres, que les dan el aire de machitos. Si él está inconforme o no... ¿nos importa un...!”<sup>17</sup>

<sup>16</sup> *L'Echo Mondain*, abril de 1925: “¿Cuándo se responsabilizará a los padres de tolerar que sus jóvenes hijas se maquillen y se arreglen excesivamente...?”

<sup>17</sup> *L'Echo Mondain*, abril de 1926.

### ¡Adiós, Lyon!

De acuerdo con estas imágenes, Nelsy correspondía a la generación de mujeres que representaban la modernidad. En las fotos que se le tomaron en Lyon llevaba el pelo corto; una raya en medio separaba dos hileras de rizos que sobrepasaban apenas la línea de las orejas y dejaban el seductor cuello al descubierto.

Nelsy Dambre dejará Lyon en 1926.<sup>18</sup> Allí había pasado esas dos últimas temporadas de invierno como bailarina de demicarácter. Le faltaba ahora convertirse en *etoile* para consagrarse en su trayectoria como bailarina.

<sup>18</sup> Dos curiosos detalles contextualizan la salida de Nelsy de Lyon: una grave crisis lechera afectó a Francia; no había suficiente mano de obra especializada para ordeñar las vacas porque los jóvenes preferían irse de soldados o partir a las ciudades. Al mismo tiempo, se pusieron de moda las curas con toques de pila galvánica. Numerosos consultorios de médicos especializados en esta terapia se instalaron en Lyon. Véase *Le Progrès de Lyon*, abril de 1926.

## Capítulo 12

### La chica del sombrero (Argel, 1926-1929)

#### La chica del sombrero

“Square Bresson, 1933”... Apenas visible, la fecha estaba inscrita en una foto donde aparecían Nelsy, otra joven mujer y Fredo. Detrás de ellos había un quiosco rodeado de árboles. Pero no supe que la imagen retrataba el jardincito situado frente a la Ópera de Argel hasta después de haber seguido la pista de “la chica del sombrero”.

Nelsy llevaba un sombrero corto y un vestido de talle bajo; al fondo se extendía, borrosa, una plaza con palmeras y otros árboles. Sobre la foto estaba escrito: “Argel, 12 de diciembre de 1926”. Más adelante, en otra foto, la misma chica con el mismo sombrero estaba de pie sobre unas rocas; detrás, se veía el mar. Otra fecha indicaba: “4 de marzo, 1927”. Con estos datos, me dirigí a la Biblioteca Nacional de Francia.

Situado en el barrio de Bercy, al costado del río Sena, el sitio François Mitterrand<sup>1</sup> de la Biblioteca Nacional de Francia me era familiar. Varias veces había visitado aquel conjunto de edificios, que semejaban cuatro libros abiertos en medio de una gran plaza. Monté las escalinatas de madera suave (la madera que, según contaban con desagrado los ecologistas, venía de los bosques de la selva del Amazonas). A los lados, unos árboles enjaulados en cajas metálicas completaban la decoración rectangular de ese inmenso espacio, que guardaba, se decía, once millones de libros.

En esta biblioteca, el sistema de consulta es mucho más sofisticado que en las otras. Me tomó una hora instalarme en una de las veintinueve salas de lectura y recibir el documento solicitado: el *Echo d'Argel*, periódico matutino

<sup>1</sup> Ex presidente de Francia.

de Argelia. De los ejemplares, microfilmados por periodos de tres meses, me fue entregado el que correspondía a octubre-diciembre de 1926.

Ante mis ojos comenzaron a desfilar las páginas del diario, y seguí la vertiginosa vida teatral de Argel, “la ciudad blanca”, entonces capital indiscutible de África del Norte. El 3 de octubre se había abierto la temporada de opereta en el Gran Teatro de la Ópera de Argel. Su director por quinto año consecutivo, el señor V. Audisio, anunciaba también que el 5 de noviembre se iniciaría la temporada lírica.

“Audisio”... Yo había visto por primera vez ese nombre en una de las cartas que F. envió a Nelsy. Allí mencionaba que ella había trabajado tres años con aquella persona. ¿Significaría esto que Nelsy había sido bailarina de la Ópera de Argel?...

En la página del 29 de octubre de 1926, mis ojos se detuvieron en el cuadro de presentación de los integrantes de la compañía de ópera, contratados para la temporada lírica 1926-1927. En la sección Artistas de la Danza se presentaba como estrellas a “*Monsieur Semal*, primer bailarín del Teatro Royal de La Monnaie, *maître* de ballet, y... *Mlle. Nelsie D'Ambre*, primera bailarina *noble* de la Ópera de Lyon”.

## Argel, la blanca

Argel, “la blanca”, había nacido al borde del mar, en los islotes en que los españoles y los corsarios habían edificado una fortaleza y un puerto en el siglo XVI. El nombre de la ciudad era el epónimo de su origen marítimo: *Al-djazayer* quiere decir “los islotes”. Dominada por los otomanos durante tres siglos, Argel fue conquistada en 1830 por los franceses, quienes impulsaron en ella el comercio del vino y la convirtieron en su más importante centro financiero de África del Norte.

Después de la Primera Guerra Mundial, a la que contribuyó con gran cantidad de tropas, Argel mantenía estrechas relaciones con la metrópoli.

Desde mediados de los años veinte, jugaba un rol preponderante en la economía del país, en plena expansión. Considerada la segunda capital fran-



cesa por la dinámica de sus transacciones, la burguesía local no aspiraba sino a su total afrancesamiento.<sup>2</sup>

Este deseo de occidentalizarla no podía ocultar la evidente incompatibilidad inherente a la colonización. Pero ésta tampoco era obstáculo para que las diferentes etnias que entonces componían la población argelina, junto con sus respectivas religiones (judíos, cristianos y árabes), coexistieran en paz.

El interés por una Argel “cada vez más francesa” se revelaba en la fisonomía arquitectónica de la ciudad: a las pequeñas casas blancas, amontonadas en las fracturadas calles de la vieja ciudad situada en lo alto, se sumaban suntuosos edificios al estilo Hausmann,<sup>3</sup> que agrandaban el nuevo barrio francés hacia las orillas.<sup>4</sup>

El Teatro de la Ópera de Argel formaba parte de este paisaje. Fue construido en 1853, sobre el barranco que formaba la fosa exterior de la ciudad antigua; lo renovaron en 1883, luego de un incendio, y en 1914, poco antes de la guerra, sus interiores fueron modernizados para que pudiera funcionar no sólo como teatro, sino también como casino y como cine.

Frente al teatro, dando hacia el mar, estaba el pequeño Square (jardín) Bresson, también llamado “de la República”, donde, a la sombra de palmeras y bambúes, los caballeros franceses se hacían bolear los zapatos.

<sup>2</sup> Argel, que algunos quisieran considerar todavía una colonia lejana, establece lazos cada día más estrechos con la metrópoli, y cumplirá dentro de algunos años un siglo de colonización total, en el plano tanto material como intelectual y artístico. *Echo d'Argel*, domingo 3 de febrero de 1927. “Grand Festival de Danses Espagnols à l'Oran”.

<sup>3</sup> Haussman fue el renovador urbano de París en la segunda mitad del siglo XIX.

<sup>4</sup> “...Uno se siente molesto por una sensación de progreso mal aplicado a este país, de una civilización brutal tan poco adaptada a las costumbres, al cielo y a las gentes...”. Guy de Maupassant, “Argel”, texto escrito a partir del artículo “Argel à vol d'oiseau”, aparecido en *Le Galois* el 17 julio de 1881 y publicado en *Voyage au Soleil*. Numeración y edición html, 8 de diciembre de 1997, por Thierry de la Selva. Ediciones Athena Selva: pierre.perroud@terre.unige.ch.

## Fin de 1926

Para la temporada 1926-1927, la Ópera de Argel anunció un programa con nuevas creaciones y obras del “repertorio clásico”.<sup>5</sup> Las novedades eran *La vanina*, drama lírico en tres actos de Choudens con música de P. Bastide; *Quo vadis?*, de Jean Nougues, y *Le jongleur de Notre Dame*, de Massenet. Los remontajes correspondían a *La africana*, *El barbero de Sevilla*, *La bohemia*, *Madama Butterfly*, *Carmen*, *Tosca*, *Thaïs* y *La traviata*.

El nombre de Nelsy comenzó aparecer casi cotidianamente en los programas operísticos publicados en el *Echo d'Argel*. La noche de apertura se presentó *Tosca*, acompañada de *Suite de danses*, de Peter Cynt. Dos días después, la crítica dedicó a la danza una breve felicitación: “...Respecto del ballet que terminó la velada, *Mlles. Nelsie D'Ambré, Tarditti* y *Relbo* estuvieron encantadoras, así que las felicitamos”.<sup>6</sup>

El 11 de noviembre, con motivo de la Fiesta del Armisticio, se dio una vez más *Tosca*. El domingo 14 se presentaron *Paillase* y *Mirelle*, en matiné, y *La farandola* y *Le roi d'Ys* por la noche. El 16 del mismo mes se estrenó *La traviata*, que fue complementada por el ballet de *Hamlet*, interpretado por Nelsie D'Ambré, Tarditti, *monsieur Semal* y las damas del cuerpo de baile. El 17 se dio una gala por la creación de *La vanina*. La prensa informó: “*Nelsie D'Ambré, Tarditti* y el cuerpo de baile interpretan en esta ocasión *La tarantela* y el *Ballet oriental*”.

*La vanina* no fue del agrado de la crítica. Según ésta, la obra se caracterizó por acciones directas y violentas, pero no por la originalidad de la situación. La única parte que mereció elogios fue la ejecución del ballet: “En el ballet, a pesar de su escritura francamente banal, se destacaron las señoritas Nelsie

<sup>5</sup> En ballet, la noción de “repertorio” está ligada a los grandes ballets, y no apareció en sentido absoluto hasta el siglo XX. Fue el resultado de un cambio en los programas de danza presentados entonces. Algunas compañías no encadenaban creaciones, sino que presentaban de manera alternada remontajes de obras cuyo éxito no las desmentía y que, bailadas sucesivamente, franqueaban el obstáculo del tiempo, asegurando su trascendencia.

<sup>6</sup> *L'Echo d'Argel*, domingo 7 de noviembre de 1926. Crítica teatral firmada “Q.S.M.”.

D'Ambré y Tarditti".<sup>7</sup> Las actuaciones de las intérpretes fueron nuevamente destacadas en los ballets que acompañaron la ópera *Fausto: La valse* y *La noche de Walpurgis*, que "permitieron apreciar una vez más las cualidades irrefutables de Nellsie D'Ambré, Tarditti y Relbo, bailarinas que realizaron sus evoluciones con gracia y ligereza".<sup>8</sup>

En la matiné del 12 de diciembre se presentó *Fausto* y en la gala nocturna *La traviata*. Entonces me percaté de que el día en que Nelsy llevaba el sombrero había sido un domingo. En un instante mi pensamiento voló hasta encontrar la sombra de las palmeras del jardín Bresson, bañado por la brisa marina del Mediterráneo. Los ponys daban la vuelta al parquecito, montados por niños inquietos.

En medio de aquella evocación estaba Nelsy, parada sobre las rocas frente al mar. La luz del día era aún clara. ¿Había sido durante una pausa entre las dos funciones cuando se había tomado aquella fotografía? Breves debieron de haber sido sus descansos y largas sus jornadas. Afortunadamente, el lunes no hubo función. Lo supe porque aquel día el periódico no anunció ningún programa.

El nombre de Nelsy volvió a aparecer el domingo 19 de diciembre; participaba en el ballet de *Hamlet*. El 24 bailó en *Quo vadis?*, interpretando *La bacanal*<sup>9</sup> y *Danzas griegas*. El mismo espectáculo se presentó los días 26 y 28.

<sup>7</sup> "En la ópera". *L'Echo d'Argel*, 24 noviembre de 1926. Otras obras presentadas esa misma semana fueron *Manon*, que tuvo en el tercer acto *El minueto del rey*; *La vanina*, con la *Tarantela* y el *Ballet oriental*; *Rigoletto*, y el *Gran ballet* de *Hamlet*. También se escenificaron la infaltable *Fausto*, con *La valse* en el primer acto y *La noche de Walpurgis* en el tercero; *Lakmé*, de Leo Délibes, y el *Gran ballet* de *Las bayaderas*.

<sup>8</sup> *L'Echo d'Argel*, 3 de diciembre. Otras piezas que se presentaron en la primera quincena de diciembre fueron *Sapho*; *Carmen*, con el *Gran divertimento* de *La flamenca*; *Werther*, que concluyó con el primer acto de *Coppélia*, y *El barbero de Sevilla*, con la *Suite de danses*, de Peter Gynt, al final.

<sup>9</sup> Divertimento coreográfico con música y libreto de Richard Wagner, estrenado el 13 marzo de 1861 en la Ópera de París. El reposo de *Tannhäuser* en Venusberg fue interrumpido por la danza salvaje de ninfas y jóvenes. El divertimento sorprende porque ignora los ritmos habituales, y la coreografía juega con los efectos de masas y movimientos de brazos poco académicos. La obra no gustó a los academicistas,

El viernes 31 se ofreció una gala con la obra *Sigurd*, ópera en cinco actos de Reyer, acompañada de *Las valquirias* y *Le pas de guerriers*.

Ésta fue la última información que obtuve de la bobina del microfilm. Tenía los ojos cansados de tanto ver desfilar las letritas del periódico amplificadas bajo la potente luz de la pantalla; pero estaba contenta de haber recabado aquellos datos, porque daban cuenta del ascenso de Nelsy a la máxima jerarquía de la danza: después de ser en Bordeaux y Lyon una demicarácter, en Argel se había convertido por fin en *danseuse étoile*.

Además, el intenso ritmo de trabajo del teatro, que presentaba tanto obras del repertorio clásico como las novedades parisinas, mostraba la forma en que la Francia metropolitana exportaba su arte tradicional a la más importante de sus colonias africanas. La danza clásica y sus estrellas de la ópera participaban en la tarea de afrancesar culturalmente a Argel.<sup>10</sup> Entonces, disponer de una ópera propia representaba para la burguesía local la mejor manera de acercarse al estilo de vida de París, y la élite de Argel hacía de las veladas teatrales y los juegos de casino sus distracciones habituales.<sup>11</sup>

### Frederick

Argel tuvo siempre una profunda significación en la vida de Nelsy. En el álbum de fotos que me guiaba había varias imágenes de la ciudad y sus alrededores, tomadas entre 1926 y 1933. De Argel había sido que F. (cuyo nombre completo nunca logré descubrir) le había enviado a Nelsy las cartas de amor que me dieron la pauta para iniciar su búsqueda.

y después de sólo tres representaciones fue retirada de la cartelera de la Ópera de París. *Dictionnaire mondiale...*, pág. 475.

<sup>10</sup> El afrancesamiento de Argel se ampliaba por otros medios. Curiosamente, la llegada de Nelsy coincidió con el inicio de transmisiones de Radio Argel, cuya primera emisión se llevó a cabo el 28 de noviembre de 1926. Tomado de *El eco del siglo*, [http://mailhost.lacinqieme.fr/echo/20\\_30.htm](http://mailhost.lacinqieme.fr/echo/20_30.htm).

<sup>11</sup> "En 1923 [...] Argel se distraía en el Teatro Municipal, donde cada noche *Mlle. Caron* era aplaudida en *Carmen*, mientras que *Mlle. Le Dantec* triunfaba en La Alhambra con *Le grand Mogol*". Luc Tirou, *op. cit.*

Sobre la relación entre Nelsy y F., el maestro Felipe Segura había aaventurado algunos datos. Según éstos, la abreviatura "F." significaba Frederick. Se trataba de un atractivo joven de origen judío que había conocido a Nelsy en Lyon en 1925.<sup>12</sup> Era probable que F. perteneciera a la comunidad judía de Argel, establecida ahí desde la época de los españoles y que había crecido con la colonización francesa. Dicha comunidad era pilar del desarrollo económico-comercial de la ciudad.

Por otra parte, según mencionaba F. en sus cartas, sus padres acostumbraban pasar los fines de semana en Santa Eugène, una estación balnearia situada a cuatro kilómetros de Argel que era el sitio de reunión predilecto de la burguesía local.<sup>13</sup>

El encuentro entre F. y Nelsy pudo ocurrir entre 1925 y fines de 1926. En todo caso, su relación se afianzó a partir de 1927. En enero de 1930, F. le escribía: "¿Cómo puedes dudar de mis sentimientos después de una relación de tres años?"<sup>14</sup>

La foto más antigua de F. en el álbum estaba fechada en febrero-marzo de 1927. En ella se veía joven y delgado. Tendría en ese tiempo más de veinticinco años. La más reciente databa de 1933. Para entonces había engordado un poco y su rostro se veía más maduro. En esta foto aparece solo al pie de Nuestra Señora de África, la catedral ubicada en lo alto de la colina por la que se descendía a Santa Eugène. En todas las fotos se ve como un elegante dandy. El lujoso automóvil que conducía y la manera de vestir de las personas que lo acompañaban en algunas imágenes me hacían pensar que pertenecía a las familias adineradas de Argel.

Según contaba en sus cartas, F. mantenía relaciones estrechas con la élite social y comercial de Argel (de ahí su cercanía con Audisio, el director del teatro). Seguramente era un asistente asiduo a la ópera, como lo muestra el siguiente fragmento de una carta que le escribió Nelsy: "¿Recibiste el programa de *Lakmé*? ¿Por qué me preguntas [...] si bailé el domingo? Por

<sup>12</sup> Felipe Segura, *op. cit.*, págs. 38-39: "[En el foyer de la danza de la Ópera de Lyon] conocí a *monsieur* Frederick, un joven judío muy guapo".

<sup>13</sup> "Mis padres han decidido ir a Sta. Eugène". Carta del 5 de febrero de 1930. "Me acosté solo en mi gran cama en casa de Gilbert; no quiero habituar a mis padres a ir con ellos a Sta. Eugène". Carta del 17 de febrero de 1930.

<sup>14</sup> F. Carta del 15 de enero.

el programa, debiste haberte dado cuenta de que era un té concierto y que en consecuencia no se baila".<sup>15</sup>

La relación amorosa de F. y Nelsy evolucionó rápidamente. Fotos de Argel tomadas en 1928 muestran a Nelsy en compañía de Fredo, el pequeño hijo de ambos, quien debía de tener en ese tiempo alrededor de un año y daba ya sus primeros pasos. Como mamá, Nelsy se veía sonriente y parecía feliz llevando de la mano a su niño rubio.

### El salto de Argelia a México

Localizar a Nelsy en *L'Echo de Argel* había dado a mis jornadas en la Biblioteca Nacional la tranquila esperanza de avanzar en la investigación. Además, el enorme espacio de aquel sitio me liberaba de toda sensación de promiscuidad. Era como si la soledad del trabajo fuese más respirable.

Pero en una ocasión la enormidad de las salas y la excesiva automatización de los sistemas mostraron sus desventajas. Por alguna razón, el sistema de calefacción se descompuso y la temperatura comenzó a descender a gran velocidad. La gran biblioteca se convirtió en menos de una hora en un refrigerador. El personal del edificio sufría tanto como los usuarios. Durante el tiempo que duró aquel desperfecto no se nos informó en ningún momento ni de la causa del percance ni de cuánto se llevaría solucionarlo. El frío entumía manos, pies, músculos... Al cabo de dos horas, varias personas abandonamos el sitio. El acontecimiento me hizo remontar la imaginación a la época en que los monjes escribanos debían helarse en la oscuridad de los castillos de la Edad Media.

<sup>15</sup> Carta del 5 de febrero de 1930. Efectivamente, Nelsy se había equivocado. Tradicionalmente, "era los sábados y no los domingos cuando, durante la temporada de invierno, había en la Ópera un baile de máscaras. El foyer de la danza se convertía entonces en casino y un gentío de turcos se instalaba en tapices verdes, mientras, al fondo de la sala, tribus de judíos argelinos jugaban en familia". Extraído de Alphonse Daudet, *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*. Obras completas, número 4. Texto numerado de la Biblioteca Nacional de Francia. Publicaciones de París: INALF, 1961, reproducido de Editorial París, Librería de Francia, 1930.

Estas reflexiones sobre la información, el tiempo y la temperatura se habían visto enriquecidas con una gran sorpresa, que fue una nota de nostalgia en mi condición de mexicana lejos de su tierra. Inserté la bobina de *L'Echo d'Argel* correspondiente al primer trimestre de 1927, y, al primer cambio de página, de un salto me vi transportada a mi añorado país. En la primera plana del *Echo d'Argel* del 2 de enero de 1927 estaba la siguiente nota: "México [...] entrada en vigor de nuevas leyes petroleras...". La información trataba sobre la posible confiscación de empresas petroleras con un valor de ciento cincuenta millones de dólares. El presidente del país en aquel entonces, Plutarco Elías Calles, había tranquilizado a las transnacionales propietarias de los pozos petrolíferos asegurándoles que no se aplicaría la Constitución Mexicana contra los extranjeros. De su lado, la Gran Bretaña había solicitado la protección de sus propiedades por parte del Ejército mexicano, luego de que en una mina de Parral, Chihuahua, "se hubiese secuestrado a dos estadounidenses, por los que se pedían diez mil pesos".<sup>16</sup>

Al día siguiente, el periódico daba seguimiento al conflicto. Afirmaba que los Estados Unidos maniobraban para intervenir en México en caso de que se vieran afectados sus intereses petroleros. El 7 de enero, en respuesta a la denuncia que el gobierno de Nicaragua presentó contra México por ayudar militarmente a los rebeldes del país centroamericano, Estados Unidos desplazó en aguas caribeñas siete navíos de guerra y cuatrocientos *marines*.

El *Echo d'Argel* señalaba que esto era un pretexto del "imperialismo americano, que se encuentra en plena efervescencia, [...para realizar] una eventual intervención en México, a menos que Calles ceda sobre la línea de las leyes agrarias y petroleras que tanto disgustan a los Estados Unidos".<sup>17</sup>

<sup>16</sup> *L'Echo d'Argel*, 2 de enero de 1927, primera plana.

<sup>17</sup> *Ibíd.* Notas informativas del 3 y el 7 de enero de 1927, primera plana. El 23 de enero, el mismo diario publicó otra nota sobre el tema, enviada desde Washington. Ésta decía: "El tribunal mexicano acordó otorgar a tres compañías extranjeras un certificado de protección provisional. A fin de que el tribunal pueda investigar, el ministro de Industria ordenó suspender, en setenta y dos horas, el procedimiento abierto contra estas compañías". Dos días después se anunciaba que cien profesores de derecho internacional de cuarenta y nueve universidades públicas de los Estados Unidos habían solicitado un arbitraje internacional en la controversia del petróleo entre E.U. y México.

En el marco de la búsqueda de Nelsy, el recuento de estos hechos sobre la historia de México me parecía asombroso. No sólo porque desconocía por completo estos detalles, sino también porque lo último que me imaginaba era encontrarlos en la primera plana de un periódico de Argelia de los años veinte. (Este hecho me llevaba a pensar en la multiplicidad de discursos históricos que constituyen un momento, una época, y en la importancia de saber recuperarlos en el filo de un relato.)<sup>18</sup>

### Malas y buenas impresiones

De vuelta a la revisión de los programas de la Ópera de Argel, encontré que el jueves 13 de enero se presentó *Herodiade*, ópera en cinco actos de Massenet. Acompañada de tres *grands ballets*, la obra fue recibida duramente por la crítica, que la calificaba de fría y poco colorida en relación con las versiones que se habían presentado anteriormente en la Ópera.<sup>19</sup>

Por otro lado, el ballet *Les filles de l'arc en el ciel* (*Las chicas del arcoiris*), que acompañó la presentación de la ópera *Madama Butterfly*, presentada el martes 18, dejó una buena impresión en el público. En tanto, la prensa criticó la “artificial composición musical” de la obra, pero elogió el divertimento: “Un agradable ballet terminó la velada. Sobre el ritmo felizmente inspirado de M. Landersin, M. Semal, maestro de ballet, compuso una coreografía de agradable diversidad. Las señoritas Nellsie D’Ambré, Tarditti y las damas del cuerpo de baile la interpretaron con mucha gracia y mucho talento [...] fueron muy aplaudidas”.<sup>20</sup> Las funciones continuaron toda la semana, y,

<sup>18</sup> Después comprendí que la noticia que me había impresionado podía explicarse por la presencia en Argelia de una gran comunidad española, la cual mantenía estrechas relaciones con el nuevo continente: “El 12 de octubre [...] de 1923] el comité español de Argelia, presidido por Mr. Silges, personalidad conocida y además cónsul de una república sudamericana, organiza un gran banquete con motivo del aniversario del descubrimiento de América por Cristóbal Colón y la Fiesta Nacional de la Raza”. Tomado de Luc Tricou, *Argel Gronde*, [http://afn.collections.free.fr/pages/13\\_bulletin/13\\_gronde.html](http://afn.collections.free.fr/pages/13_bulletin/13_gronde.html)

<sup>19</sup> *L’Echo d’Argel*, 12 de enero de 1927. Crítica teatral firmada “GSM”.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 19 de enero de 1927.



por supuesto, dado el éxito de *Las chicas del arcoíris*, el ballet se volvió a representar el día 26 por la noche.

### Gran festival de danza

A fines de enero, se anunció un gran acontecimiento dancístico en Argel: la organización de un festival de danza en la Ópera, patrocinado por el diario *Comoedia* (la más importante publicación francesa de espectáculos de ese tiempo). Después de haber organizado un concurso de baile de salón y un campeonato de danza en África del Norte, la *Comoedia* continuaba en Argel su promoción de la danza.

Esta vez, la novedad era que el encuentro de todos los estilos de danza y de todas las épocas tendría lugar en la escena de la Ópera. De este modo, todos los artistas de la danza que se encontraban en Argel en ese momento fueron reunidos por Camille Rhynal, comisario del torneo. La danza culta y la danza popular alternaban así en igualdad de condiciones.

En los días siguientes la prensa siguió con gran interés los preparativos del festival. La primera parte, que incluía danzas griegas y danzas del siglo XVIII, estaría a cargo de los artistas de la Ópera:

Tendremos el placer de ser iniciados por la graciosa Nellsie-D'Ambré [*sic*], estrella del ballet de la Ópera, en los misterios de las danzas griegas. Por su parte, *Mlle.* Tarditti y el *maître* de ballet, M. Semal, nos presentarán la *Saturnale*, sacada de la partitura de Erynies. La bonita y deliciosa Régine Cooper ofrecerá una de sus voluptuosas danzas bizantinas. [...] Rhynal, después de una alocución sobre la coreografía del periodo intermedio, nos presentará la *Danza del gran siglo*; Ricolfi, Marqui y la Tarditti interpretarán la Pavana; Christianne Claryssis y Mario Darcourt también bailarán la Pavana. *La Gavota y el Minueto* serán ejecutados por Nellsie-D'Ambré y M. Semal.<sup>21</sup>

Se presentaban, además, danzas romanas y bizantinas; danzas del siglo XVIII (vales, polcas, mazurcas); una demostración técnica y práctica de los bailes

<sup>21</sup> *Ibid.*, 31 de enero de 1927.

de salón y las danzas en boga a principios del siglo (baba-pólca, paso de cuatro, *one-step*, chárleston). Los temas musicales de cada danza fueron concienzudamente ensayados por los directores de la orquesta de la Ópera.

El festival tuvo lugar el 2 de febrero. La reseña narra que la sala estaba atiborrada, tanto en las galerías como en los balcones –lo que demostraba que el evento interesaba a todas las clases sociales–. Pero el público se había mostrado varias veces desordenado, sobre todo durante las intervenciones en tono didáctico de M. Rhynal. A la parte de las danzas griegas y del gran siglo se le consideró poco documentada; sin embargo, fueron ponderadas la ligereza y la fluidez de los movimientos de “Nellsie D’Ambré” en la danza rusa que interpretó con M. Semal.

### Presencias internacionales

La Ópera de Argel estaba a la vanguardia de las corrientes de danza internacionales. Una semana después del festival, presentó a *La Argentina*,<sup>22</sup> quien visitaba por primera vez Argel. Días más tarde tuvo lugar una gala con los Sakharoff,<sup>23</sup> y a finales de febrero se ofreció una función única con el “ilustre bailarín” Malkovski.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> *La Argentina* presentó *Danza de ojos verdes*, *Danza andaluza*, *Danza de fuego*, *Danza gitana* y *Corrida*. El periódico anotó que *La Argentina* era “todo el aire de España; ardiente y profunda”. *L’Echo d’Argel*, febrero de 1927.

<sup>23</sup> Clotilde y Alexander. Ella de origen alemán y el judío-ucraniano, formaron desde 1917 una pareja excepcional. Casados en 1919, sus carreras de intérpretes se volvieron indisociables. Su danza se caracteriza por una plasticidad trabajada al extremo y una fantasía expresionista. Si André Levinson los acusa de manieristas, R. Lannes califica su danza de “sutil y refinada; marcada por una profunda fusión con la música y un ideal de espiritualidad que mantiene a la danza en un campo estético simbolista”. *Dictionnaire mondiale...*, pág. 376.

<sup>24</sup> François Malkovski (1889-1982), bailarín francés de origen checo. “Su encuentro (1915-1920) con Isadora Duncan lo lleva a abandonar el canto y a consagrarse a la danza libre. Crea su propio estilo de danza a partir de la observación de los movimientos de la naturaleza y del mundo animal. Elabora así sus principios: la base del movimiento es la marcha; el plexo solar es el centro del movimiento ondulatorio; la columna vertebral es el árbol de vida del movimiento; el ritmo es el ternario del

En paralelo a estos eventos, la Ópera de Argel continuaba su programa de funciones con la compañía local, presentando obras que habían ya probado su éxito: *Lakmé*, *La bohemia*, *Mignon*, *La judía*, *La traviata*, *Sigfrido* y *Fausto*, con *La noche de Walpurgis*, *Si j'étais roi*, *Carmen*, *Aboul-hasan* y *Manon*, acompañada de danzas bohemias.

La temporada lírica cerró el 30 de marzo con *Guillermo Tell*, acompañado de *Le pas des archets* y *Le pas de trois*. A partir del 1º de abril, dejaron de aparecer los nombres de Nelsy y los otros artistas de su compañía. En esa fecha el teatro cambió de elenco artístico, y continuó sus funciones con espectáculos traídos directamente de París: la revista musical *On est reste bleu*, así como los grupos Las Diez Juveniles, bailarinas excéntricas, y Las Dieciséis Casino Girls. A finales de mayo, concluyó la temporada de invierno de la Ópera de Argel.

Estos últimos datos vinieron a dar significado a dos fotos, que llevaban las siguientes dedicatorias: "Recuerdo de una buena camaradería. Argel, 1º de abril de 1927. Agnes", y "A Nelsy. Recuerdo de mi temporada en Argel. Casino Girls".

## Primavera de 1929

No obtuve datos de las otras dos temporadas en las que, se supuso, Nelsy había actuado en la compañía operística argelina. *L'Echo d'Argel* de 1928 a 1929 no se hallaba en el acervo de la Biblioteca Nacional de Francia. Pero al fin y al cabo ésa era la naturaleza de la investigación sobre Nelsy: pedazos de historia recogidos aquí y allá, determinados por el azar de disponer o no de las fuentes necesarias.

No obstante, de las tres fotografías tomadas en Argel en 1928 dos estaban fechadas el 24 de marzo y constataban su presencia a fines de la temporada

balanceo; la economía de esfuerzos es buscada. Sus solos presentados en 1923, 1931 y 1948 en París ilustran la búsqueda de un sincronismo orgánico entre danza y música. Naturista, místico, continuador de la danza libre; preconiza la danza como una práctica holística y un arte de vivir." *Dictionnaire mondiale...*, pág. 275.

1927-1928. La otra, del 2 de noviembre del mismo año, coincidía con el inicio de la temporada 1928-1929.<sup>25</sup>

Al término de la temporada de primavera de aquel año, Frederick creía tal vez que algún día le ganaría la batalla al primer amor de Nelsy: la danza. Pero ella partió hacia nuevos teatros, siguiendo el destino itinerante que le marcaba su vida de bailarina.

Una vez abandonado Argel, en la primera de sus escalas trabajó con Carina Ari. La estrella de los Ballets Suecos se había vuelto solista y se presentaba en toda Europa. Nelsy actuó con el grupo de Ari el 31 de mayo de 1929, en el Festival de Narcisos de Montreuil,<sup>26</sup> ciudad de la frontera franco-suiza. Las danzas en las que participó fueron *Rayo de luna*, *La rosa del mediodía*, *Domingo sueco*, *Valses y Ondinas*.

Después, al parecer realizó una gira con Carina por varias ciudades de Suiza: Locarno, Berna, Lausana, Ginebra... Pero este pasaje fue breve, porque, según comenta el maestro Segura, Nelsy sabía que no podría jamás tener el rol de bailarina estrella que ocupaba Ari.<sup>27</sup>

En ese tiempo le llegaría desde la Ópera de Dijon una interesante oferta para su trayectoria artística.

<sup>25</sup> Un curioso detalle de estas imágenes es que el escenario de las tres era el mismo: Nelsy llevaba de la mano a Fredo y detrás se veía una avenida muy comercial, llena de gente muy bien vestida, sobre todo caballeros. Quizá se trataba de la célebre calle Bab Azoun, situada al norte de la Plaza de la Ópera, de la cual se dice que "a principios de siglo los argelinos tenían la costumbre de recorrerla diariamente, siempre del lado de los números pares, el único frecuentado por los dandis elegantes". El otro lado era considerado el bazar de los obreros, a quienes los judíos comerciantes trataban de interesar para que entraran a sus boutiques". Tomado de Guy Tudury, *La porte Bab Azoun*, perso.wanadoo.fr.bernard.venis/argel/bab-azoun.

<sup>26</sup> El programa completo incluyó también *Marcha de gala*, *Danzas de Anitra*, *La villa del bosque* y *Oda a la rosa*. Programa de mano original. México, D.F., INBA, archivos del Cenidi-Danza.

<sup>27</sup> Felipe Segura, *op. cit.*, pág. 43.

## Capítulo 13

### Cartas de amor (Dijon, 1929-1931)

#### Viñedos, mostaza y teatro

La Côte d'Or<sup>1</sup> y sus opulentos viñedos siguen allí; aún guardan vestigios de los esplendores ducales, cuando Borgoña se extendía desde las fronteras de Lyon hasta Ámsterdam. Instalado desde el siglo XI, el señorío de los duques de Borgoña se fue volviendo tan poderoso que en 1477 se convirtió en la capital del reino francés. Siglos después, la región protagonizó una épica inolvidable: invadida por los alemanes en 1870, las heroicas tropas de Garibaldi la liberaron en diciembre del mismo año.

De sus valles, bañados por las riberas del Suzon y del Ouche, nació el *kir*, mezcla de vino blanco y crema de *cassis*, hoy aperitivo internacional. Vinagre, pan de especias y mostaza vienen a agregarse a los sabores de Borgoña, cuya capital es la noble ciudad de Dijon.

En Dijon, la tradición operística existía desde la época de Luis XIV.<sup>2</sup> Como en el caso de otras ciudades de Francia que se dotaron en el siglo XVII de un teatro monumental, el de Dijon fue inaugurado en 1828. Su arquitecto, Jacques Cellierier, siguió un estilo neoclásico y diseñó una sala a la italiana con una luneta y tres pisos de galerías flanqueadas por balaustres de cristal

<sup>1</sup> Costa de Oro.

<sup>2</sup> Súplica de la Academia Real de Música de Lyon solicitando permiso para dar una función de ópera en Dijon: "Señor regente de la ciudad [...] y comuna de Dijon, le suplicamos humildemente, actores y actrices de la Academia Real de Música de la ciudad de Lyon, si por favor, señores, permiten a los suplicantes representar la ópera en esta ciudad, donde ellos van a erigir un teatro [en realidad se trataba de una carpa]. "Fait délibération sur le registre le 28 avril 1703", documento electrónico disponible en el acervo del sitio <http://www.opera-dijon.com.fr>.

de Murano. Decorado con una sutil armonía de azul, blanco y oro, el teatro tenía cabida para mil espectadores.<sup>3</sup>

Éste era el hogar escénico de Nelsy Dambre en 1930.

### Las cartas de Frederick

Dijon era una de las ciudades donde Nelsy había bailado. Ello se sabía con certeza gracias a las cartas que F. le había enviado al Teatro Municipal. Estas cartas de amor habían sido el primer indicio de la existencia concreta de Nelsy Dambre en Francia. Yo sólo tenía tres, que fueron escritas entre el 15 de enero y el 5 de febrero de 1930, pero, según se leía en las mismas cartas, el correo era abundante: cotidianamente una misiva era enviada desde Argel para que cada mañana, al otro lado del Mediterráneo, apareciera en el buzón de Nelsy.

Esta correspondencia íntima, de un lenguaje apasionado y tierno, revelaba las inestables condiciones de aquella relación amorosa, marcada por la distancia. También indicaba algunos datos sobre la incertidumbre profesional propia de las bailarinas que, como Nelsy, iban buscando contratos de un teatro a otro.

De la lectura de las cartas se desprendía que en 1930 ya habían transcurrido tres años de iniciada su relación, y F. parecía tan enamorado como incierto de la misma. ¿Es que Nelsy le era fiel? ¿Su carrera como bailarina terminaría por alejarlos? ¿Vendría a Argel para las vacaciones de aquel verano aun sin haber encontrado un trabajo para esa temporada? Quedarse sin empleo parecía atemorizarla mucho, e insistía en ir a Argel solamente si encontraba trabajo. Frederick le juraba que podría quedarse en Argel todo el verano, aun sin contrato, y le decía que no temiera nada, pues él se haría cargo de todo.

De hecho, a principios de ese año Frederick había hablado con Audisio, el director de la Ópera de Argel, quien conocía a Nelsy, pues había trabajado con él durante tres años. Pero éste no tenía nada que ofrecerle para aquella temporada de verano.

Por otra parte, si bien F. hacía uso de sus relaciones con el medio operístico para ayudarla a encontrar empleo, en realidad no le entusiasmaba que Nelsy siguiera bailando. De modo determinante, en una de las cartas le

<sup>3</sup> <http://ville-dijon.fr/ville/culture/grandtheatre/somopera.htm>.

manifestó que no estaría de acuerdo en que firmase ningún tipo de contrato, y le advirtió que, de hacerlo, su relación terminaría.

La pasión lo llevaba a buscar motivos para encenderse de celos: desconfiado, le preguntaba por qué no salía con sus amigos comunes, integrantes de la misma compañía y con los que él mantenía una estrecha relación. Le reprochaba, hiriente, que hubiera cambiado de planes y hubiese decidido vivir sola en lugar de compartir un departamento con Stella (la otra bailarina).<sup>4</sup> Según él, el motivo de dicha decisión era que buscaba la oportunidad “para recibir a sus anchas a quien se le antojara”. Su desconfianza era tal, que le pedía jurar en nombre del pequeñito Fredo, hijo de ambos, que se iba a “portar bien”.<sup>5</sup>

La amaba y sufría por esta separación. Acababa de pasar dos meses con ella en Dijon, y también había aprovechado para visitar a Fredo en la casa de Rosny Sous-Bois. Esto y las cartas que a diario le enviaba a Nelsy —a veces hasta dos en el mismo día— lo consolaban apenas de tanta ausencia. Pero Nelsy no parecía responder al mismo ritmo, lo que lastimaba los sentimientos de Frederick.

Probablemente exhausta por tanto trabajo, no le quedaba tiempo para escribir a F. como él habría querido. En su urgencia de palabras de amor, éste encontraba que las frases de Nelsy eran cortas y faltas de detalles. Quería que le contara todo, literalmente todo lo que hacía. Si no recibía una carta se sentía incompleto. Ansiaba que llegara el día siguiente para nuevamente buscar en el buzón; y si ningún correo llegaba, entonces releía una y otra vez las cartas anteriores de su amada. (Y es que, en la distancia, el cuerpo del amor se crea de palabras y de ellas se alimenta.)

Fredo era el otro personaje de las misivas. Su padre preguntaba continuamente por “el hijo”: “¿Es que no le falta nada? ¿Pregunta por mí?”

“Hazlo escribirme unas líneas; me dará mucho gusto [...] estoy ansioso por abrazarlo”.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Se trataba de Stella Lux, quizá la misma *Mlle.* Lux que aparecía junto con Nelsy en el expediente de multas. Véase *supra*, cap. 8.

<sup>5</sup> Traducción de la expresión francesa *être sage*.

<sup>6</sup> Véase anexo Cartas completas de F. a Nelsie D'Ambré, enero-febrero de 1930.

F. insistía en saber si Nelsy había hablado ya con sus padres sobre la relación que sostenían; estaba seguro de que se habían enterado por el pequeño Fredo, y no veía razones para que Nelsy no los enfrentara de manera directa. Además le preguntaba: “¿De qué manera podrás explicar que pasaras las vacaciones en Argelia?”

¿Qué fue lo que impidió que Nelsy y Frederick se unieran definitivamente? ¿Por qué el pequeño Fredo no llevaba el apellido de su padre? Los detalles de esta parte de la historia son inasibles.<sup>7</sup>

### La cuenta de los días

El 15 de enero, F. escribía: “Faltan sesenta y dos días y mi amada estará aquí”; el 5 de febrero: “Nada más que cuarenta y dos días, mi amada y yo seremos los más felices de la tierra”; el 17 de febrero: “Únicamente cuatro sábados y cuatro domingos más de estar solo. Miro a cada instante el calendario para contar los días que nos separan del 19 [de marzo]”.<sup>8</sup>

El día esperado, Nelsy debió de llegar en el *Chanzy*, uno de los barcos que harían el viaje entre Marsella y Argelia. F. se había encargado de hablar con el capitán del barco para que ella viajara lo más cómodamente posible. Además, había rentado un cuartito para que pasaran los tres juntos las vacaciones. Aunque no era el mismo al que estaban acostumbrados, porque, debido a las fiestas del centenario de la colonización de Argel, todos los sitios de hospedaje se ocupaban rápido. Pero según F., este espacio era más agradable y acogedor; tenía baño con agua caliente y un hermoso balcón. Dulcemente, F. le prometía que allí podrían recuperarse de la ausencia en la tibieza de sus caricias mutuas, y retomar el hilo de las noches en las que dormían abrazados uno del otro.

F. no ocultaba su alegría por el hecho de que Audisio no tuviera trabajo para Nelsy. “Así te tendré para mí solo”, le escribía contento. Si creemos

<sup>7</sup> El maestro Felipe Segura menciona que F. le pidió a Nelsy que cambiara de religión para que pudieran casarse, pero dice que ella no aceptó porque su familia era católica. Añade que por parte de él también existían presiones familiares por tener relaciones con una chica no judía. *Op. cit.*, págs. 39-40.

<sup>8</sup> Véase anexo Cartas completas...



en la verdad de las fotografías, aquellas vacaciones de abril y mayo de 1930 serían quizá las más felices en la vida de tan curiosa familia, desperdigada en su origen: Frederick, Nelsy y Fredo.

### Una amiga de Dijon

No visité Dijon, aunque, en tren, la ciudad está a sólo dos horas y media de París. Recorrer todos los lugares del país donde bailó Nelsy era una gira fantástica que mis bolsillos no me permitían. Pero conté la historia de Nelsy a Claude Noiray, quien quedó cautivada con el relato de mi búsqueda bailarina y amablemente accedió a destinar dos días de sus vacaciones en Dijon para pasar a la Biblioteca Municipal.

De paso, se llevó a su papá. Y entre la paciencia de *monsieur* y la experiencia de mi amiga –con más de treinta años como historiadora–, se peinaron los archivos hasta encontrar datos de Nelsy en la prensa local y convencer a la bibliotecaria de que fotografiara el conjunto de programas operísticos de los años pasados por Nelsy en Dijon.

De regreso a París, Claude me invitó a su casa. Con champaña y bocadillos de *foie gras*, celebramos sus hallazgos.<sup>9</sup>

Claude me hablaba con entusiasmo:

¡Tuvimos suerte! Hace muy poco tiempo que los programas de espectáculos del Teatro de Dijon fueron donados a los archivos [...] Nelsy integró el Teatro de Dijon a partir de la temporada de 1929 y se quedó hasta 1931 [...] ni antes ni después encontré nada, como puedes ver en las citas que te traje [...] me interesó mucho hacer esta búsqueda. Descubrí que en esa época los teatros municipales eran concesionados a directores particulares que llevaban consigo a toda su compañía y a su equipo técnico. Es decir, que la ciudad rentaba sólo las paredes, el teatro como edificio...

<sup>9</sup> Mismos que me ocupé de corroborar y completar posteriormente, cuando tuve acceso a los ejemplares del *Progès de la Côte d'Or* y *Le Mirror Dijonnais* en la Biblioteca Nacional de Francia.

El Teatro de Dijon fue concesionado a *monsieur* Chaffard-Simé durante dos temporadas, desde el 5 de octubre de 1929 hasta el 15 de marzo de 1931. En esos dos años, Nelsy fue presentada como bailarina estrella proveniente de la Ópera de París, y fungiría también como *maitresse* (maestra) de ballet, a cargo de las composiciones coreográficas.<sup>10</sup>

La acompañaban *Mlle.* Tarditti, primera bailarina de demicarácter proveniente de la Ópera de Argelia, y *Mlle.* Stella Lux, bailarina travesti de la Ópera de Niza.

### Noches de estreno

La expectativa del público local debía colmarse desde las primeras funciones. ¿Qué esperaban la crítica de Dijon y los abonados de la ópera? ¿Sabría la compañía de Chaffard darles gusto? El elenco artístico de la temporada fue dado a conocer el 1º. de octubre. Los cantantes eran M. Yche, de la Ópera de Niza; Jean Valmoral, de la Ópera;<sup>11</sup> M. Payan, y *Mme.* Lina Treville, de la Ópera Cómica. El ballet estaría bajo la dirección de *Mlle.* Nellsie D'Ambré, de la Ópera de París, anunciada al mismo tiempo como "primera bailarina estrella".

Para la gala de apertura, con *Herodiade*, inmortal pieza de Massenet, Nelsy presentó tres divertimentos: *Danza Babilonia*, *Danza sagrada* y *Gran ballet*. A esta obra le siguió la infaltable *Fausto*. Sobre esta última escenificación, la crítica señaló: "En la parte coreográfica, se presentaron tres bailarinas. Todas tienen oficio, gracia y estilo: *Mlles.* Nellsie D'Ambré, Tarditti y Stella Lux. Las dos cuadrillas están llenas de buena voluntad, pero la *maitresse* de ballet tendrá que hacerles adquirir más seguridad y la [noción] de conjunto que todavía les falta un poco".<sup>12</sup>

<sup>10</sup> *Le Progrès de la Côte d'Or*, 5 de octubre 1929. Se anunciaba la apertura de temporada esa noche con *Herodiade*, gran ópera en cinco actos y siete cuadros de P. Millet y H. Grameont, con música de Massenet. El programa indicaba: "las danzas serán compuestas por *Mlle.* Nellsie D'Ambré [*sic*], *maitresse* de ballet [...] y una de nuestras mejores estrellas de danza".

<sup>11</sup> Cuando se mencionaba que un artista venía de "la Ópera", se aludía a la Ópera de París.

<sup>12</sup> *Le Miroir Dijonnais*, noviembre de 1929. Crítica firmada por Henry Robin.

## Una estrella y sus deberes

Desde el inicio, Nelsy despertó la atención del público de Dijon:

...La reseña de la agradable velada de apertura sería incompleta si omitiéramos señalar la adorable revelación que el ballet nos reservaba en la graciosa y fina persona de una bailarina estrella, *Mlle. Nelsie D'Ambré*, de quien la virtuosidad fogosa y contundente maravilló en el gran divertimento del 7o. cuadro [...] en los ballets de *Walpurgis*, las admirables *pirouettes* de *Mlle. Nelsie D'Ambré* fueron muy aplaudidas.<sup>13</sup>

Nelsy avanzaba en su trayectoria profesional y sin duda maduraba en la escena. Ya no era la joven de Bordeaux a quien la crítica, indulgente, adjudicaba un “candoroso nerviosismo”; ahora la prensa la colocaba en su sitio de estrella, destacándola frente a los otros *sujets* de la danza: “Alrededor de estos protagonistas [los cantantes del espectáculo], se desplegaron *Mlle. Nelsie D'Ambré*, primera bailarina estrella, de una fluidez y un ardor maravillosos, así como *Mlles. Tarditti* y *Stella*, cuyas siluetas son agradables de mirar”.<sup>14</sup>

Su experiencia y maestría se comprobaban al punto de atribuírsele el éxito del espectáculo dancístico: “[En *La mascota*], los ballets de *Las manzanas* fueron el triunfo de nuestras estrellas de danza, en particular por la ligereza incomparable y la sabia precisión de la encantadora Nelsy Dambre”.<sup>15</sup> Apenas dos días después, la prensa volvió a citarla como promesa de una agradable velada: “[Esta noche en *Lakmé*,] *Mlle. Nelsie D'Ambré* bailará los pasos de la inspiración de Leo Délibes”.<sup>16</sup>

Jerarquía obliga: las palabras más elocuentes que la crítica dedicaba al ballet se dirigían a la principal estrella de la danza en Dijon, que era precisamente Nelsy. Además de sus funciones de *etoile*, le correspondía participar en los eventos político-sociales del sistema estatal, en el que representaba “al arte y la cultura”.

<sup>13</sup> Bridaine, “La soirée théâtrale”. *Le Progrès de la Côte d'Or*, martes 8 de octubre de 1929.

<sup>14</sup> *Le Miroir Dijonnais*, noviembre de 1929. Crítica firmada por Henry Robin.

<sup>15</sup> *Le Progrès de la Côte d'Or*, martes 15 de octubre de 1929.

<sup>16</sup> *Ibid.*, jueves 17 de octubre de 1929.

Mi amiga Claude había tenido la audacia de rescatar una copia del programa de una gala con motivo de la entrega de medallas militares efectuada el 12 de diciembre de 1929. El evento había sido presidido por el mariscal Petain, entonces en la cima de su gloria como hombre de Estado, antes de que el revés de la historia lo colocara como el presidente de una Francia libre cuyo gobierno fue considerado colaborador de los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. Pero como nadie sabía al lado de quién se había tomado la foto, el programa contenía sólo una imagen en óvalo del rostro de Nelsy Dambre.<sup>17</sup>

“No parece tener veintiún años; se ve más grande, ¿no?” me decía Claude mirando el retratito. Efectivamente, en esos momentos yo todavía pensaba que Nelsy había nacido en 1908, como indicaba su pasaporte, y no en 1903, como después me confirmó la copia de su acta de nacimiento. (Aunque se sabe que una bailarina nunca cuenta sus años, a menos que lo haga al revés.)

### *Maitresse de ballet*

Además de sus interpretaciones como bailarina estrella, en su calidad de *maitresse* de ballet, Nelsy estaba a cargo de la composición de las danzas. En términos profesionales, ocupar este rol implicaba que había llegado a la más alta jerarquía de la estructura del cuerpo de ballet.

Las atribuciones del *maitre* de ballet habían quedado claramente establecidas desde 1714. El reglamento de organización de la Ópera de París señalaba que “el *maitre* de ballet debe componer las danzas de los divertimentos de obras líricas (tragedias musicales, tragicomedias-ballets y óperas-ballets), distribuir los roles a los diferentes intérpretes del grupo y estar a cargo de los ensayos”.<sup>18</sup> Como principal y a veces único coreógrafo, sus decisiones determinaban qué obras se mantenían o salían del repertorio, del cual él era depositario.

La impecable trayectoria profesional de Nelsy, habiendo ocupado todos los roles y todas las jerarquías, era aún más destacable si se considera que

<sup>17</sup> Véase anexo Copia de programas de mano.

<sup>18</sup> *Dictionnaire mondiale...*, pág. 746.

todavía a fines del siglo XX era raro encontrar a una mujer como *maître* de ballet.<sup>19</sup> Ello, a diferencia del oficio de *maître à danser* (profesor de danza), que se feminizó a fines del siglo XIX, de modo que hoy en día las mujeres constituyen la mayoría del cuerpo profesional.<sup>20</sup>

La labor del *maître* de ballet era ardua. Las danzas que acompañaban las obras debían combinar diversidad y tradición. Afortunadamente, la *maîtresse* de ballet de la Ópera de Dijon conocía bien repertorio y oficio. Sus divertimentos fueron muy apreciados por el público y por la prensa, la cual hacía favorables comentarios sobre su trabajo: "...las representaciones dadas con motivo de las fiestas [de Navidad] no se destacan como un género muy artístico [...] sino es por la originalidad de las atracciones coreográficas, que se vuelven el pretexto para atraer al público que quiere divertirse; por ejemplo, *La casta Susana* y *El conde de Luxemburgo*".<sup>21</sup>

Con los divertimentos que acompañaron a *Tosca*, Nelsy volvió a recibir los elogios de la prensa. Bridaine, crítico local, escribió:

Sobre una música de Brahms, evocadora de alegrías idílicas, desarrollada con temas ligeros, graciosos y de una perfecta pureza de estilo, Mme. Nelsie D'Ambré [sic] nos presentó su divertimiento, concebido según la moda antigua y donde, en consecuencia, no se trataba de ofrecernos una serie de variaciones individuales, sino un conjunto de gestos armoniosos, suavemente combinados [...] esta realización testimonia un esfuerzo artístico indiscutible, y nuestra *maîtresse* de ballet fue recompensada, así como sus bailarinas, con aplausos unánimes [...] aunque con respecto a las luces, las habríamos preferido más discretas y mejor difuminadas.<sup>22</sup>

Al culminar la temporada de 1931, sus méritos como *maîtresse* de ballet y bailarina serían reconocidos una vez más: "[En *Carmen*] No se puede más que felicitar a Mlle. Nelsie D'Ambré, quien compuso las danzas con el buen gusto que le aflora en esta tarea [...] se le debe admirar como estrella

<sup>19</sup> *Ibid.* "Hasta el siglo XIX, el *maître* de ballet es siempre un hombre, y, todavía al fin del siglo XX, raras son las mujeres que ocupan este rol...".

<sup>20</sup> *Madame* Dominique, C. Zambelli, O. Preobranjenska y L. Egorova figuran entre las profesoras mujeres más conocidas.

<sup>21</sup> *Le Progrès de la Côte d'Or*, 31 de diciembre de 1929.

<sup>22</sup> *Ibid.*, martes 28 de enero de 1930.

de este ballet, y con ella a las *Mlles.* Tarditti y Stella Lux, así como a las dos cuadrillas".<sup>23</sup>

Otros divertimentos apreciados en dicha temporada fueron *La bohemia*, cuya música, de Puccini, armoniosa y vibrante, era muy valorada por el público; *Isoline*; el *Ballet de autómatas*; el *Ballet bohemio*, y *Les deux pigeons*.<sup>24</sup>

### Creaciones y galas en Dijon

Como Chaffard había prometido al inicio de la temporada, el gran evento fue el montaje de *La peau de chagrin*<sup>25</sup> (Balzac), obra que llevó del Teatro Nacional de la Ópera Cómica. La pieza se estrenó el 12 de noviembre, y tuvo como intérpretes al tenor Charles Friant, así como a varios actores de ópera cómica. Este elenco contribuía a dar renombre al Teatro de Dijon.

La segunda creación en Dijon fue de *monsieur* Beaucaire, éxito proveniente del Teatro Marigny y de la Gaîté Lyrique de París. Para acompañar la obra, Nelsy compuso el *Minueto de las rosas*, para el primer acto, y el *Minueto pastoral*, para el segundo. La obra se presentó los días 15, 16 y 19 de febrero.<sup>26</sup>

La tercera y última creación de la temporada fue *Paganini*, opereta en tres actos con música de Franz Lehar. Solamente dos funciones se dieron de esta obra, el 9 y el 13 de marzo. En el segundo acto se presentaba el *Minueto de las musas*.

Chaffard sabía aprovechar el ambiente elegante y fastuoso de las funciones de gala. En esa temporada presentó trece de ellas. Entre las más importantes estuvieron la gala de apertura, con *Herodiade*; *El barbero de Sevilla*, y *Werther*, que culminaba con los vales clásicos de Brahms.

<sup>23</sup> *Le Miroir Dijonnais*, 15 de marzo de 1931. Crítica firmada por H. Robin.

<sup>24</sup> *Loc. cit.*

<sup>25</sup> "La piel de la tristeza".

<sup>26</sup> La última presentación fue a precios reducidos. Los teatros tenían la obligación de presentar en cada temporada una función de esta naturaleza desde tiempos del rey Luis XIV.

## De todo un poco

El eclecticismo y un vertiginoso ritmo de producción caracterizaban a los espectáculos operísticos de aquel entonces. En Dijon se producía una pieza diferente cada semana. El programa incluía óperas, operetas y comedias musicales. En cuanto al ballet, los divertimentos que acompañaban las obras mezclaban diferentes estilos de baile: pавanas, gavotas, vales, minuetos y, por su puesto, chárleston, que estaba de moda. Por ejemplo, *La casta Susana* tenía números de lo más “movidos”, que eran anunciados con gran pompa en el programa:

La casta Susana, opereta de gran espectáculo en tres actos de Antony Mars y Maurice Desvallières, música de Jean Gilbert; danzas compuestas por *Mlle. Nellsie D'Ambré*; gran ballet de atracción, bailado y cantado por las seis girls en el famoso chárleston *Hit the dek*, de la célebre opereta *Hallelujah*, triunfo actual en el Teatro Mogador. Vals excéntrico *HOP*, bailado por M. Friant; chárleston *The day*, famoso y excéntrico, de la obra *No, no, Nanette*, bailado por *Mlle. Nellsie D'Ambré*, primera *danseuse etoile*, y Stella Lux, primera travesti.<sup>27</sup>

Las bailarinas hacían pruebas de versatilidad a fin de interpretar un género de danza para el que ningún entrenamiento de clásico las había preparado. Pero había que cumplir con las demandas del negocio del espectáculo si se quería seguir en la profesión.<sup>28</sup> Como sus homólogas, la Ópera de Dijon enfrentaba la fuerte competencia de los teatros locales, que presentaban las mismas operetas, piezas cuyos derechos no pertenecían exclusivamente a la Gran Ópera. Así *No, no Nanette* fue presentada en el Teatro Olympia de Dijon, y la compañía fue llevada desde el famoso Mogador de París.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Fotocopia del programa del Teatro de Dijon. Documento localizado en la Biblioteca Municipal de Dijon.

<sup>28</sup> Nelsy, como las otras bailarinas de su tiempo, participó del circuito de las “girls”, y bajo este concepto integraría posteriormente el ballet de mujeres con el que vendría a México de gira en 1937.

<sup>29</sup> *Le Progrès de la Côte d'Or* (jueves 5 de diciembre de 1929) anuncia estas presentaciones para el 10 y 11 de diciembre. El mismo periódico anuncia el 16 de enero que el Olympia presentaba un amplio programa dancístico que incluía *Carmen*, *Profesor de amor* y *La danza a través de las épocas* con los célebres Ballets Rusos. Este último espectáculo estaba compuesto por *La danza en Grecia y Roma*, *En la Edad Media*, *Bajo el reinado de Enrique IV*; *Louis XI*;

### Las más vistas, las más gustadas

Además de *La viuda alegre*, las obras más vistas durante esa temporada en la Ópera de Dijon fueron *Los veintiocho días de Clairette*, con el divertimento *Hussards y nodrizas*; *RIP*, con el *Ballet de la seducción* y el *Gran ballet de Bûcherons*; *Tosca* y los *Valses* de Brahms; *Mignon* y las *Danzas bohemias*, y las infaltables *Ciboulette*, *Carmen* y *Fausto*.

Las coreografías que acompañaban *Chanson d'amour* —opereta en tres actos que relataba un episodio real de las desventuras sentimentales de Schubert— merecieron la mención de la crítica: “Nuestras bailarinas ejecutaron a la perfección el minueto del segundo acto [...] la puesta en escena destacó por su riqueza y buen gusto...”.<sup>30</sup>

También fueron elogiados los divertimentos de *RIP*, presentada el 12 de enero de 1930: “Al fin se rindió un homenaje unánime a la muy bien puesta en escena del cuadro fantástico donde el héroe de la pieza se duerme en un sueño animado de apariciones voluptuosas. Nuestras bailarinas concretaron maravillosamente estas visiones cautivantes...”.<sup>31</sup>

De *La favorita*, la prensa dijo que los artistas eran buenos, pero que la obra era antigua. Sin embargo, rescató la parte coreográfica: “Un ballet muy bien compuesto, donde las *Mlles. Nellsie-D'Ambré* [*sic*], *Lux* y *Tarditti* se distinguen por una admirable emulación de gracia y ligereza”.<sup>32</sup>

Entre las obras más apreciadas de la temporada por sus partes coreográficas estuvieron los *Valses*, de Brahms; *Mireille y sus farandolas*; *Manon* y *El ballet del rey*; *Werther* y *La noche de Walpurgis*; *Guillermo Tell* y *La tirolesa*. Con respecto a esta última, la crítica señaló que estaba un poco pasada de moda (la pieza se remontaba a 1829) y que su éxito actual se debía, “en toda justicia, a la elegancia, la ligereza, la precisión de las *Mlles. Nellsie*

*Danzas del directorio, Divertimento oriental, Danzas del Primer Imperio, Velada burguesa en 1830, Vals clásico, Danzas húngaras, El cake-walk, Tango y Danzas futuristas. Le Progrès de la Côte d'Or*, 16 de enero de 1930.

<sup>30</sup> *Le Progrès de la Côte d'Or*, 7 de enero de 1930.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 14 de enero de 1930.

<sup>32</sup> Gran ópera en cuatro actos y cinco cuadros. En el primer acto presentaba la pieza *El coro*, bailado por las damas del ballet y en el segundo el *Gran ballet*, interpretado por *Nellsie D'Ambré* y los *sujets* de la danza. *Le Progrès de la Côte d'Or*, 18 de febrero de 1930.



D'Ambré [sic], Tarditti y Stella Lux, ejecutantes irreprochables del clásico y gracioso *pas de trois*".<sup>33</sup>

### Cierre de temporada

El programa de marzo recuperó las obras más exitosas de la temporada. El 1º. y el 6 de marzo se presentó una pieza de Bizet, *Los pescadores de perlas de Ceilán*, que en la primera función tuvo como divertimento *Isoline*, con música de Massenet, y en la segunda la *Fiesta de primavera*. El 9 y el 13 de marzo se dio *Paganini*, opereta en tres actos, acompañada en el segundo acto por el *Minueto de las musas*. El fin de semana del 15 y el 16 de marzo se presentó *Louise*, con *La coronación de la musa de Montmartre* en el cuarto cuadro.

El miércoles 19, semana de cierre, se presentó *Werther*, que culminó con los vales clásicos de Brahms. Al día siguiente se dio *Si j'étais roi*. Finalmente, una gala de caridad en la que se presentó *Thaïs* clausuró la temporada el 22 de marzo.

### Un ojo a México

Por otra parte, nuevamente la revisión de la prensa de aquellos años me permitió echar un ojo a México. Y si, por azar o hábito, Nelsy leía los periódicos –al menos para consultar las críticas de ópera–, probablemente advirtió que en aquellos meses *le Mexique* ocupó varias notas de la primera plana del *Progrès de Dijon*. Algo sucedía en ese país exótico, donde un día ella pondría el pie: "...las elecciones presidenciales tienen como contendientes a Vasconcelos y Ortiz Rubio, este último apoyado por el ex presidente Calles y el presidente Portes Gil".<sup>34</sup> "...El complot del 25 de enero, en el que se arrestó a diecinueve individuos, habría estado fomentado por Vasconcelos con el objetivo de asesinar al presidente Rubio y hacerse del poder...".<sup>35</sup> "...Quinientos rebeldes al mando

<sup>33</sup> *Le Progrès de la Côte d'Or*, 31 de diciembre de 1929.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 17 de noviembre de 1929.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 28 de enero de 1930.

del coronel Guerrero se rindieron a las tropas federales de Ortiz Rubio en Sonora. [Entregaron] dieciocho metralletas y un gran número de cartuchos. El comandante de las tropas rebeldes, Almada, solicitó su entrada en los Estados Unidos, lo que indicaría el fracaso de la revuelta”.<sup>36</sup> “5 de febrero.- Al momento de salir de la ceremonia de toma de poder en el Palacio Nacional, el presidente de la República, Rubio fue atacado con seis balazos disparados por un joven vestido de negro. El agresor fue detenido. Se ignora si el Presidente resultó herido”.<sup>37</sup>

En aquel tiempo, seguramente a Nelsy no se le ocurría que terminaría sus días en México. Las informaciones que llegaban a Francia presentaban un país extraño y lejano; como sucedía en los Estados Unidos, reforzaban la imagen de México como una vasta tierra desértica habitada por hombres sin ley y donde los campesinos, ocultos bajo sus sombreros de paja, pasaban la jornada sin hacer nada, amparados del sol por la débil sombra de un cacto.

Pero algunas noticias mostraban que los mexicanos no eran únicamente una banda de hombres “salvajes y flojos”, al menos en lo referente al cine, que estaba en pleno *boom* en todo el mundo y que contaba con figuras internacionales. Junto con la última crítica teatral de esa temporada, se anunciaba que en el Cine Darcy Palace de Dijon se estrenaba la película *La danza roja*, con Dolores del Río.<sup>38</sup>

### Crisis en los teatros

A decir verdad, la situación en Francia era lo bastante urgente como para ocuparse de países exóticos y de sus películas. Desde hacía varios años se sufría una grave crisis financiera en el mundo del espectáculo. En cada inicio de temporada, empresarios y trabajadores del sector se enfrentaban a las medidas estatales que continuaban aumentando los impuestos. El espectáculo en vivo tenía las más altas cotizaciones, ya que atraía al mayor número de espectadores:

<sup>36</sup> *Ibid.*, 1<sup>o</sup> de mayo de 1929. “La rébellion du Mexique”.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 5 de febrero de 1930.

<sup>38</sup> *Le Progrès de la Côte d'Or*, 4 de abril de 1930.

La necesidad de expansión y distracciones se ha extendido a todas las clases sociales [...] es natural que el fisco se aproveche [...]pero] esto es muy costoso para los bolsillos de los clientes de teatros y cines, [es injusta] la diferencia de impuestos que deben pagarse entre los cafés concierto, que no rebasan el 7.20 por ciento, mientras que los del *music hall* alcanzan el doce por ciento [de sus ingresos]...<sup>39</sup>

En esa temporada de invierno, Dijon había intentado tomar las medidas necesarias para evitar la catástrofe de su ópera. La comisión del ayuntamiento encargada del Teatro Municipal se reunió en enero de 1929 para definir un convenio de explotación. Posteriormente, se dio a conocer a la prensa que se trataba de integrar un programa interesante sin aumentar el precio de las entradas. Se otorgó el contrato a un director no subvencionado, Chaffard, quien tenía toda la libertad para presentar los espectáculos que quisiera. Sin embargo, para preservar la tradición francesa y su repertorio de obras se le imponía que presentase cada semana por lo menos una ópera convencional o una ópera cómica.

Los consejeros municipales también estuvieron de acuerdo en aceptar durante las funciones los llamados *réclames*, es decir, la publicidad. Para justificar esta medida, se citó que “en París, durante los entreactos, se proyectaban toda clase de anuncios y de informaciones”.

Finalmente, una vez modificado, se aprobó el programa definitivo de la temporada.<sup>40</sup>

Como disponía de gran libertad y era un empresario experimentado, Chaffard programó para esa temporada muy pocas óperas (ocho), que tenían un público culto pero reducido. Se incluyeron sobre todo óperas cómicas (veinticinco) y operetas (veintisiete), cuyos temas ligeros garantizaban una mayor audiencia.<sup>41</sup>

Chaffard cumplió con sus compromisos de producción y la mayoría de las obras fueron presentadas. Además había sabido conquistar Dijon desde el inicio.

<sup>39</sup> “Impôt sur les spectacles”. *Ibid.*, 15 de octubre de 1929.

<sup>40</sup> “Reunión del Consejo Municipal”. *Ibid.*, 4 de enero de 1929.

<sup>41</sup> “Repertoire de saison”. Programa de la temporada 1929-1930. Teatro Municipal de Dijon, Archivos Municipales de Besançon.

El inicio de la temporada en Dijon fue recibido con beneplácito:

Bella velada de apertura el sábado. Felicidades a *monsieur* M. Chaffard-Simé por su interesante esfuerzo artístico con el encuentro de nuestras más viejas tradiciones locales. En lugar de presentarnos su compañía en uno de los espectáculos, como es lo usual, nos invitó a una gran gala, eligiendo *Herodiade*, pieza favorita del público de Dijon [...] dando una impresión de lo más favorable.<sup>42</sup>

No obstante, todas las medidas preventivas fueron insuficientes para contener la crisis financiera de los teatros franceses. Apenas terminada la temporada de invierno, el conflicto volvió a estallar. La Federación de Espectáculos amenazó con el cierre de los teatros, argumentando que los impuestos exorbitantes que el Estado imponía al *show business* absorbían hasta el cincuenta por ciento del monto de las entradas.<sup>43</sup> A fines de enero de 1930, se constituyó la Confederación Nacional de Teatros y Espectáculos de Francia, con el fin de lograr impuestos equitativos. La organización aglutinó a todas las federaciones tanto de París como de de provincia.<sup>44</sup>

### La belleza de la línea contra el cuerpo del mal gusto

Al lado de las preocupaciones presupuestales, las de índole artística se concentraban en discutir la cuestión del “legítimo” cuerpo danzante. Al respecto, en 1929 un artículo titulado “La Danza y las danzas” planteaba que la “danza, arte mayor” estaba basada en la estética de la línea refinada del movimiento, mientras que las otras danzas eran prácticas menores “antiestéticas” provenientes de los bailes populares de origen afroamericano.

Para sustentar sus argumentos contra las danzas negroides, el artículo citaba la opinión de los “especialistas de la danza”: los bailarines estrellas de la Ópera:

<sup>42</sup> Bridaine, columna La Soirée Théâtrale. *Le Progrès de la Côte d'Or*, 8 de octubre de 1929.

<sup>43</sup> Manuel Lafage, codirector del Gran Teatro de Bordeaux y nueve veces presidente de la federación, anunciaba que en esta lucha se trataba del renacimiento o la muerte del arte francés. *Le Progrès de la Côte d'Or*, 2 de mayo de 1930.

<sup>44</sup> *Le Progrès de la Côte d'Or*, 24 de enero de 1930.

*Mme.* Monna Paiva, primera bailarina de la ópera cómica, dice que las danzas modernas son de una absoluta fealdad y antiestéticas. Carecen completamente de porte y no son alegres como se pretende. No tienen tampoco el empeño ni los movimientos de la *guigue* escocesa, las danzas vascas o la farandola provenzal. Son menos divertidas que las polcas, las mazurcas, los *schotisches*, etcétera.

Por su parte, M. Rémond, primer sujet de la Ópera, es directo: las danzas son, como en todas las épocas, el reflejo de las costumbres. Pero no es exagerar decir que hoy es un poco a la inversa. El desequilibrio mental es la explicación más indulgente del éxito inconcebible de todas esas danzas que nos envían los negros de América.<sup>45</sup>

Los intelectuales de la danza criticaban irónica y groseramente los nuevos bailes. En realidad, sus comentarios revelaban una especie de conflicto generacional: “No es dudoso que se baile demasiado y se baile mal. Para bailar tanto con los pies se necesita no tener nada en la cabeza [...] El reproche puede dirigirse a muchos de los jóvenes que no leen, no piensan, pero se mueven y bailan sin gracia ni espíritu”.<sup>46</sup>

La defensa de la “línea”, base de su concepción del arte de la danza, era el argumento definitivo para demostrar el presunto equívoco estético de las nuevas danzas:

Antes, los griegos celebraban con rondas festivas [...] se enseñaban figuras variadas donde la armonía de la línea era siempre perfecta, donde ninguna exageración, ninguna brutalidad venía a contrariar la belleza o aun la voluptuosidad del ritmo [...] esas preocupaciones sobre el arte tienen poco lugar en los bailarines de hoy. Brincan, se descaderan, exageran los movimientos.<sup>47</sup>

Esta crítica reconocía la labor de los bailarines cuya evolución artística se había mantenido más o menos “fiel a la estética de la línea”. De este modo, la danza era vista como un arte del refinamiento del gesto y del movimiento al que muy pocos podían tener acceso.

<sup>45</sup> Georges Roser, “La Danse et les danses”. *Ibid.*, sección La Actualité, 2 de enero de 1929.

<sup>46</sup> *Loc. cit.*

<sup>47</sup> *Loc. cit.*

“Hay que reconocer que ciertos artistas se han esforzado por abandonar las danzas de jazz, pero también de renovar el arte. Los más grandes empeños han sido realizados por Lœie Fuller e Isadora Duncan. Pero no podían modificar el gusto popular, al cual no se dirigen.”

El autor del artículo se adhería a la tradición cartesiana, acostumbrada a reglamentar la danza sin dejar nada a la espontaneidad e improvisación del baile popular. Con respecto al conflicto, que él mismo había plateando, entre “la Danza y las danzas”, afirmaba que competía al experto y a la ley determinar lo que se debía bailar. Pero esta ambición de “orden y claridad” era el pretexto de propósitos racistas y moralistas:

Los maestros de danza son los calificados para indicar la moda a seguir y perseguir las danzas americanas y negras [...] ellos resucitaron la biscaïlle, en boga en el siglo XVIII [...] a pesar del eclipse actual [...] los “bailarines” de nuestra raza terminarán por retomar la hegemonía en la danza como en el resto [...] Y las amas de casa y las madres no tendrán que preocuparse por la crudeza deplorable y creciente de pasos exóticos a la moda.<sup>48</sup>

### Lo que el tiempo no se llevó

Podemos decir que el contexto artístico-social en el que Nelsy Dambre vivió en Dijon estuvo marcado por el ascenso de las danzas afroamericanas, la crisis financiera de los teatros y la exigencia de una producción escénica abundante que respondiera al eclecticismo de la época. La danza clásica supo acomodarse a estas circunstancias, y lo que el tiempo no se llevó fue la tradición francesa del ballet.

Hasta hoy en día, las mismas obras que Nelsy bailó en el Teatro de Dijon se siguen representando.<sup>49</sup> Es así que la tradición se fortalece, engruesa sus hilos y se enraíza.

<sup>48</sup> *Loc. cit.*

<sup>49</sup> En su programa de 2001, la Ópera presentó *Rigoletto* (abril), *La bohemia* (octubre), *Così fan tutte* (noviembre) y *Aïda* (diciembre). Véase el sitio de internet de la Ópera de Dijon.

Nelsy hizo su parte. Hija absoluta del ballet clásico francés, le devolvió a éste lo que había recibido de él, enriquecido por la experiencia única de su cuerpo y de sus pasos. Así, dejó en Dijon su “granito de mostaza” para la historia local y universal de la ópera.





## Capítulo 14

### Últimas imágenes (1932-1937)

#### Aventura en blanco y negro

Allí estaba otra vez, con el álbum de fotos de Nelsy delante de mis ojos. Las viejas imágenes hablaban de momentos perdidos en el tiempo y en la memoria. A lo largo de la investigación, algunos de éstos se habían conectado a una referencia, convirtiéndose en fragmentos de su historia de vida. Pero otros no eran sino las últimas visiones de un pasado que me sería para siempre desconocido.

El hilo sucesor de los años atravesaba fechas y lugares, y yo seguía su trayectoria. Pero era como un ciego avanzando a tientas: Grenoble y Marsella, 1932-1934. Dakar, 1935. Marruecos, Niza y Córcega, 1936... Los indicios eran imprecisos, y en estos sitios la ausencia de fuentes se reveló fatal.

Sólo quedaba la fantasía evocadora de los últimos años de Nelsy en Francia. Intenté la aventura con lo que se desprendía de aquellas fotos en blanco y negro.

#### Grenoble

Las fotos de Grenoble eran las únicas en las que Nelsy vestía como una bailarina de la época: túnica griega y mallas. Estaba acompañada por otras diez bailarinas que posaban en formación de ballet. Tenían como fondo un paisaje de casas y árboles incrustados en las colinas.

También aparecía Fredo, que seguramente había ido a pasar las vacaciones de invierno en esa región de los Alpes, donde podía disfrutar de las estaciones de esquí. Montado sobre los hombros de su madre, agitaba con aire risueño una pañoleta.

Estas imágenes habían sido tomadas en la terraza del teatro en una soleada mañana del 22 de marzo de 1932 o 1934 (lo ilegible de las cifras me impedía distinguir con claridad el año al que se referían). Ese mismo día por la tarde, Nelsy y Fredo se retrataron en el jardín de la ciudad, acompañados por una anciana mujer, quien me recordó a Josephine Coussignot. Al anochecer, hubo una cena para toda la compañía ofrecida por una tal *madame* Bonne.

Al día siguiente salieron a pasear al bosque de Elybeus, en los alrededores de Grenoble. La jornada parecía animada, fría pero colmada de luz. Los pinos exhalaban el frescor de la primavera recién llegada.

Las siguientes fotos correspondían a enero y febrero de 1933. Fredo y Nelsy esquiaban en la estación de Monestier Clermont y Col de Porter. Un gran muñeco de nieve, más alto que el propio Fredo, debió de fundirse aquella mañana del 29 de enero al calor del sol. En la vieja foto aún estaba intacto, junto con las manos del niño hundiéndose en la nieve, la sonrisa de las bailarinas, la mirada complaciente de Nelsy... Intuí que habían pasado la semana en la estación, porque la última foto tomada en el lugar databa del 9 de febrero.

Había otras imágenes de diversos paisajes que, con el tiempo y la ayuda de un atlas de Francia, descubrí que se situaban también en los alrededores de Grenoble.

Con estos antecedentes, busqué en la prensa de la época algún trazo de Nelsy. De los cuatro periódicos y revistas disponibles para consulta,<sup>1</sup> únicamente *La Dépêche Dauphinoise* publicaba el programa de espectáculos de la ópera. Sin embargo, en la sección de ballet sólo se mencionaba a la *maîtresse* de ballet para las temporadas 1932-1934. Se trataba de Maud Williams.

Convencida de la presencia de Nelsy en Grenoble, amplí el periodo de consulta desde fines de 1931 hasta 1935, pero tampoco la localicé. Era evidente que mis fuentes documentales resultaban insuficientes para corroborar los datos de las fotografías.

<sup>1</sup> *La Croix de l'Isère, La Démocratie des Alpes, L'Avenir Républicain, La Dépêche Dauphinoise, 1932-1934.*

## Marsella

Las imágenes de Marsella estaban fechadas también en 1932 y/o 1934. En ellas podía verse a Nelsy en compañía de un grupo de personas que debían de integrar la tropa de artistas. Sonreían con entusiasmo a la cámara. Rodeados de maletas, parecían situarse en la estación de tren o en el embarcadero. Había también una foto de 1935. En ésta aparecía Nelsy sola, sentada en la playa.

Seguí esta pista, y mi primer impulso fue indagar si Nelsy había bailado en el Teatro Municipal de Marsella en esos años. En la temporada 1931-1932, *Le Petit Marseillais* publicó el nombre de Louise Baldi como primera bailarina, M. Soyer de Tondeur como *mâitre* de ballet y las señoritas Durbec y Suzzane Mimar<sup>2</sup> como *sujets* femeninos de la danza. En la temporada 1932-1933, el elenco fue el mismo.

Las temporadas 1933-1934 y 1934-1935 tuvieron como estrellas de la danza a Marcelle Alard, primera bailarina; *Mlles.* Oliveri y Benhard, bailarinas de demicarácter, y Suzzane Mimar y Henriette Artigues, bailarinas travestis. Estos datos aseguraban que Nelsy no había formado parte de las estrellas de la Ópera de Marsella en aquella época.

Entonces se me ocurrió que su presencia podía estar vinculada a un espectáculo fuera de la ópera. Los teatros privados competían en ese momento con los teatros nacionales presentando las mismas obras.

Realicé un intento por ese lado. Tomé como referencia dos fotos fechadas el 15 y el 16 de marzo de 1932, y busqué los espectáculos que se habían presentado en esos días. Efectivamente, del 16 al 22 de marzo se escenificó la opereta *Les cloches de Corneville* en el Teatro de Variedades de Marsella. La puesta en escena del ballet estuvo a cargo de *madame* Karpowa. Pero el diario no mencionaba a los integrantes de esta compañía.

Por otra parte, si Nelsy nunca se había presentado oficialmente en Marsella, tal vez sólo se encontraba de paso por dicha ciudad. El histórico puerto era el lugar de pasaje obligado para todo aquel que viajara en dirección del Mediterráneo. De aquí al final de cada temporada, Nelsy tomaba el barco que la llevaba a Argel.

<sup>2</sup> Mimar era la bailarina con la que Nelsy había compartido créditos en la Ópera de Bordeaux en 1922-1923.

Por otra parte, respecto de la trayectoria profesional de Nelsy en aquel periodo, el maestro Segura había escrito que en las temporadas 1933-1934 y 1934-1935 Nelsy había sido contratada en La Haya, Holanda, por Igor Schwezoff. Después había partido a Hannover, Alemania, a colaborar con Yvonne Georgi y Victor Gskosky, quienes desarrollaban su trabajo en una línea más moderna (ella había sido discípula de Dalcroze, Mary Wigman y Kurt Jooss).<sup>3</sup>

### En los archivos de Niza

Para explorar la mayor parte de indicios aportados por el álbum, me concentré en la foto de Niza, fechada en abril de 1936. Aproveché una imprevista visita a un poblado cercano a esa ciudad para ir a su biblioteca municipal y a sus archivos locales.

Dichas instalaciones estaban ubicadas en un pequeño y antiguo pabellón, perdido en el centro de una moderna residencia multifamiliar, a unas cuantas cuadras del malecón Paseo de los Ingleses. Una vez más, la búsqueda de Nelsy me llevaba a ciudades para mí desconocidas.<sup>4</sup>

Comencé la revisión de los expedientes de la Ópera de Niza. Mezclaban documentos desde 1920 hasta 1940. Un nombre conocido llamó mi atención. *Monsieur Chaffard*, el mismo que dirigió el Teatro de Dijon de 1929 a 1931, había sido el concesionario del Teatro de Niza en 1927.

Por otra parte, bellamente caligrafiado, había un "Registro de representaciones de la Ópera de Niza" de las temporadas que iban de 1931 a 1938. El documento contenía los nombres de los artistas, los títulos de las obras y las fechas de las funciones.<sup>5</sup> En ninguna de esas temporadas Nelsy Dambre había participado como bailarina.

<sup>3</sup> Felipe Segura, *op. cit.*, pág. 47.

<sup>4</sup> Una parte de la historia de la ciudad me era revelada a través de los viejos documentos que consultaba. Por ejemplo, me enteré de que la calle Jean Medecin, que yo venía de recorrer, llevaba el nombre de quien había sido regente de la ciudad en los años treinta. Fue a él a quien le tocó enfrentar los conflictos de la industria del espectáculo en aquellos años.

<sup>5</sup> "Registres des représentations à l'Opéra (titre de l'œuvre, la date et le produit de places, noms des artistes de la saison)". Expedientes del Teatro de la Ópera de Niza, Archivos Municipales de Niza.

## De fiesta en la Costa Azul

Mis suposiciones me llevaron a pensar que era posible que Nelsy hubiera trabajado para alguno de los tres famosos casinos de la ciudad: el Casino de la Jetée Promenade, el Palacio del Mediterráneo y El Dorado Casino, que presentaban espectáculos de mucha calidad y a veces más atractivos que los de la misma ópera.<sup>6</sup>

Desde principios de los años treinta, la Costa Azul se había convertido en el lugar de reunión de la élite parisina, la gente de teatro francesa y las grandes estrellas internacionales, a quienes seducían el buen clima, la playa y los casinos. La temporada alta era durante el invierno, y las dos principales ciudades costeras, Cannes y Niza, diversificaban sus actividades de esparcimiento en un marco de lujo y frivolidad muy apropiado para la idiosincrasia de sus visitantes.

En Niza, desde fines de diciembre hasta principios de abril se encadenaban el Festival de las Flores, las Fiestas Folclóricas Internacionales, las Fiestas de las Provincias Francesas y la Primavera Musical.

Desde 1935, se habían comenzado a efectuar las Primaveras Musicales. En 1936, el Centro Universitario Mediterráneo, que existía desde 1933, instauró las clases de canto y música, que emplearon como maestras a las estrellas de la Ópera de Niza. El prestigioso lugar invitaba también a renombrados compositores del momento, entre quienes cabe destacar a Jacques Ibert y a Milhaud, quien se presentó en dicho recinto en 1937.<sup>7</sup> En 1938 se propuso la creación de un conservatorio musical de verano.

La Primavera Musical de 1936 fue dedicada a la tradición francesa. Se dieron conferencias sobre Lully y Rameau, además de una serie de funciones con *Alceste*, de Gluck; *El niño prodigio*, de Debussy; *La Peri*, de Paul Dukas; *Los vales nobles y sentimentales*, de Ravel, y *Tannhäuser*, de Wagner.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Los Ballets Rusos hicieron una temporada en diciembre de 1935. Ese mismo año, en el Jetée Promenade fueron presentadas las operetas *La casta Susana* y *La veuve joyeuse*. *L'Eclairer du Dimanche*, enero de 1935.

<sup>7</sup> *L'Eclairer Illustré*, 1935-1937. Expedientes "Las Fiestas Folclóricas Internacionales" y "Las Fiestas de las Provincias Francesas". Ópera de Niza, Archivos Municipales, PR063/23-25. Estos músicos formaban parte del Grupo de los Seis, precursor del dadaísmo.

<sup>8</sup> En 1937, el tema de lo fantástico, lo maravilloso, y en 1938 el papel del Mediterráneo en el origen y desarrollo de la música.

En 1936, el Festival de la Flores llegó a su edición número cincuenta y ocho, y, como siempre, hubo desfiles de carros alegóricos, preciosamente decorados con las más bellas flores de la región. Además se ejecutaron toda clase de bailes mundanos, en cuyo marco las elegantes parisinas mostraban sus escotes aprovechando el clima soleado y caluroso de la costa.

### Creación de la Escuela de Danza de Niza

En 1935 se abrió la Escuela de Danza de la Ópera de Niza. El evento cobraba relevancia porque se afirmaba que hasta entonces, la única escuela de danza que existía era la de la Ópera de París. Esto contradecía mi propia información, pues había ubicado en 1926 la existencia de la Escuela Municipal de Danza del Gran Teatro de Bordeaux, dirigida entonces por Belloni.<sup>9</sup>

De cualquier modo, en la escuela de Niza se inscribieron ciento setenta chicas, a quienes se les exigió como requisito ser de nacionalidad francesa: “La selección fue rigurosa, pues debían reunir las bellas cualidades de la mujer: cuerpo de porte perfecto, sonrisa encantadora y, sobre todo, piernas bien hechas”.<sup>10</sup>

La escuela se instaló en el *foyer* de la danza de la Ópera y comenzó a funcionar a las cinco y media de la tarde, después de que la compañía del teatro concluyó su trabajo. El uniforme de la escuela era túnica griega rosa y mallas.<sup>11</sup>

### Ahorcados por los impuestos

A imagen y semejanza de lo que sucedía en la industria del espectáculo de todo el país, la de Niza sufría, desde principios de la década de los veinte, el acoso del fisco. En 1920, se creó en dicha ciudad el “impuesto municipal”

<sup>9</sup> “Livret de la saison lyrique du Grand Théâtre de Bordeaux 1926-1927”.

<sup>10</sup> *L'Eclaireur du Dimanche*, enero de 1935.

<sup>11</sup> El programa de enseñanza seguía el modelo de la Ópera de París. El primer grupo, con treinta alumnas entre ocho y doce años, aprendía *plies, battements a terre, jambes a terre* y al aire, *grands battements y développés*. El programa del segundo grupo se componía de *assemblés, glissandes, ballonnés, pas de basques, fouettes, coupés y fouettes*.

sobre los boletos de teatros, *music hall*, cines, bailes y *dancings*.<sup>12</sup> Este gravamen se agregaba al llamado “derecho de los pobres” —establecido desde la época de Luis XIV—, que obligaba a pagar un diez por ciento del total recabado en cada función para destinarlo a la beneficencia pública y a los hospicios.

La tributación municipal obedecía, según el ayuntamiento, a que la “cuenta social” se había empobrecido con la guerra y se necesitaba dinero. En realidad esta política estatal había comenzado desde fines del siglo XIX, cuando se vio que las actividades recreativas podían generar recursos fiscales. El impuesto municipal había sido establecido en Lyon en 1901 y en Bordeaux en 1913.

En Niza, la medida fue motivo de conflicto a lo largo de toda la década de los años veinte. En 1925, los directores de teatros mandaron una carta a las autoridades ministeriales informándoles que el aumento de los impuestos había provocado una reducción del cuarenta y ocho por ciento de sus entradas.<sup>13</sup>

Para la mitad de los años treinta, la crisis del mundo del espectáculo se había extendido a toda Francia. Los directores de teatros demandaban la supresión del “derecho de los pobres” y del impuesto municipal. En 1933, los empresarios del espectáculo de Niza solicitaban al menos la reducción de los impuestos para la temporada de verano—en la que tenían menos público—,<sup>14</sup> tal como se había establecido en Marsella, Lille y Bordeaux.

Argumentaban que en Bordeaux el impuesto municipal se había reducido a seis por ciento. También solicitaban la desaparición del “derecho de los pobres”. A este respecto, la Federación de Espectáculos de la Costa Azul denunciaba que este dinero era utilizado para subvencionar hospitales a los que iban a curarse extranjeros inmigrantes que no reembolsaban lo que se gastaba en ellos (ya que no cotizaban al Estado).

Por su parte, las autoridades locales no entendían estas quejas de parte de los empresarios teatrales, puesto que “no eran ellos quienes pagaban los

<sup>12</sup> 0.10 francos por los boletos de menos de cuatro francos y 0.20 francos por los de más de cuatro francos. Acta del Consejo Municipal de Niza, 5 de mayo de 1920, expediente 3R19/1, “Salas y empresas de espectáculos privados”.

<sup>13</sup> En cifras exactas, el monto de las entradas se reducía de quinientos setenta y tres mil a doscientos setenta y cinco mil francos.

<sup>14</sup> Para los teatros, el verano era la “temporada baja” y el invierno la “temporada alta”.

impuestos, sino el público”. Agregaban que la supresión del “derecho de los pobres” implicaba la modificación de una ley nacional y debía tratarse en el Parlamento francés, por lo que en Niza no se podía hacer nada.<sup>15</sup>

En enero de 1934, la Federación Nacional de Directores de Espectáculos de París declaró la huelga, que se expandió a todos los sectores de Francia y logró la derogación del impuesto municipal para la temporada de verano de aquel año (del 15 de junio al 30 de septiembre). Pero estos logros fueron insuficientes, y hasta 1936 las amenazas de huelga por los mismos motivos marcaron el ritmo de la vida del espectáculo teatral francés.

## Imágenes

Detrás se elevaba el Palacio de los Papas, residencia de la dinastía católica durante la época medieval. Frederick y Nelsy sonreían. La foto estaba fechada en enero de 1932. Dos meses más tarde, en el mismo decorado aparecía ella con otras dos mujeres. Enero y marzo eran los meses más activos de la temporada lírica de invierno, y yo concluía, a partir de imágenes vistas, que F. había ido a visitarla a Avignon en el tiempo en el que Nelsy había estado allí de gira.<sup>16</sup>

En 1935 el destino fue Dakar. Las fotos mostraban una enorme pila de sacos que se acumulaban al borde de un vagón de tren. Unos hombres estaban descargando; una multitud, vestida con muchos colores y máscaras, bailaba en las calles. Cinco chicas con falda larga y sombrero de explorador se abrazaban sonrientes. Debajo estaba escrito: “Llegada a Dakar, 5 de diciembre de 1935”.

<sup>15</sup> Por su parte, el comisario de la Beneficencia Pública señaló que todo el mundo sabía que el déficit de los teatros y casinos era inherente a su actividad, pues el beneficio provenía de los juegos. “Informe de la policía de Niza”, expediente 3R19, “Salas y empresas...”.

<sup>16</sup> El Teatro Municipal de la ciudad, construido en 1847, recogía la más antigua tradición teatral francesa y presentaba en la época de Nelsy una programación de óperas y operetas, como era la costumbre en todos los teatros líricos de Francia. No pude corroborar la presencia de Nelsy en Avignon. El único diario disponible, *La Semaine Mondaine de Avignon*, no correspondía al periódico indicado.



En marzo de 1936 estuvo en Marruecos: la silueta de Nelsy se eleva delante de las ruinas del antiguo palacio árabe. En otra foto, una indígena cruza el paisaje desértico de Tasac.

De las visitas a Dakar y a Marruecos, la primera fue probablemente una gira del grupo de danza. Aquel año, las relaciones de Francia con Senegal, su principal colonia en el centro de África, se encontraban en un buen momento. Ese 1935 se estableció el correo vía aérea París-Dakar y, por primera vez en la historia de Francia, se nombró titular de un curso de gramática francesa en París a una persona de origen africano, un senegalés.<sup>17</sup>

La actividad profesional de Nelsy en Francia debió de continuar hasta 1936. En mayo de 1936, blusa a rombos, falda *channel*, pañoleta blanca... Nelsy se retrató en las escaleras del casino de Hières, una ciudad de la costa del Mediterráneo. Fotos fechadas el mismo mes correspondían a paisajes de la isla de Córcega: en Ajaccio, Calvi y el viejo puerto de Bastia.

Éstas eran las últimas imágenes de los andares de Nelsy Dambre, la bailarina, por las óperas de la provincia francesa. A falta de otras fuentes documentales, éstas constituían su memoria y el único acervo que quedaba de ese periodo.

## Argel siempre

De todos los sitios a donde la condujo su itinerante destino, Argel fue sin duda la ciudad del amor y los sueños de vida de Nelsy Dambre. La mayoría de las fotos personales que contiene el álbum y que ilustran su biografía después de 1930 fueron tomadas en aquella ciudad, “la blanca”, y sus alrededores. Allí acudía al fin de cada temporada para reunir una vez más a su pequeña familia desperdigada: Frederick, ella y Fredo.

Las vacaciones en Argelia eran mar y arena, largos paseos. A bordo del lujoso automóvil negro de su padre, el pequeño Fredo recorría la región. En 1930 estuvieron en Palestro (región de Kabyle conocida por sus montañas y desfiladeros), donde el papá lo hizo reír subiéndolo al cofre del auto; en el desierto de Bon Sahada, montó con su madre en un camello; en Argel, Nelsy lo llevó al parquecito de Bab Azoum. Nuevamente pasaron en Argelia

<sup>17</sup> Léopold Sédar Senghor, quien luego fue el primer presidente del Senegal independiente.

el verano de 1931 y la primavera de 1932. En julio del '31, se les vio en el Rocber des Singes, una reserva de la región.

En marzo de 1932, Nelsy y Fredo, una vez más a bordo del "Chanzy", hicieron la travesía sentados en la cubierta del barco. Tomaban el sol, pero se cubrían del viento con sus abrigos. Esta vez las vacaciones incluyeron una visita al sitio arqueológico de La Tizaja, donde existían vestigios de la época romana de Argelia. Otra vez fueron a Palestro en abril de 1932, y en mayo Fredo, vestido de marinerito, se retrató en el fondo del balcón del Hotel Palace. En Argel, Nelsy solía llevar a menudo a Fredo al jardincito de Bresson, que estaba frente al Teatro de la Ópera, "donde los ponis daban vuelta al quiosco y los caballeros franceses se boleaban los zapatos".

En agosto del mismo año, instalado en la playa de Argel, Fredo jugaba al capitán con una barquita de madera y un salvavidas redondo. El sol quemaba su cuerpecito bronceado y los pies del niño rubio se enterraban en la arena.

Hacia 1933, Frederick continuaba en Argelia. De allí envió a Nelsy dos fotos, fechadas el 11 y el 12 de febrero de ese año. En una de ellas se le ve solo al pie de la catedral de Nuestra Señora de África; en otras, acompañado de un grupo de amigos, un jovencito y un perro.

Al mes siguiente, para la fiesta de Pascuas, Nelsy y Fredo fueron a reunirse con él. Juntos hicieron el paseo del bosque de Yakoem, y el lunes de Pascua<sup>18</sup> lo pasaron en Bougie, Túnez.

Después de 1933 ya no hay más fotos de Argel; pero quizá la relación entre F. y Nelsy continuó. En todo caso, aún durante la Segunda Guerra Mundial F. vivía en Argel y mantenía contacto con su hijo Fredo, quien se encontraba en Vuillafans.<sup>19</sup> Para entonces Nelsy ya llevaba varios años viviendo en México.

<sup>18</sup> En Europa es día feriado el lunes posterior al Jueves y al Viernes Santos (que, por cierto, en el viejo continente carecen de tal santidad).

<sup>19</sup> Marie-Thérèse escribió: "Tuvo noticias de su padre en Argel, quien siempre le envió cartas muy afectuosas y reconfortantes, con frecuencia con un poquito de dinero y, cuando podía, con ropa". Carta del 5 de marzo de 1945.

## Destino: México

Según cuenta el maestro Segura, hacia 1935 una fractura de pie había obligado a Nelsy a dejar de bailar.<sup>20</sup> Al cabo de un año logró volver a entrenar, pero le era imposible realizar grandes saltos y hasta pararse en puntas. Esto, y el hecho de que rebasaba ya los veinticinco años, no le ofrecían un futuro muy prometedor en la danza. Pero no era la única: entre sus amigas había varias ex bailarinas de la Ópera de su misma edad que también tenían pocas posibilidades de ser contratadas en las compañías locales. Entonces tuvieron la idea de formar un grupo de baile que montara números cortos y atractivos para lanzarse a realizar una gira por los Estados Unidos.<sup>21</sup>

Comenzaron a trabajar y constituyeron un variado programa, el cual incluía divertimentos de ballet clásico y números de *music hall*: *fox-trot* y canción, que, sabían, podían interesar a empresarios estadounidenses del espectáculo. Pero no fue un “gringo”, sino un mexicano de nombre Peredo, quien las contrató para hacer una gira por nuestro país. En 1937 inició la aventura mexicana lo que entonces se llamó el Ballet Parisien. Todas sus integrantes se quedarían a vivir en México.<sup>22</sup>

Un año después, en julio de 1938, Nelsy envió una foto suya donde preguntaba: “¿Me reconocerás todavía?” El 28 de septiembre del mismo año, dedicó otra imagen con la siguiente leyenda: “A ti, este tierno recuerdo de tu mujer que te ama. México”. ¿Quién era el destinatario de estas fotografías? ¿Frederick (el papá de Fredo) o Joseph André, el francés radicado en México con el que Nelsy se había casado unos meses antes?<sup>23</sup>

De cualquier modo, en la misma fecha le envió a su hijo un duplicado de esta última imagen, dedicada así: “Para ti, mi querido Fredo, este recuerdo de mamá que te ama y te besa tiernamente. México, 28 de septiembre de 1938”.

<sup>20</sup> Felipe Segura, *op. cit.*, pág. 4.

<sup>21</sup> *Loc. cit.*, págs. 45-51.

<sup>22</sup> *Loc. cit.*, págs. 58-61.

<sup>23</sup> “El 9 de mayo de 1938, Nelsy y don Joseph se presentaron en la Oficialía Primera del Registro Civil en Monterrey y contrajeron matrimonio.” *Loc. cit.*, pág. 81.



## Bibliografía

Bourcier, Paul. *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona, Ed. Blume, 1981.

Claudon, Francis, y otros. *Histoire de l'Opéra au France*. París, Ed. Nathan, 1984.

Coulon, A. *L'ethnométhodologie. Que sais-je ?* París, Ed. PUF, 4a. ed., corregida, 1996.

Damase, Jacques (ed.). *Les Ballets Suédois*. París, Ediciones Denoël, 1989.

Guest, Ivor. *Le Ballet de l'Opéra de Paris. Trois siècles d'histoire et de tradition*. Trad. del inglés: Paul Alexandre. París, Ópera Nacional de París/Flammarion, 2001.

Homolle, Patrick. *Histoire de vie de M. Berthaux. Doreur sur cuir*. París, Universidad de París, Maestría en Etnología, 1995. (Colección Ethnologie en Herbe.)

Johnsson, Anna. "Chaussons roses et tutus blancs". París, Ed. Librairie André Delpeuch, 51 Rue de Babylone, 1930. Ejemplar núm. 41. Biblioteca del Museo de la Ópera de París.

Lecer, Yves. *Lexique ethnométhodologique*. París, Publicaciones de la Universidad de París, s/a. (Colección Etnología(s) en Marcha. Etnometodologías.)

Le Moal, Philippe (coord.). *Dictionnaire mondiale de la danse*. París, Ediciones Larousse, 1999. (Colección Librarie de la Danse.)

Leroy, Dominique. *Histoire des arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre Mondiale*. París, Ediciones L'Harmattan, 1990.

Lessing, Doris. *Dans ma peau 1919-1949*. Trad. del inglés: Anne Rabinovitch. París, Ed. Albin Michel, 1995.

Levinson, André. *La danse d'aujourd'hui*. París, Actes du Sud, 1929. Reedición, 1990.

Lapassade, Georges. "Comprendre l'ethnométhodologie: une méthodologie d'analyse du monde social tel qu'il est continuellement en train de se faire". Entrevista con Louis Quéré. En *Comprendre l'ethnométhodologie: une antisociologie? Un néo-populisme sociologique*. París, Publicaciones de la Universidad de París, 1997, págs. 23-24 y 29-37. (Colección Etnometodologías(s) en Marcha.)

Poignaud, Pierre. *Théâtres. 4 siècles d'architectures et d'histoire*. París, Ediciones Moniteur, 1980.

Segura Escalona, Felipe. *Nelsy Dambre. Un ballet para México*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 1988. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época.)

## Hemerografía

### Periódicos

*L'Avenir Républicain* (1932-1934).

*La Croix de l'Isère* (1932-1934).

*La Dépêche Dauphinoise* (1932-1934).

*La Démocratie des Alpes* (1932-1934).

*Le Carnet Sportif de Lyon et du Sud Est*, 18 de noviembre de 1924.

*Comoedia Illustrée*, diario artístico bimensual. Números consultados: año 7, núm. 1, 20 de noviembre de 1919; año 7, 8 de diciembre de 1919; año 8, 20 de octubre de 1920; año 8, 20 de noviembre de 1920; año 8, 20 de diciembre de 1920; año 9, 21 de febrero de 1921; año 9, 20 de mayo de 1921; año 9, diciembre de 1921.

*Gazette de l'Opéra*, publicación oficial de la Academia Nacional de Música y Danza de Francia, Diversos ejemplares de 1919; un número de 1920. Biblioteca Nacional del Museo de la Ópera de París.

*L'Echo d'Argel. Diario Republicano y Matutino de Argel*. Números consultados: 7 de noviembre de 1926; 24 de noviembre de 1926; 3 de diciembre de 1926; 2 de enero de 1927; 3 y 7 de enero de 1927; 3 febrero de 1927; 12 de enero de 1927; 19 de enero de 1927; 31 de enero de 1927.

*L'Echo Mondain. Órgano Mensual Instructivo, Corporativo y Recreativo; Órgano de la Danza en los Círculos y Sociedades* (Lyon, Francia). Números consultados: 1º. de marzo de 1923; junio de 1923; 6 de octubre de 1923; 3 de febrero de 1923; 4 de octubre de 1924; abril de 1925; abril de 1926.

*L'Eclaireur du Dimanche* (Niza, Francia), enero de 1935.

*L'Eclaireur Illustré* (Niza, Francia), 1935-1937.

*Le Mirror Dijonnais. Cotidiano de Dijon*. Números consultados: noviembre de 1929; 15 de marzo de 1931.

*Le Petit Marseillais*, marzo de 1932.

*Le Progrès de Lyon. Cotidiano de Lyon*. Números consultados: 20 de octubre de 1924; 25 de enero de 1925; abril de 1926; 10 de enero de 1925.

*Le Progrès de la Côte d'Or. Cotidiano de Dijon.* Números consultados: 5 de octubre de 1929; 8 de octubre de 1929; 15 de octubre de 1929; 17 de octubre de 1929; 17 de noviembre de 1929; 5 de diciembre de 1929; 20 de diciembre de 1929; 31 de diciembre de 1929; 2 de enero de 1929; 4 de enero de 1929; 7 de enero de 1930; 14 de enero de 1930; 16 de enero de 1930; 28 de enero de 1930; 18 de febrero de 1930; 4 de abril de 1930; 1º. de mayo de 1929; 2 de mayo de 1930; 24 de enero de 1930.

*Le Théâtre. Periódico Independiente, Literario, Artístico, de Crítica y Actualidad.* Números consultados: 17-24 de abril de 1921; 15 de noviembre de 1921; diciembre de 1921; 1º. de enero de 1922 (anuncio de los espectáculos del 27 al 29 de enero); 1º. de enero de 1922; 15 de enero de 1922; 15 de abril de 1922; 1º. de mayo de 1922; 10 de mayo de 1922; 1º. de octubre de 1922; 15 de octubre de 1922, columna Bulletin du Théâtre; 15 de octubre de 1922; 1º. de noviembre de 1922, columna Bulletin du Théâtre; 15 de noviembre de 1922, programa operístico; 1º. de diciembre de 1922; 1º. de enero de 1923.

### Recortes de periódicos y revistas y programas de mano

André Levinson. "Sur la danse et les danseurs: 1922-1933". Biblioteca del Arsenal de París, Colección Rondel, RO 9805.

Programa de mano de la temporada lírica del Gran Teatro de Bordeaux 1926-1927. Biblioteca Nacional de Francia.

André Messager. "A la sombra de la parroquia de Saint Genieve". *Les Amis du Vieux Rosny*, núm. 25, 1990, págs.16-20.

"Rec. fac. d'art. de presse sur le corps de ballet à l'Opéra (1842-1941)", Vol .1, incisos 80 ; 83,11; 80, y 83. Colección Rondel, RO 9961. Biblioteca del Arsenal, París.

Rodolfo Rojas Zea. "Soy un ratoncito de teatro con zapatillas para bailar". Entrevista con Nelsy Dambre. *Excelsior*, 18 de noviembre de 1973. México, D.F, archivos del Cenidi-Danza.

Pierre Varenne. "La question de l'opéra". *L'Œuvre*, 22 de febrero de 1921, núm. 1971. Biblioteca de la Ópera de París.



## Documentos electrónicos

Balzac, Honoré. *La comedia humana. Escenas de la vida en provincia*, segundo libro, tomo IV, *Cabinet des antiques*, pág. 1004. Sitio: lolita.unice.fr (extraída de *Ballet National de France*. París, Ed. Académie, 1998, reproducción de la versión original de la editorial Furré, 1842-1848).

Constantin-Weyer, Maurice. *Vichy y su historia*. París, s/ed., 1997, reimpresión de la obra aparecida en 1947. Información extraída de la síntesis electrónica. Sitio: <http://genevoute.free.fr/monog/03/1612.htm>.

Cussinnet, Marie-France. "Théâtres de province (1870-1914)". *Cahiers de Histoire*, núm. 2, 1997. Extracto del resumen en línea publicado en el sitio <http://www.revues.org/cahiers-histoire>.

Daudet, Alphonse. *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon. Obras completas*, núm. 4, texto numerado. Biblioteca Nacional de Francia. Publicaciones de París, INALF, 1961. Reproducción de la obra publicada originalmente por la editorial Librairie de France, París, 1930.

Dufourt, Jean. *Calixte ou l'introduction à la vie lyonnaise*. París, s/ed., 1926. Sitio: <http://www.magazine.fr/Lyon-cite/œil.ht>.

*El Eco del Siglo*. Sitio: [http://mailhost.lacinqieme.fr/echo/20\\_30.htm](http://mailhost.lacinqieme.fr/echo/20_30.htm).

Maupassant, Guy de. "Argel à vol d'oiseau". Aparecido en *Le Galois*, 17 de julio de 1881, y publicado en "Recuerdos de *Voyage au soleil*". Numeración y edición: HTML, 8 de diciembre de 1997, a cargo de Thierry de la Selva, Ediciones Athena Selva. Sitio: [pierre.perroud@terre.unige.ch](mailto:pierre.perroud@terre.unige.ch).

Tudury, Guy. *La porte Bab-Azoun*. Sitio: [perso.wanadoo.fr:bernard.venis/argel/bab-azoun](http://perso.wanadoo.fr:bernard.venis/argel/bab-azoun).

Tricou, Luc. *Argel gronde*. Sitio: [http://afn.collections.free.fr/pages/13\\_bulletin/13\\_gronde.html](http://afn.collections.free.fr/pages/13_bulletin/13_gronde.html).

"Information sur l'Opéra de Dijon." Sitio: <http://www.opera-dijon.com.fr>.

"Information sur Dijon." Sitio: <http://villedijon.fr/ville/culture/grandtheatre/so-mopera.htm>.

## Documentos de archivos

### Archivos Municipales de Besançon

Listas de los censos de Besançon, 1921 y 1936

“Repertoire de saison”. Programa de la temporada 1929-1930. Teatro Municipal de Dijon.

### Archivos Bautismales de Besançon

Acta de nacimiento de Louise-Josphine Brie.

Acta de nacimiento de Marguerite Cussignot.

### Archivos Municipales de Niza

“Registres des représentations à l’Opéra (titre de l’œuvre, la date et le produit de places, noms des artistes de la saison)”. Expedientes del Teatro de la Ópera de Niza.

“Acta del Consejo Municipal de Niza”, 5 de mayo de 1920, expediente 3R19/1,

“Salas y empresas de espectáculos privados”.

“Informe de la policía de Niza”. Expediente 3R19, “Salas y empresas...”. Ópera de Niza.

“Las Fiestas Folclóricas Internacionales y las Fiestas de las Provincias Francesas”. Expediente de la Ópera de Niza, PR063/23-25.

### Archivos Municipales de Rosny Sous-Bois

Libro de pago de impuestos sobre la renta de 1950.

### Archivos Departamentales de la Seine Saint Dennis

Listas de los censos de 1911, 1921 y 1926.

## Archivos Nacionales de Francia

"Estado general de fondos", tomo II, AN/S (b), 1789-1940, clasificación: F21, Bellas Artes, entrada "Théâtres". Archivos de la Ópera de París (F21, del 4655 al 4672). Expediente "Dirección de Jacques Rouché", F21 4656: "Cahier de charges 1914-1915". Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Subsecretaría de Estado de Bellas Artes, Academia Nacional de Música y Danza. París, Paul Dupont, ed., 1915. (F21 4656, inciso a). "Cahier de charges 1914", ejemplar firmado el 20 de noviembre de 1916 (F21 4656). "Cahier de charges 1919 (commenté par Jacques Rouché)", impreso el 17 de febrero de 1919. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Subsecretaría de Estado de Bellas Artes, Academia Nacional de Música y Danza. París, Paul Dupont, ed., 1922 (F21 4656). "Expediente du personnel; refus de service et grève", F21 4658, inciso 3. Archivos Nacionales de Francia. "Danse. Réclamations 8 janvier 1910-26 march 1917"; F21 4663, inciso 8. "Demandes de conservation d'emploi, 7 nov. 1920-12 janvier 1921", F21 4663, inciso b).

"Estado general de fondos", tomo II, AN/S (b), 1789-1940; clasificación: F21, Bellas Artes; entrada "Musique et spectacles" (F21, del 4552 al 4582). Brigitte Labat Poussin, conservador de los Archivos Nacionales, expediente "Situación precaria de los artistas durante la guerra de 1914-1918", F21 4574, inciso "Indemnités, dossier individuels". Archivo del Teatro Nacional de la Ópera, Inventario París, 1977, por referencia de los documentos AJ13, "Correspondencia activa", y AJ13 1195, en "Expedientes de las direcciones de Pedro Gailhard, André Messager y Leimistin Broussan" (AJ 13, del 1194 al 1204). "Correspondance personelle du directeur", AJ13 1205, inciso I. "Expedientes de la dirección de Jacques Rouché 1913-1940", AJ13, del 1205 al 1212. "Affaires interieures 1917-1923", AJ13 1206. "Manuscrito de *Mlle.* Bernay, profesora de ballet de la Ópera de París, AJ13 1213, inciso V, "Candidatures divers". "Contratos de bailarines", expediente "Danse (1907-1914)", AJ13 1214. "Amendes infligées aux artistes, 1917-1937", Archivos del Teatro de la Ópera, AJ13 1219, "Pétitions des artistes de la danse du Théâtre National de l'Opéra à monsieur le ministre des Beaux Arts", en "Revendications et activités syndicales (1892-1933)", AJ13 1269.

## Archivos del Cenidi-Danza, México

Fondo Nelsy Dambre: programa de mano del Festival de Narcisos en Montreuil, 31 de mayo de 1929; entrevista del maestro Felipe Segura con Eva María Ortiz, alumna de Nelsy Dambre; entrevista con *madame* Dambre, *Boletín XELA*, 830 *kbz* (publicación semanal editada por Radio Metropolitana, S.A.), año VII, Vol. VII, núm. 326, 26 de mayo de 1958.

## Biblioteca Municipal de Dijon

Programas de mano de las temporadas de invierno 1929-1930.

Biblioteca del Museo de la Ópera de París

François Lesure, "Journaux del régisseur 1917-1923. Catalogue des Archives de l'Opéra, inventaire sommaire". París, 1988, RE 341 (21 de abril de 1917-28 de enero de 1919); RE 342 (29 de enero de 1919-22 de marzo de 1920); RE 343 (23 de marzo de 1920-27 de septiembre de 1921); RE3 44 (28 de septiembre de 1921-22 de mayo de 1923); RE 345 (25 de mayo de 1923-31 de octubre de 1923).

## Encuentros y testimonios

Laparrand, Anne-Marie  
Laparrand, Stella  
Paulette, Schott  
Happee, Nellie

## Documentos personales

### Álbum de fotografías de Nelsy Dambre, 1921-1948

#### Correo íntimo de Nelsy Dambre

- Carta de Andrée, Poligny, 20 de julio de 1941.
- Carta de Fredo, 6 de marzo de 1945.
- Carta de Marie-Thérèse, Vuillafans, 5 de marzo de 1945.
- Carta de Juliette (cuñada de Nelsy), Besançon, 6 de enero de 1949.
- Carta de Jeanne (hermana de Nelsy), Pouventry, Suiza, 5 de enero, s/a.
- Carta de Jeanne, Pouventry, Suiza, 24 de enero de 1950 (?).
- Carta de Frederick, Argel, Argelia, 17 de febrero de 1930.
- Carta de Frederick, Argel, Argelia, 15 de enero, s/a.
- Carta de Frederick, 5 de febrero de 1930.
- Carta de Louis Robbe a Fredo Cussignot, Dole, Jura, 22 de noviembre de 1946.
- Carta de Marie-Thérèse a Fredo Cussignot, Vuillafans, 13 de marzo de 1947.

**Consejo Nacional para la Cultura y las Artes**

Consuelo Sáizar  
*Presidenta*

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

Teresa Vicencio Álvarez  
*Directora general*

Maricela Jacobo Heredia  
*Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas*

Elizabeth Cámara García  
*Directora del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información de la Danza José Limón*

Silvia Molina  
*Coordinadora de Publicaciones*

*Nelsy Dambre. Los años en Francia (1907-1937)*  
se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2010  
en los talleres de Litográfica Cozuga, S. A. de C. V.,  
Calzada de Tlatilco núm. 78, Col. Tlatilco, C. P. 02860, México, D. F.  
La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado  
de la Coordinación de Publicaciones del INBA.



Nelsy Dambre es considerada como la formadora de la primera generación de bailarines clásicos mexicanos profesionales. Es bien conocida su importancia a través de la compañía de ballet que ella misma formara en México, en 1950, cuya influencia se prolongó por medio de sus alumnos e intérpretes durante varias generaciones. Sin embargo, era necesario documentar el periodo que esta personalidad vivió en Francia, desde su nacimiento hasta el momento en que se embarcó con destino a México.

El interés de este estudio es ubicar a Nelsy en el complejo de relaciones personales, estéticas, sociales, y artísticas de su época. Asimismo: ubicarla históricamente implicó profundizar en el universo histórico-artístico y social de la danza francesa. Por lo que de este estudio se desprenden tres historias: la de Nelsy, la del ballet francés de aquella época, y la de la investigación en sí misma.

ISBN: 978-607-7622-87-1



9 786077 622871

MÉXICO  
2010



Instituto  
Nacional de  
Bellas Artes

CONACULTA