



Una pierna para Neruda, Domingo Rubio, 2024.



GLORIA CONTRERAS: TRES OBRAS MAESTRAS

Gregorio Luke

El 15 de noviembre de este año Gloria Contreras hubiera cumplido 90 años. En este texto, Gregorio Luke hace una reseña histórica de la obra de Contreras al comentar tres producciones originales de la gran alumna de Balanchine: una conceptual, una farsica y, por último, la versión atípica de un ballet clásico. Juntos, estos tres momentos describen la visión dancística de la fundadora del Taller Coreográfico de la UNAM.

UNA PIERNA PARA NERUDA, FARSA, HISTORIA Y DANZA

En 1983, Gloria Contreras creó el más inverosímil de los ballets, apoyada en un breve relato de Pablo Neruda sobre el bochornoso incidente en el que Antonio López de Santa Anna perdió una pierna que luego fue enterrada con bombo y platillo. La historia ocurre en 1838 en plena Guerra de los Pasteles. Una bala de cañón francesa destroza una rodilla de Santa Anna. Escribe Neruda:

Allí al pie de montañas crueles, entre el olor a sangre recién vertida y pólvora quemada, a su *Alteza Serenísima* le fue cortada la pierna que comenzaba a gangrenarse y cuando ya se había descartado el peligro de muerte, sobrevino una batalla inesperada e insólita. El cirujano estaba a punto de echar al tacho de la basura aquel miembro cercenado, cuando un político lo impidió, diciéndole: "¿Va usted a tirar así no más este fragmento del cuerpo de su alteza? Esta pierna ejecutó innumerables proezas y conquistó tantos laureles como el resto del cuerpo del general, hay que tener más respeto". El ci-

rujano decidió meter la pierna en un frasco de alcohol. Se formó el partido de la pierna y otro en contra. Prevalció la ortodoxia, la ciencia fue derrotada y se ordenó el primer monumento funereal a una pierna.

Luego Neruda cuenta que estupendos artesanos plasmaron en cerámica la historia y las hazañas de la "heroica extremidad" en un monumento piramidal; al mismo tiempo, se organizaron grandes exequias. El ministro de guerra hizo un panegírico de la pierna. Veintiún cañonazos y marchas militares finalizaron el entierro singular. Pasó el tiempo y el pueblo, harto de la tiranía, la miseria y la farsa, irrumpió con violencia en todas partes. Grandes avalanchas se precipitaron hacia el antiguo cementerio de Santa Paula, en donde "derriba-

ron y destruyeron el único y maravilloso monumento en honor y gloria de una pierna". Entonces, Neruda concluye:

A Fernand Léger le gustaba mucho este cuento. En todas partes me pedía: "*Maintenant raconte-nous cette histoire de la jambe*".¹ Quería que yo la escribiera y se hiciera de ella un ballet. Fernand Léger se propuso concebir el decorado y los trajes para esta historia fantástica. Yo nunca la escribí, pero ahora lo hago, ya muerto mi gran amigo y gran pintor de Francia, se la dedico a su memoria.

El título de la crónica histórica de Neruda es "*Una pierna para Fernand Léger*". Gloria Con-

¹ "Ahora cuéntenos esa historia de la pierna."



George Balanchine y Gloria Contreras en la Gala Panamericana del New York City Ballet, 20 de enero de 1960. Fotografía de Martha Swope. Cortesía de Gregorio Luke.

***“Las espadas eran nuestras
piernas en grand battements; todo
el cuerpo se usaba como un arma.”***

treras, a su vez, dedicó el ballet al poeta, y por ello tituló esta obra *Una pierna para Neruda*. El primer gran reto fue encontrar la música. El crítico Ricardo Rondón, que era dueño de una enorme discoteca y de un conocimiento enciclopédico, sugirió usar fragmentos de la *Sinfonía núm. 11* de Dmitri Shostakovich. Fue una selección perfecta, pues la música es contrastada y heroica, tiene frases sombrías para la entrada y para el momento en que recogen a los heridos, y pasajes violentísimos para la batalla. Otros segmentos de la partitura funcionan perfectamente para la farsa de la cirugía y el funeral. Al final hay una verdadera apotheosis musical durante la destrucción del monumento.

Otro desafío fue el diseño de la escenografía y el vestuario. Kleómenes Stamatiades hizo una de sus mejores producciones. Los uniformes de los soldados, con todo y charreteras, son inmediatamente reconocibles, al tiempo que dan a los bailarines absoluta libertad de movimiento y permiten rápidas transiciones de vestuario: de soldados a dolientes en el funeral y de éstos a pueblo enardecido que destruye el monumento a la pierna.

En cuanto a la escenografía, se crearon dos atmósferas. Al principio, los telones bajos sugieren el campamento de los mexicanos. Durante la batalla, los telones suben y sus tintes rojizos subrayan la violencia bélica. En el momento de la amputación de la pierna, los telones parecen sábanas ensangrentadas. Lo más difícil fue el monumento a la pierna. Se exploraron varios materiales, pero el unicel resultó demasiado endeble y la madera, pesada y peligrosa para los bailarines. El monumento acabó haciéndose con fibra de vidrio, material resistente y ligero. El diseño permite verlo como una pirámide y, en el momento in-

dicado, unos cordones internos simulan su destrucción.

La danza empieza con formaciones militares que, poco a poco, revelan a los soldados mexicanos y a Santa Anna. El tono sombrío se interrumpe violentamente con la aparición de las tropas francesas. Su entrada es vigorosa: realizan giros y saltos con los puños cerrados. El espacio se abre y da pie a una batalla campal. Salvo en contadas ocasiones, los cuerpos no se tocan y la violencia se representa mediante movimientos agresivos y veloces. Domingo Rubio, que durante años interpretó el rol del general presidente, cuenta: “Las espadas eran nuestras piernas en *grand battements*; todo el cuerpo se usaba como un arma”. El escenario queda cubierto de muertos y heridos que salen arrastrándose o cargados por sus compañeros.

Santa Anna permanece al centro del escenario. Entonces el ballet cambia de tono: se vuelve farsesco. Aparece un médico hilarante que procede a amputar la pierna del tirano de manera grotesca. Francisco Rojas, quien interpretaba al cirujano, afirma: “La comicidad deriva de que este general ‘todopoderoso’ está ahora a merced del médico. Gloria me pedía una amplia gama de expresiones faciales. Yo proponía gestos y Gloria los iba acentuando o modulando”. El gran funeral, presidido por el propio Santa Anna, incluía unas llorosas “damas de sociedad”. El ballet concluye cuando el pueblo, vestido de blanco y con máscaras, destruye el monumento. Los movimientos son efervescentes: primero se integran tríos, luego conjuntos mayores. Algunos se suben al armatoste que, ante el asombro del público, cae destruido.

Una pierna para Neruda se estrenó en el Festival Internacional Cervantino en 1983. La ovación fue estruendosa y, después de pedir muchas veces que se levantaran las cortinas para ovacionar a la coreógrafa y a los intérpretes, la gente salió a la calle a seguir festejando. También los miembros de la compañía se unieron a la fiesta. Sentíamos un orgullo indescriptible. Era un ballet plenamente original, con una

no quería competencia alguna e insistió no sólo en que le dieran el papel titular de cisne blanco, sino también el de su rival, el cisne negro. El capricho se volvió costumbre y, aunque el resultado nunca fue satisfactorio desde un punto de vista dramático, la estrategia se convirtió en el vehículo perfecto para el lucimiento de la bailarina. Y ésta es la forma en que se sigue bailando la obra hasta nuestros días.

En la Rusia imperial, las prima ballerinas eran, con frecuencia, amantes del Zar y, por lo tanto, tenían más poder que los coreógrafos.

historia mexicana, resuelto a la perfección tanto técnica como dancísticamente. Un ballet completamente nuestro.

UN NUEVO LAGO DE LOS CISNES

Gloria Contreras condujo toda su carrera en rebeldía ante el repertorio clásico romántico del que, justamente, *El lago de los cisnes* es el ejemplo más acabado. Muchas de las grandes compañías de ballet lo tienen en su colección y el sueño de toda bailarina es encarnar al cisne. Sin embargo, con frecuencia la obra se ha convertido en un espectáculo fastuoso y un torneo circense, donde se aplaude el virtuosismo de los solistas.

Dos experiencias animaron a Contreras a crear en 2013, casi a los ochenta años, su propia versión. Por un lado, influyó la observación de las aves. Gloria había instalado alpisteros en los balcones de su recámara y pasaba horas viendo volar a los pájaros. Por otro lado, recordaba las conversaciones con sus maestros rusos en Nueva York. Le decían que en la Rusia imperial, las *prima ballerinas* eran, con frecuencia, amantes del Zar y, por lo tanto, tenían más poder que los coreógrafos. Una de estas divas

Lo primero que cambió Gloria Contreras en su *lago de los cisnes* es la caracterización del ave humanizada: “Los cisnes —decía Gloria— son animales salvajes, no muñecas. En esta danza quise recrear el espíritu de este majestuoso animal, que puede atravesar continentes, volando a cincuenta kilómetros por hora. Por eso, en lugar de posiciones estáticas y líneas convencionales, en nuestra versión los cisnes están siempre en movimiento y sus cuerpos hacen formaciones inspiradas en los patrones de vuelo de las aves”. Pero la diferencia más importante es que, en la versión de Contreras, el cisne blanco (Odette) y el cisne negro (Odile) son interpretados por bailarinas distintas, lo que hace más clara e interesante la historia, pues los personajes pueden enfrentarse en un mismo momento.

En el argumento utilizado por Contreras, Odette y sus compañeras han sido convertidas en cisnes por un brujo (Rothbart) y sólo recuperan su forma humana en la noche. En una expedición de caza, el príncipe (Sigfrido) llega al lago encantado y se enamora de Odette, quien le informa que para romper el hechizo es necesario el amor verdadero. El príncipe le

jura fidelidad, pero la traiciona con Odile (el cisne negro). Desesperado, Sigfrido regresa al cisne blanco y se reconcilian. Triunfa el amor, muere el brujo, el hechizo se rompe y los cisnes recuperan su libertad.

Pero la obra es un poco más compleja. En realidad, hay dos triángulos amorosos: uno entre Sigfrido y el brujo por el cisne blanco; el otro entre Odette y Odile por el príncipe. Andrés Arámbula, que interpretó a Rothbart, nos dice: “el brujo de Gloria es mitad pájaro y mitad demonio; su relación con los cisnes es posesiva y la lucha contra el príncipe, feroz y territorial”.

George Balanchine, considerado el coreógrafo más importante del siglo XX y maestro de Gloria Contreras, atribuía la extraña fasci-

nación que despierta esta obra entre la audiencia a la dualidad mágica de la protagonista: mujer de noche, cisne de día. Mireya Rodríguez, creadora del vestuario, relata lo siguiente: “Quise expresar la dualidad cisne/mujer pintando en cada mallón cientos de plumas mientras los bailarines usaban el vestuario en proceso. En la parvada de cisnes, las plumas son grises; en el cisne blanco, azules. Agregué una gasa para sugerir el vuelo y un cuello negro y naranja para sugerir el pico. El cisne negro es más agresivo y salvaje, son rojos su pico y los ojos; agregamos pequeñísimas piedras para dar brillo. Cada traje es ligeramente distinto y asimétrico a los otros”. El vestuario recibió una mención especial en las páginas de la revista *Vogue*.



El lago de los cisnes, coreografía de Gloria Contreras, bailarinas del Taller Coreográfico de la UNAM. Fotografía de Héctor Rivera.

Balanchine, considerado el coreógrafo más importante del siglo XX y maestro de Gloria Contreras, atribuía la extraña fascinación que despierta esta obra entre la audiencia a la dualidad mágica de la protagonista: mujer de noche, cisne de día.

La lucha de las mujeres que interpretan los cisnes es intensa y abierta, entre un cisne negro muy agresivo y un cisne blanco sensual y etéreo, que entra a escena volando, sostenida por Rothbart, y termina también en vuelo, sostenida por el príncipe. Afirma Valeria Alavez, para quien se creó el papel de Odette: "La interpretación de la mujer detrás del ave,

con sus conflictos, pasiones y valentía, es un desafío maravilloso. El resultado fue una obra que trasciende la experiencia estética y el cuento de hadas, ya que mediante el cuestionamiento de las motivaciones y deseos de los personajes es que estos adquirieron una voz honesta que modificó su expresión y la forma en que se relacionan unos con otros".

Para Carla Robledo, quien interpretó a Odile, la fuerza de ésta se establece desde el principio: "Aparece como líder de parvada. Es una fuerza disruptiva que seduce al príncipe de inmediato en una secuencia que culmina con un beso en la boca. Como bailarina es un verdadero goce, pues la coreografía no está al servicio de los pasos, sino de la música, y te per-



El lago de los cisnes, coreografía de Gloria Contreras, bailarines del Taller Coreográfico de la UNAM. Fotografía de Héctor Rivera.

mite expresar sin restricciones la pasión de los personajes”.

El papel de Sigfrido se creó para Jorge Vega, quien fue primer bailarín del Ballet Nacional de Cuba, donde interpretó muchas veces *El Lago de los cisnes* tradicional. Vega relata: “El de Gloria es sintético; te da en un acto lo que el otro hace en cuatro. Además de que es más humano. Para mí fue una sorpresa ver que a personas muy aficionadas al ballet tradicional les encantó nuestra versión”. Agrega Valeria Alavez: “El secreto es que siendo completamente original, es totalmente reconocible. Jorge Vega y yo llevamos la versión de la maestra Contreras del pas de deux del cisne blanco a múltiples galas y festivales alrededor del mundo, incluso a escenarios donde la versión clásica es muy reconocida y esperada. Aunque la versión de la maestra se separó en gran medida del original, en todas las ocasiones, la gente dentro y fuera del mundo de la danza expresó admiración por la coreografía y se conmovió con la interpretación”.

BRANDENBURGO NÚM. 3, EL VUELO HUMANO

A Irina Marcano, la nueva directora artística del Taller Coreográfico de la UNAM (TCUNAM), le gustan los retos. En su primera temporada al frente del conjunto universitario, presentó el *Réquiem de Mozart* de Gloria Contreras con orquesta y coro. Además, estrenó la cantata completa de *Carmina Burana*, de su autoría. Ahora, para la temporada 112, prepara una nueva producción de *Brandenburgo núm. 3*, una de las más bellas y difíciles obras de la fundadora del Taller Coreográfico. La pieza se interpretará los días 8, 10, 15 y 17 de noviembre dentro del programa que celebra los noventa años del natalicio de Gloria Contreras, el cual incluye



Brandenburgo I, Attitude, Domingo Rubio, 2024.

otras piezas emblemáticas de su repertorio como *Huapango*, *Nereidas*, *Magdalena* y *Casi una fantasía*.

Bach era uno de los compositores preferidos de Gloria, que creó un total de veintiocho ballets con su música; algunos de ellos están entre sus obras más conocidas: *Concierto en re*, *Ofrenda musical* y *Tempos Bachianos*. La mayoría de estas obras son muy clásicas, aunque también hay otras, como *Infamia*, en las que usa un lenguaje dancístico moderno. Se trata de coreografías creadas rigurosamente a la partitura y que ejemplifican el ideal de Contreras, quien a su vez aprendió de su maestro George Balanchine: “ver la música a través de la danza”.

Los *Conciertos de Brandenburgo*, compuestos por Bach alrededor de 1721, se consideran joyas del barroco, pero languidecieron por siglos en el olvido. Durante la Segunda Guerra Mundial, mientras Berlín era bombardeada, un

bibliotecario los protegió llevándolos en tren a otra ciudad. Cuando el tren también fue bombardeado, el hombre se refugió en un bosque cercano con las partituras bajo el brazo.

El ballet *Brandenburgo* núm. 3 fue creado en 1991 y es en extremo difícil de bailar. Las puntas y los saltos son clásicos, pero los torsos son alargados y fuera de eje, no por completo verticales, y el braceo es original; no hay una terminología balletística para describirlos. “El mayor reto es el musical”, afirma Mireya Rodríguez, quien interpretó distintos papeles en la obra. “Gloria leía la partitura con nosotros para que pudiéramos identificar los instrumentos que debíamos seguir. En un grupo de ocho bailarinas, un quinteto baila unos

instrumentos y el trío otros. Cuando salen de escena tres bailarinas, el contraste se da entre el trío y el dueto.”

Gloria Contreras no sólo se concentraba en la dinámica musical de sus obras, también las veía como creaciones plásticas. Hay momentos en que algunos bailarines se detienen para formar una escultura viviente mientras otros intérpretes se desplazan entre sus cuerpos. En otras piezas, buscó que el movimiento mismo hiciera las veces de dibujo y que el escenario se convirtiera en un gran lienzo.

El segundo movimiento de *Brandenburgo* núm. 3 enfatiza el uso escultórico de los cuerpos. Se trata de un dueto, pero su naturaleza no es romántica; los bailarines son simples



Brandenburgo I, Espiral, Domingo Rubio, 2024.

formas. Lo interpreta una pareja: una bailarina que debe ser flexible y un bailarín fuerte que la carga y estira como si fuera de plastilina. El dueto termina con el bailarín llevando a la bailarina en el aire, como un elemento etéreo.

El tercer movimiento abre con un dueto de hombres. "Es un verdadero *tour de force*", dice Ángel Mayrén, quien hizo interpretaciones memorables de la obra con el gran bailarín cubano Fidel García. "No sólo está la dificultad de hacer saltos y piruetas, sino que cada paso y cada salto tienen una medida musical; tienes que aterrizar en un momento preciso de la partitura". Para Rocío Melgoza, ahora ensayadora del Taller Coreográfico de la UNAM e integrante del elenco original, "en este ballet el reto es encontrar bailarines con fuerza y calidad técnica".

Para la ex bailarina del TCUNAM, Alejandra Llorente, *Brandenburgo* núm. 3 es un ejemplo de creatividad en el ballet clásico. El interés se genera a partir de la danza, los pasos nunca se fraccionan y hay un movimiento continuo muy interesante. Destaca lo impresionante que resulta que este ballet contenga tantas propuestas en tan sólo once minutos. Alejandra habla de su método de interpretación: "Yo me concentraba en una idea, por ejemplo, en convertirme en una espiral ascendente. Me divertía mucho bailándolo; es un verdadero éxtasis".

Gloria Contreras también enfatizaba el aspecto lúdico de la obra: "Se requiere no sólo estudio y precisión, sino también gozo, porque la música de Bach es una consagración musical de la alegría. En el primer movimiento, los bailarines comparten una misma alegría, es un ritual en el que se juega con las notas. El segundo movimiento es un dueto apacible de



Brandenburgo, Vuelo, Domingo Rubio, 2024.

paz y serenidad. El tercer movimiento, con todo el elenco, despliega un gozo extrovertido que obliga al espectador a concentrarse para captar la orquesta de cuerpos, donde cada uno de los bailarines es un instrumento".

Brandenburgo núm. 3 es un ejercicio de vuelo humano. Después de verlo, se tiene la impresión de que los bailarines han pasado más tiempo en el aire que en la tierra. El poeta chiapaneco Roberto López Moreno escribió un poema dedicado a *Brandenburgo* núm. 3 que dice: "...de la tierra sube para adueñarse del vuelo... Ascende para contar la historia de la vida". **U**

Domingo Rubio, que ha sido bailarín principal del TCUNAM, creó para esta Revista algunas de las imágenes que acompañan este texto. Rubio también es coreógrafo, ensayador, coordinador escénico, maestro de ballet y escultor con cuarenta años de carrera profesional. Ha ilustrado libros de técnica de danza y fue comisionado por el museo Universum para diseñar y producir esculturas para la exposición "Danza y biomecánica".