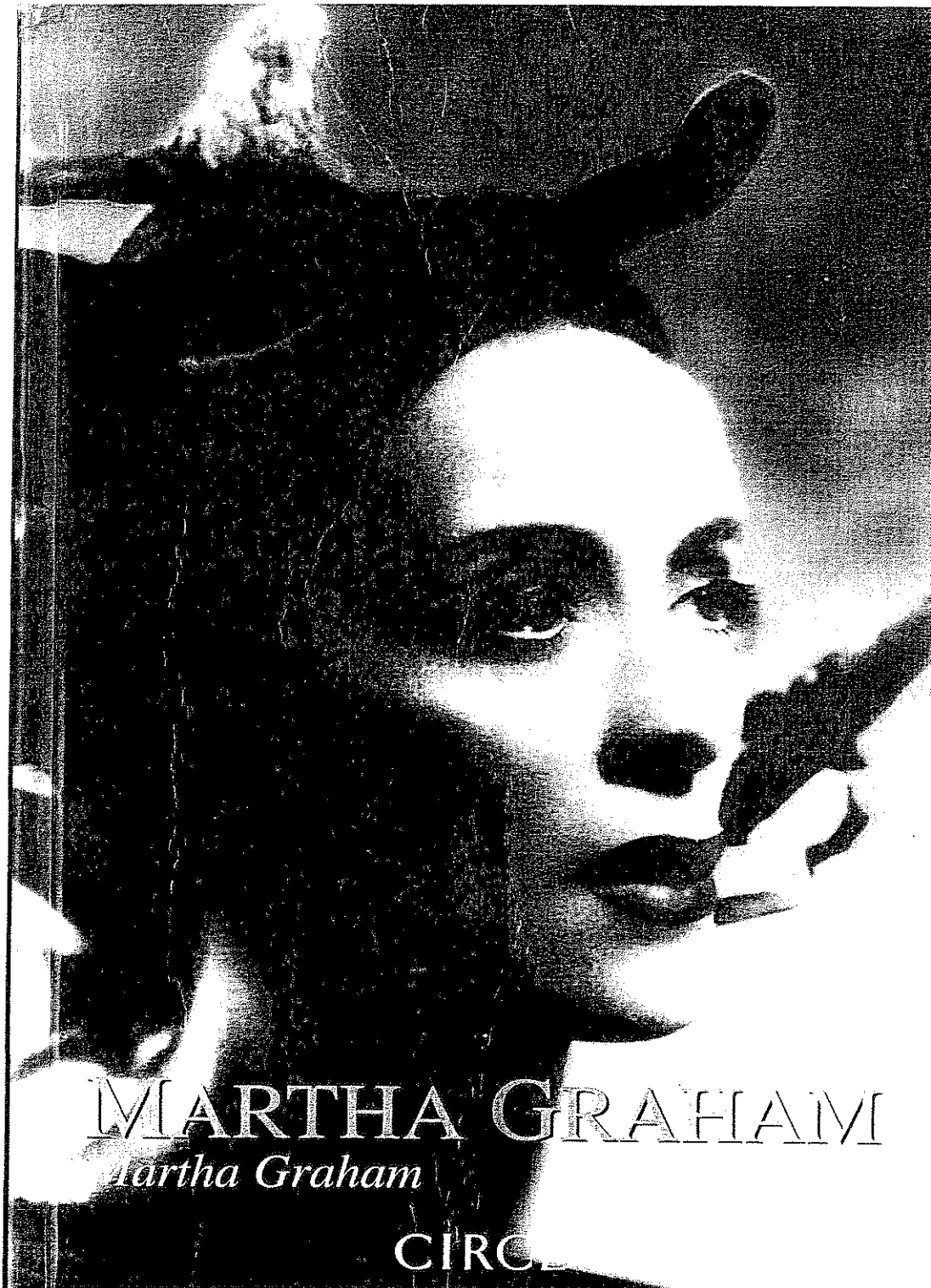


10/20/77



MARTHA GRAHAM

Martha Graham

CIRCLE

4721-001
11-11-00

SALVO

La memoria ancestral

MARTHA GRAHAM

ABRIL 2003

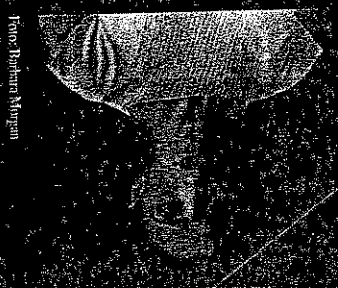


Foto: Barbara Morgan

Martha Graham

Martha Graham (1894-1991) ha sido la más importante, prolífica (así lo acreditan sus más de 200 coreografías) y revolucionaria artista norteamericana de nuestro siglo. Creó un lenguaje autónomo que desencadena un método de aprendizaje propio, es un caso único dentro de la danza moderna y contemporánea. Fue también una batalladora en su compromiso social con la mujer desarrollada a través del arte.

A mi madre y a mi padre, a Geordie, Mary, Lizzie, y a William Henry.

A mi amigo Ron Protas, que trabajó conmigo y compartió un nuevo rumbo y una nueva animación de mi vida.

A Jacqueline Onassis, mi editora, cuya fe ha hecho realidad este libro.

A Howard Kaplan, por su entrega y delicadeza en las muchas horas que pasamos juntos preparando este libro.

A Halston, que fue mi colaborador y se convirtió en mis manos. A Liza Minnelli y Mijaíl Barishnikov, amigos fieles que me animaron y pusieron a mi disposición sus dotes artísticas.

A los distinguidos directores de nuestra junta: Francis Mason, que nos ayudó a empezar de nuevo, Lee Trab, Arnold Weissberger, Judith Schlosser y Evelyn Sharp, que se unieron a nosotros para seguir adelante.

A mi querida Alice Tully y a mi amiga y asesora Frances Wickes.

A Linda Hodes, Yurico, Helen O'Brien, Maureen Musialek y Christopher Herrmann, que reforzaron mi decisión y mi capacidad para seguir adelante.

A todos mis bailarines, antiguos, presentes y futuros ...

Enero de 1991

Soy bailarina.

Creo que se aprende practicando. Los principios son idénticos, tanto si se trata de aprender a bailar bailando como de aprender a vivir viviendo. En ambos casos hay que realizar y representar una serie precisa y concreta de actos físicos e intelectuales que determinan la realización, la sensación de ser uno mismo, la satisfacción espiritual. Te conviertes en algún campo en atleta de Dios.

Martha Graham

MARTHA GRAHAM

La memoria ancestral

Traducción de Ángela Pérez



CIRCE

«Y la escarlata y la púrpura le tocaron a María.»
Protoevangelio de Santiago,
Capítulo X, versículo 2, siglo II d. C.

Primera edición: Mayo, 1995
Título original: «*Blood Memory*»
© 1991 by the Martha Graham Estate Published by arrangement with Doubleday, a division of Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc.
© de la traducción: Angela Pérez, 1995
© de la presente edición: CIRCE Ediciones, S.A.
Diagonal, 459
08036 Barcelona

ISBN: 84-7765-107-8

Deposito legal: B. 16.623-1995
Fotocomposicion gama, s.l.
Artides Mallol, 3, 1.º 1.ª
08028 Barcelona
Impresion: Tesys, S.A.
C/ Manso, 15-17
08015 Barcelona

Impreso en España

Derechos exclusivos de edicion en español para España y América Latina.

Cubierta: Diseño, Vilaseca/Altarriba Associats
Foto, Cns Alexander / Coleccion de Martha Graham

Ninguna parte de esta publicacion, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada informáticamente o transmitida de forma alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin permiso previo de la editora.

pequeñas muertes diarias

Practicar significa realizar pese a todo tipo de obstáculos algún acto de visión, de fe, de deseo. La práctica es el medio de lograr la perfección deseada.

Creo que la razón de que la danza haya tenido siempre una magia tan especial es que ha sido el símbolo de la representación de la vida. Incluso mientras escribo esto, el tiempo ha empezado a convertir el hoy en el ayer: el pasado. Los descubrimientos científicos más brillantes cambiarán con el tiempo y quizá queden desfasados cuando surjan nuevas manifestaciones científicas. Pero el arte es eterno, porque descubre y muestra el paisaje interior, que es el alma humana.

He oído muchas veces la frase «la danza de la vida». Es una expresión que me impresiona profundamente, porque el instrumento mediante el que se expresa la danza es también el instrumento mediante el que se vive la vida: el cuerpo humano. Es el instrumento mediante el que se manifiesta lo más importante de la vida. Contiene en su memoria todos los asuntos de la vida, la muerte y el amor. Bailar es agradable, fácil, delicioso. Pero la senda del paraíso del éxito es tan dura como cualquier otra. La fatiga es tan grande, que el cuerpo llora, incluso mientras duerme. Hay momentos de frustración absoluta, hay pequeñas muertes diarias. Entonces necesito el con-

de la aptitud o las dotes del acróbata. Reconocemos como él la fuerza gravitatoria de la tierra. La sonrisa existe porque está practicando la vida en ese instante de peligro. Decide no caer.

A veces me da miedo caminar por la cuerda floja. Me da miedo aventurarme en lo desconocido. Pero hacerlo forma parte del acto de crear y del acto de interpretar. Que es lo que hace el bailarín.

La gente me ha preguntado a veces por qué elegí ser bailarín. Yo no lo elegí. Fui elegida para ser bailarín y eso es algo que no puedes eludir. Cuando algún joven estudiante me pregunta si creo que debe ser bailarín, siempre contesto: «Si tienes que preguntarlo, la respuesta es no.» Solamente cuando exista una forma de hacer que tu vida y la de los demás sea más intensa, deberá emprenderse esta carrera... Y entonces conocerás los prodigios del cuerpo humano, pues no hay nada más prodigioso. Cuando vuelvas a mirarte al espejo, fíjate bien en el ángulo de las orejas en la cabeza; observa la forma del nacimiento del pelo; piensa en todos los huesecillos de tu muñeca. Es un milagro. Y la danza es la celebración de ese milagro.

Creo que la esencia de la danza es la expresión humana, el paisaje del alma humana. Espero que todas las danzas que hago revelen algo de mí misma o algún aspecto prodigioso del ser humano. Y es lo desconocido, ya sean los mitos, las leyendas o los ritos que nos proporciona nuestra memoria. Es el eterno pulso vital, el deseo puro. Sé que cuando ensayamos, y lo hacemos todos los días, algunos bailarines, especialmente hombres, no pueden estar quietos. Uno de los bailarines de mi compañía no está hecho para estarse quieto. Tiene que moverse continuamente. A veces pienso que no sabe lo que hace, pero ese es otro asunto. Posee la esencia de la vida

suelo que la práctica ha almacenado en mi memoria, necesito la tenacidad de la fe.

Son precisos unos diez años para convertirse en un bailarín maduro. La preparación es doble. Primero, están el estudio y la práctica del oficio que es la escuela en la que trabajas para reforzar la estructura muscular. El cuerpo se forma, se disciplina, se honra, y, a la vez, se confía en él. El movimiento llega a hacerse limpio, preciso, elocuente, veraz. El movimiento jamás miente. Es un barómetro que indica la presión anímica a todo el que sepa descifrarla. Podemos decir que es la ley de vida del bailarín, la norma que rige sus aspectos externos.

En segundo lugar, está la cultura del ser del que procede todo cuanto tienes que expresar. No surge simplemente de la nada, sino de una gran curiosidad. Lo principal, naturalmente, es siempre el hecho de que sólo existe una persona como tú en el mundo, solamente una, y que si no se realiza, se habrá perdido algo. La ambición no es suficiente; la necesidad lo es todo. Mediante ella se recuentan las leyendas del viaje espiritual, con toda la tragedia, la amargura y el gozo de vivir. En este punto, el conjunto de la vida alcanza la mera personalidad del intérprete y mientras el individuo se engrandece, lo personal se hace menos personal. Y hay gracia. Me refiero a la gracia resultante de la fe... fe en la vida, en el amor, en las personas, en el acto mismo de bailar. Todo esto es necesario para que cualquier actuación en la vida sea apasionante, convincente, plenamente significativa.

El bailarín venera cosas olvidadas tales como el milagro de los bellos huesecillos y su delicado vigor. El pensador reverencia la belleza de la mente despierta, lucida y ordenada. Y todos los que actuamos aquí somos conscientes de la sonrisa que forma parte

humana interior que le impulsa a bailar. Siente ese deseo. Toda danza es una especie de gráfico de temperatura, un gráfico anímico. El deseo es algo precioso, y de ahí precisamente, del deseo, es de donde surge la danza.

Cada día de ensayo de un nuevo ballet, llego un poco antes de las dos de la tarde y me siento sola en mi estudio para tener un momento de tranquilidad antes de que lleguen los bailarines. Me digo en broma que estoy cultivando mi naturaleza budista. Pero se trata simplemente de que me resulta muy reconfortante estar aquí: es un lugar seguro, claro, con una finalidad. Es ese orden de elementos unidos lo que hizo a un escritor llamar a la danza «comportamiento humano dignificado». Me siento de espaldas a los grandes espejos, de forma que estoy completamente dentro de mí misma. La habitación está un poco desordenada; vamos a salir pronto de gira. Hay cajas de embalaje alineadas con las obras que me hizo Isamu Noguchi y que nos llevaremos, con letreros: APPALACHIAN SPRING, HÉRO-DIADE, NIGHT JOURNEY.

Este estudio de suelos gastados, con una puerta que da al jardín, lo significa todo para mí. Cuando Lila Acheson me lo enseñó en 1952, me proporcionó la seguridad de saber que podía trabajar y tener un hogar. Lila era una criatura espléndida. Comprendía la turbulencia divina del interior del artista y sabía ayudarte sin que te sintieras siquiera agradecido ni azorado.

Nunca olvidaré la primera vez que fui a su casa, High Winds. Cuando nos sentamos a la mesa del comedor, Lila bebió de una copa de oro preciosa que le había regalado el Gobierno egipcio y que, según

me dijo, procedía de la tumba de Tutankamón. Su marido DeWitts me miró y me dijo:

—Así que eres bailarina... —Colocó la mano a la altura de mi cabeza y me preguntó—: ¿Puedes alzar el pie hasta aquí?

Era una velada formal y yo llevaba un traje de Dior.

—Puedo hacerlo, pero no con este vestido —le dije.

Los recuerdos de Lila cuando venía a verme y me regalaba sus luminosos actos de amistad me embargan a menudo en este estudio; y en otros momentos también. Dicen que la energía, en cuanto se crea e irrumpe en el mundo, jamás se destruye, que sólo se transforma. Tal vez por eso siento yo tantas presencias en esta habitación.

Al otro lado de la puerta de mi estudio, en el jardín, hay un árbol que ha sido siempre un símbolo de fortaleza y que, en muchos aspectos, es un bailarín. Era un arbolillo minúsculo cuando me instalé aquí y, aunque le cortaba el camino una puerta metálica, insistió y creció hacia la luz; y hoy, treinta años después, es un árbol de tronco muy grueso con el alambre en su interior. Avanzó hacia la luz, como un bailarín, y lleva dentro las cicatrices de su viaje. Te trazas una meta, trabajas, la alcanzas. Albergas en tu interior esa curiosidad, desarrollas plenamente el ansia de vivir. El cuerpo es un don sagrado. Es tu prenda primera y última; con él llegamos a la vida y con él nos vamos de ella; hay que tratarlo honrosamente y con alegría, pero también con temor reverente. Y siempre, no obstante, con agradecimiento.

Dicen que las dos artes primigenias fueron la danza y la arquitectura. La palabra «teatro» fue verbo antes que sustantivo: una acción, luego un lugar. Eso significa que has de hacer el gesto, el esfuerzo, el

nuestra imaginación. Encontrará o no encontrará un planeta, que es exactamente lo que hace un bailarín.

Y existe también la inspiración. ¿De dónde surge? Sobre todo de la emoción de vivir. En mi caso, de la diversidad de un árbol o del murmullo del mar, de la poesía, de la visión del delfín que rompe la quietud del agua y avanza hacia mí... de cualquier cosa que me haga sentir el instante. Y no sé muy bien si llamarlo inspiración o necesidad. A veces me inspira la gente. Me gusta muchísimo la gente y creo que, en general, el sentimiento es recíproco. Da la casualidad de que amo a la gente. No amo a las personas individualmente, sino que me gusta la idea de la vida que late en el ser humano: sangre y movimiento.

_________ Todos poseemos una memoria ancestral que nos habla, y muy especialmente los bailarines, por la intensificación de su vida y por su cuerpo. Todos hemos recibido la sangre de nuestra madre y de nuestro padre y, a través de ellos, la de sus padres y la de los padres de sus padres, y así hasta los orígenes. Portamos en nosotros esa sangre milenaria y su memoria. ¿Cómo, si no, se explicarían las ideas y gestos que se nos ocurren instintivamente con escasas preparaciones o previsiones? Pueden deberse a algún recuerdo profundo de una época en la que el mundo era caos, de una época en la que, como dice la Biblia, el mundo era la nada. Y luego, como si se entreabriera una puerta, se hizo la luz. Y reveló algunas cosas prodigiosas. Reveló cosas aterradoras. Pero era luz.

William Goyen escribió en *The House of Breath*: «... somos los portadores de vidas y leyendas (¡quién

auténtico esfuerzo por comunicarte con otro ser. Y también has de tener un árbol para resguardarte del sol y de la tormenta. Siempre existe ese árbol, el impulso creador, y siempre hay una casa, un teatro.

Los árboles pueden ser los objetos más bellos del mundo, sobre todo cuando no tienen hojas. Hay un árbol en el cruce de Central Park, yendo del East Side al West Side. Cada vez que paso junto a él en las distintas estaciones muestra un aspecto diferente y apropiado. Cuando no tiene hojas, es tan viejo e impresionante como mi máscara. No de una anciana que fue hermosa en tiempos. Y siempre que lo veo, saludo su vigor y su misterio. La columna vertebral del cuerpo humano es el árbol de la vida. Y meditante ella, el bailarín se comunica. Dice con su cuerpo lo que no puede expresar con palabras y, si es puro y franco, puede convertir su cuerpo en instrumento dramático.

Yo siento reflejada aquí en nuestro estudio esa tensión, esa intensificación del cuerpo en reposo y en movimiento. Por este lugar corta tiempo atrás un arroyo y creo que la tierra conserva aún parte de aquella agua oculta. Los griegos creían que allí donde había un manantial, manifestación del flujo de la vida, había también una diosa a quien podía aplacarse u ofenderse. Es la extraña fuerza que a veces parece viva bajo este edificio. Incluso en el estudio, ha aparecido un pequeño brote de vida vegetal; surgió del suelo junto al piano. Es otro mundo, y lo aceptamos como un don.

Estoy absorta en la magia del movimiento y de la luz. El movimiento nunca miente. Es la magia de lo que yo llamo el espacio exterior de la imaginación. Hay un vasto espacio exterior, lejos de nuestra vida cotidiana, por el que a veces siento vagar

conoce los invisibles frescos de las paredes privadas del cráneo!)». La creación de una danza surge a menudo del deseo de descubrir esos frescos ocultos.

En la segunda gira que hicimos por Asia en los años setenta, me pidieron que hiciera una ofrenda floral a la tumba del soldado desconocido birmano. Y así lo hice, en presencia del embajador estadounidense y del ministro de Cultura birmano. Cuando terminé, se alzó un murmullo de voces. Los birmanos se preguntaban quién me había enseñado a ofrecer las flores de la forma precisa y con los pasos y gestos propios de una mujer birmana de mi edad y posición. Nadie me había enseñado. Lo mismo que nadie había enseñado a Ruth Saint Denis a remontarse generaciones en la danza de las Indias Orientales y a encontrar el verdadero camino y el espíritu de sus solos, que hasta los nativos de la región habían olvidado ya.

Pero para eso tienes que mantener limpia tu vasija: tu mente, tu cuerpo; es lo que los maestros zen dicen a los discípulos demasiado engreídos, que se concentran demasiado en la teoría y en las ideas. Les dicen: «Todo eso está muy bien, pero ¿habéis limpiado el recipiente?» Porque el estudiante budista vivía de pedir alimentos, ¿y cómo iban a dárselos si no limpiaba la escudilla? Es una forma de preguntarle si está preparado para la comida siguiente. Una orden muy clara de volver a lo fundamental. Es muy fácil volverse desordenado.

Creo que eso es lo que quería decir mi padre cuando yo vivía lejos de casa y me escribió: «Tienes que mantener el alma libre, Martha.»

Procuro cultivar en mis bailarines precisamente esa franqueza, el conocimiento y la inocencia. Aunque, como indica el verbo latino educar, *educere*, no es cuestión de poner algo dentro sino de extraerlo, si es que está allí en primer lugar.

Cuando empecemos el ensayo, mencionaré esa sensibilidad y franqueza. Los bailarines llegan con los directores adjuntos Linda Hodes y Ron Protas, a quienes he preparado durante años para supervisar mis obras, confiándoles el futuro de mi compañía. Linda acudió a mí de pequeña, estudió y bailó conmigo en el escenario. Ron lleva veinticinco años a mi lado y le he enseñado mi técnica. Conoce a fondo los personajes que he creado e intuye lo que quiero. Siempre falta algún bailarín (una lesión, una sesión de terapia, lo habitual). Hoy día los bailarines pueden hacer cualquier cosa; la técnica es fenomenal. La pasión y el significado de su movimiento tal vez sean otro asunto.

A veces provocho a mis bailarines diciéndoles que quizá no sea su mejor día, que tanto salto les ha deteriorado el cerebro. Y sin embargo se mueven con gracia y con una especie de inevitabilidad, algunos de forma más convincente que otros. Cuido este momento del ensayo, este instante que es el ahora mismo de mi vida.

El ahora es lo único que tenemos. Empiezas en el ahora, lo que conoces, y vas hacia los antiguos que no conociste pero que descubres a medida que avanzas. Creo que sólo se descubre el pasado a partir de uno mismo, de lo que experimentas en el presente, de lo que entra a formar parte de tu vida en el momento actual. Sólo conocemos el pasado según lo descubrimos. Y lo descubrimos desde el ahora. Contemplar el pasado es como recostarse en una mecedora. Es relajante y puedes mecerte atrás y adelante en la galería, sin avanzar nunca. No es para mí. A veces me preguntan por el retiro y digo: «¿Retiro? ¿Retiro para qué?» Yo no creo en el retiro porque ése es el momento en que mueres.

La vida del bailarín no es nada fácil. Es relativa-

cisne que permaneció en el agua invernal demasiado tiempo, tanto que el agua se heló en torno a sus pies y quedó atrapado. A veces me pregunto si no me habrá quedado demasiado tiempo. Tal vez sea sólo que tengo miedo.

Los indios americanos creían que la vida sigue ciertos sucesivos de muerte y renovación. Me pregunto si tengo que empezar un nuevo ciclo o si es la depresión parcial que forma parte de no hacer nada. Es parte de la gloria y el arte de la inevitabilidad, la parte desconocida también.

Hago los ensayos y doy clase. Viajo con mi compañía siempre que puedo, me siento entre bastidores, en general con Ron, y hago correcciones que él anota en su libreta. Entre el público, Linda y otra directora de ensayo hacen lo mismo. Luego se indica a los bailarines los cambios que han de hacer.

A veces los bailarines actúan bien y se lo digo. Pero otras veces no. Son ofensivos con la forma de la pieza. Se distancian de la obra, se toman libertades y tengo que decirles que no lo hagan. Dirijo los ensayos, hago indicaciones y doy clase. Y todo se reduce a esto: si algo lleva tu nombre, tienes que ocuparte de ello, estar al tanto.

También existe el problema capital de recaudar fondos. Es muy necesario. En este mundo de hoy no se puede hacer nada sin dinero. Puedes tener sueños. Puedes tener en tu alma la idea, pero sin medios no puedes plasmarla. Me causa incertidumbre no saber si mis obras se filmarán y se conservarán, si conseguiremos el crédito para nuestro edificio. Ya no hay ningún Halston, ninguna Lila que me apoyen y me ayuden. Y, sin embargo, ha entrado en nuestras vidas Madonna, una de mis antiguas alumnas, ha hablado conmigo y dice que encontraremos la forma de conseguirlo. A veces, cuando vuelvo a casa, que queda

mente breve. Yo no soy un ejemplo de ello, pero a partir de un momento no puede seguir haciendo ciertas cosas. La vejez es un fastidio. Yo no quería envejecer porque no me daba cuenta de que estaba envejeciendo. Me parece una carga, algo espantoso que he de sobrellevar. No es algo que atesorar y amar. No es en modo alguno un problema a solucionar.

Dejar de bailar no fue una decisión voluntaria. Me di cuenta de que ya no tenía la fuerza ni la capacidad de construir el interior y el alma de un artista. Antes de empezar a bailar me entrenaba haciendo cientos de saltos en cinco minutos de reloj. Hay muchas cosas que ya no puedo hacer. Me enfurece no poder hacerlas. Yo no quería dejar de bailar y sigo sin querer. He deseado siempre una vida sencilla, directa, franca, limpia y maravillosa. Así ha sido mi vida.

Hay pasos ancestrales que me siguen siempre, que me empujan cuando creo una danza nueva y que gesticulian y fluyen a través de mí. Sean buenos o malos, son ancestrales. Llegas al punto en el que tu cuerpo es algo más que un universo de las culturas del pasado, una idea muy difícil de expresar en palabras. Nunca hablo de una danza cuando la estoy creando. Es un riesgo puramente físico que deseas correr. El ballet que estoy haciendo ahora es un riesgo. Eso es cuanto puedo decir porque aún no está acabado. No permito que lo vea nadie, a excepción de los bailarines con quienes trabajo. Cuando ellos se marchan me quedo a solas con los pasos ancestrales. Recuerdo haber oído hace mucho tiempo en algún lugar, que cuando murió El Greco encontraron en su estudio un lienzo vacío en el que había escrito estas tres palabras: «Nada me complace.» Lo entiendo perfectamente.

A veces creo que es el momento de parar. Pienso en la imagen del cisne de Mallarmé, el hermoso

cerca de la escuela, después de dar una clase especialmente difícil, me pregunto dónde habrá ido a parar todo el encanto, toda la conciencia mágica del cuerpo. Pienso en las muchas veces que he experimentado ciertos hechos extraños. Algunos son historias que me contaron mis padres y otros los recuerdo. Me parece que he sido siempre consciente de una gran curiosidad por la vida, de las acciones de las demás personas, de las demás criaturas. Algo a lo que se refiere Empédocles cuando dice: «Pues he sido antes de ahora muchacho y muchacha, arbusto, pájaro, un pez tonto en el mar.» En otras palabras, me embargan retazos de recuerdos de esas identidades pasadas (no se trata de reencarnación, transformación ni nada parecido). Me refiero a la sacralidad de la memoria, los fragmentos de un recuerdo y a esas cosas de gran valor que olvidamos y que el cuerpo y la mente deciden recordar... «La intuición recoge la clave que la memoria tira», según palabras de Emily Dickinson.

Lo que añoro algunos días en clase de danza no es la perfección, porque algunos bailarines nunca alcanzarán ese momento de habilidad técnica. Al principio no pido indicios de perfección. Lo que añoro es el ansia de encontrar la vida, la curiosidad, el asombro que sientes cuando puedes moverte realmente, avanzar hacia un primer puesto perfecto o un quinto puesto perfecto. Surgen entonces la emoción, la avidez, el olvido de cuantos te rodean. Te sumerges completamente en este instrumento vibrante de vida. El gran poeta francés Saint-John Perse me dijo una vez: «Hay muy poco tiempo para nacer al instante.» Añoro mucho esto en clase. Añoro la fuerza animal, la belleza del talón tal como se utiliza para saltar a la vida. Creo que esto más que ninguna otra cosa es el secreto de mi soledad.

No me considero única en absoluto, pero estoy totalmente de acuerdo con Edgard Varèse y voy a utilizar la palabra que no utilizo nunca para referirme a mí misma ni a nadie. Esta palabra es genio. Varèse, un gran compositor francés que escribió algo de música para mí, descubrió nuevas áreas de vigor musical empleando la percusión de una forma que yo no había visto hasta entonces. Me dijo: «Martha, todos nacemos con genio, pero casi nadie lo conserva más que unos segundos.»

Él entendía por genio esa curiosidad que impulsa a la búsqueda del secreto de la vida. Eso es lo que me consume a mí cuando doy clases y me quedo sola. A veces, ves en el escenario a una persona que posee esa integridad, y es tan espléndido que tiene el poder de paralizarte. Y nos es común a todos, aunque pocos la conservan más que unos minutos.

No puedo olvidar la vez que me quedé hasta tarde en la escuela y sonó el teléfono. Estaba sola y contesté. Era una madre que quería que su hija asistiera a clase.

—Es un genio. Intuitiva. Única. Tiene que educarse ahora.

—Por supuesto —le dije yo—. ¿Qué edad tiene?

—Dos años —contestó la madre.

Le expliqué que sólo admitíamos niños de nueve años. Hoy día empiezan mucho antes, gracias a las vitaminas, las computadoras y el entrenamiento casero.

—¡Nueve años! —gritó ella—. ¡Para entonces habrá perdido todo el genio!

—Si tiene que perderlo, señora, más vale que lo pierda pronto.

Nunca me he considerado lo que llaman un genio. Me parece mucho mejor el término «perdiguero», un precioso perdiguero fuerte y dorado que

cobra cosas del pasado o que recupera cosas de nuestra memoria ancestral común. Creo que nos descubrimos con cada acto que realizamos (sea este religioso, político o sexual). Y lo considero uno de los prodigios de la vida. Es lo que siempre he deseado hacer: representar la risa, la alegría, el apetito, todo mediante la danza.

A fin de trabajar, de emocionarte, a fin de ser, simplemente, tienes que renacer al instante. Tienes que permitirte sentir, tienes que permitirte ser vulnerable. Tal vez no te agrade lo que ves, eso no tiene importancia. No hay que juzgar siempre. Pero si tienes que dejar que te acometa, que te emocioné, y tu cuerpo tiene que estar vivo. Y has de saber cómo animar el cuerpo, que es único en cada persona. Recuerdo a la gran profesora del ballet ruso Volkova, que huyó de su país durante la Revolución rusa y daba clases en Dinamarca. Curiosamente, nunca aprendió una palabra de danés, sólo inglés. Un joven realizó una serie de saltos extraordinarios en el suelo. Se volvió luego hacia Volkova para recibir la alabanza que creía merecer, y ella le dijo: «Ha sido perfecto. Pero demasiado llamativo.»

Cuando un bailarín está en la plenitud de sus facultades posee dos cosas preciosas, frágiles y efímeras. Una de ellas es la espontaneidad que se alcanza con años de aprendizaje. La otra es la naturalidad, pero no la naturalidad normal, sino el estado de naturalidad perfecta, de la que habla T. S. Eliot, que cuesta tanto como todo lo demás.

¿Cuántos saltos dio Nijinski hasta conseguir el que asombró al mundo? Miles y miles, y esa es la clave que nos da el coraje, la energía y la arrogancia para volver al estudio sabiendo que aunque hay tan poco tiempo para nacer en el instante, trabajaremos de nuevo entre el montón para poder nacer

una vez más como uno. Ese es el mundo del bailarín. Mi mundo de bailarina ha visto muchos teatros, muchos instantes. Pero hasta ahora me había resistido siempre a mirar hacia atrás cuando empezaba a sentir que había habido siempre en mi vida una línea conductora: la necesidad. Los mitos griegos hablan del huso de la vida que se apoya en la rodilla de la necesidad, el principal Destino del mundo platónico. El segundo Hado hila y el tercero corta. Necesidad de crear? No. Pero sí, de trascender, en cierta forma, de dominar el miedo, de encontrar el camino a seguir. ¿Cómo empieza todo? Supongo que nunca empieza. Que sólo continúa.

Hace pocos años, el periódico publicó una larga lista de nombres de personas que no reclamaban las propiedades que habían depositado en un banco. En la lista figuraba una caja de seguridad que yo había adquirido hacía veinticinco años. El banco tenía doscientos dólares o sacartan a subasta el contenido. Mi ayudante fue a Brooklyn a recuperarla. No contenía dinero ni joyas, sino pólizas de seguros y documentos personales, una solicitud de la beca Guggenheim, que me concedieron después. Y también un papel que rastreada las generaciones de mi familia hasta Miles Standish y Plymouth Rock, mi árbol genealógico.

En 1894 Grover Cleveland estaba en su segundo mandato presidencial en los Estados Unidos, Alfred Dreyfus fue condenado por traición en Francia y Claude Debussy compuso *Preludios para la siesia de un fauno*. Todavía reinaba en Inglaterra la reina Victoria. El parto de mi madre empezó en la segunda semana de mayo; yo nací el día once.

Los años de mi infancia fueron una armonía de

luz y oscuridad. Allegheny (Pensilvania) era un lugar desolado, carente de vida, de alegría y de toda belleza perceptible. La industria del carbón era predominante y todo lo que nos poníamos acababa lleno de hollín. El hollín lo cubría todo: las jardineras de las ventanas, las puertas, los árboles. Salías a la calle con un vestido blanco immaculado y volvías a casa cubierta de negro. En casa parecía que siempre estuvieran haciendo la colada. Todas las mujeres y las chicas del pueblo llevaban velos. Había que hacerlo, por el carbón. Y guantes también, por el hollín y porque eran elegantes.

Recuerdo, de jovencita, ir por la calle Mayor con un velo cubriéndome los ojos, la nariz y la boca. El tejido transparente, el misterio mismo del tul, me daba una visión agradable del mundo. En la calle se me acercaban desconocidos que me alzaban el velo para besarme en la mejilla. Los adultos saludaban así a los niños, en general. Pero yo no lo permitía. Mi padre no quería que nadie me besara en la cara y me había dicho que no lo permitiera. Había muchas enfermedades causadas por aquel medio industrial concreto. Me mandó que dijera: «Mi padre, el doctor Graham, no permite que nadie me bese en la cara, pero puede besarme usted en la mano.»

Cuando me hice mayor, los guantes me parecían una forma de ocultar algo. Ahora uso guantes, aunque siguen sin gustarme. Ya no tengo las manos bonitas, las tengo torcidas y nudosas por la artritis. Procuro mantenerlas en una especie de forma gracias a los guantes. A los niños en especial les molesta que lleve guantes. No les gusta tocarme. Ni que yo les toque. Y lo entiendo, porque en realidad no me conocen. Les estoy ocultando algo. Uso guantes para recibir a la gente y para salir.

Cuando mi padre no estaba en la consulta con un

paciente, yo andaba por su despacho, procurando no molestarle mientras trabajaba. Su despacho me parecía entonces un lugar muy importante, un verdadero prodigio, lleno de libros que despertaban mi curiosidad. Me parecía distinto de todas las demás habitaciones. Recuerdo que me subía a una pila de libros para llegar a la altura de su escritorio. Una vez me enseñó una placa de cristal en la que había echado una gota de agua. La sujetó entre el pulgar y el índice y me dijo:

—¿Qué ves, Martha?

—Agua —dije yo, tranquilamente.

—¿Agua pura? —me preguntó él.

—Creo que sí. Agua pura.

Me parecía que mi padre actuaba de forma un tanto extraña y no sabía qué se proponía. Bajó el microscopio de un estante alto que había sobre su mesa y lo colocó a mi lado. Luego ajustó la persiana para dar al momento la luz adecuada y puso la placa con la gota de agua en el microscopio. Cerré un ojo y acerqué el otro a las gruesas lentes oscuras. Entonces vi el contenido de la gota de agua y le dije a mi padre, aterrada:

—¡Pero si tiene gusanos!

—Sí, está contaminada. Recuérdalo siempre, Martha, por favor. Hay que buscar la verdad.

Buscar la verdad, cualquiera que sea, buena, mala o inquietante.

No he olvidado la intensidad de aquel instante, que ha presidido mi vida como una estrella. De una forma extraña, aquélla fue mi primera lección de danza: un movimiento hacia la verdad.

Cuando mi padre estaba con un paciente y había otros esperando, yo solía sentarme cerca para ver cómo se movían; a veces les contaba historias. No creo que les gustaran ni mi compañía ni mis cuentos.

irse por la virulencia de las heridas, pero mi padre metió que cuando él tuviera esposa e hijos, ella le pro-la salvó. Y, en su eterno agradecimiento, ella le pro-diría a cuidarlos. Pasó el tiempo, varios años, y todo el asunto quedó olvidado.

Un día, mi madre me tenía en brazos intentando calmarme. Debía de estar desquiciada, porque yo era una niña muy inquieta. Mi madre era muy joven, muy guapa y no sabía nada del cuidado de la casa, del marido y de la hija. Mi padre estaba ausente a menudo, haciendo sus visitas y ella tenía que pasar mucho tiempo sola en la casa. La aldam de la puerta sonó y mi madre salió a abrir conmigo en brazos. En el umbral vio a aquella joven, una lozana muchacha irlandesa.

—Soy Lizzie —dijo—. Vengo a cuidar al doctor y a su familia.

Mi madre nos echó una ojeada a ambas y luego le dijo, dejándome a su cuidado:

—Ande, cójala.

Así empezó el reinado de Lizzie en nuestra casa. Se instaló con nosotros y se quedó como un miembro más de la familia hasta que murió años más tarde, cuando yo trabajaba en la revista *Greenwich Village*. Su dominio fue absoluto. No era culta. Era muy inteligente y absolutamente generosa y fiel, sobre todo con mi padre, que le había salvado la vida.

Así que allí estaba yo con Lizzie, una asombrosa católica no practicante que no entendía por qué tenía que confesarse. «¿Qué tengo que confesar?», preguntaba. Lizzie, a quien yo podía recurrir cuando se me dislocaba el brazo de doble articulación y decirle: «Lizzie, tira, tira, tira.» Y ella lo hacía y todo se arreglaba. Lizzie, que se sintió aterrada cuando vio la obra de teatro de mi instituto, donde yo representaba a Dido, y en el momento culminante, cuando me lle-

Una vez invitaron a una paciente, una joven de diecisiete años, a cenar con nosotros. Cuando nos sentamos todos a la mesa del comedor, inclinamos la cabeza y la abuela bendijo la mesa.

Por extraño que parezca, la paciente de mi padre apenas abrió la boca y, que yo recuerde, apenas levantó la cabeza del plato, prefiriendo sentarse un poco inclinada, agachada con torpeza, como en-vuelta en su propio cuerpo, ese complejo hábito del yo. Parecía impaciente, un poco nerviosa. Yo miré a mi padre, pero su expresión afable no me dio ninguna clave sobre el comportamiento de la joven.

Cuando mi padre volvió después de acompañarla a su casa, le pregunté por qué actuaba de aquel modo, y él me dijo que no se encontraba bien y que su cuerpo lo expresaba. Todos contamos nuestra propia historia aunque no hablemos.

—El movimiento nunca miente —me dijo mi padre luego, cuando le hice más preguntas.

Mi padre, George Greenfield Graham, era especialista de enfermedades nerviosas, lo que en aquel entonces se llamaba alienista y hoy se llamaría psiquiatra. Su padre era banquero, fue el primer director del banco de Pittsburgh; cuando nació mi padre, mi abuelo le abrió una cuenta a su nombre. Esto le permitió después ir a la universidad, a la escuela de medicina; con aquel dinero me educaron a mi también. Y precisamente por todo eso y por el trabajo de mi padre como médico ingresó Lizzie en nuestra familia.

Lizzie fue una institución en la vida de todos nosotros. Al parecer, llegó a los Estados Unidos muy joven con una acomodada familia irlandesa. Un día, la

atacó una manada de perros salvajes que le causaron mordeduras graves. La llevaron al hospital local, donde la atendió mi padre. Estuvo a punto de mo-

vaba el cuchillo al costado, se puso en pie de un salto y gritó: «¡Martha, baja ahora mismo ese cuchillo que puedes hacerte daño!»

El nacimiento de mi hermana Mary se produjo en un momento en el que sentí un gran silencio en la casa. No recuerdo cuantos días duró. Mi madre estaba arriba en su habitación, y mi padre y mi abuela estaban pendientes de ella. Subía mi padre con una jarra de agua fría y bajaba mi abuela con una bandeja de comida prácticamente intacta o con un cesto de mimbre con paños húmedos. Yo estaba abajo en la sala. Sentí que estaba naciendo algo en la casa, otra presencia arriba, y me asusté mucho. Entonces mi abuela cogió un atizador grande metálico del hogar y empezó a golpear con él los morillos. Yo no sabía qué pensar: es el primer sonido que recuerdo.

Cuando mi abuela dejó el atizador, sentimos el silencio en la parte superior de la casa; entonces mi padre bajó despacio las escaleras, se acercó a mí y me dijo:

—Martha, tienes una hermana. Se llama Mary. ¿Quieres conocerla?

No sé si dije que sí enseguida (ya entonces me estaba volviendo bastante terca y voluntariosa), pero le di la mano y subimos las escaleras juntos.

Tenía yo entonces dos años. Cuatro años después nació mi hermana Georgia. Mi padre creía que mi madre necesitaba ese tiempo para recuperar la fuerza del útero, quedar embarazada y tener otro hijo. Aunque él era médico, no atendía a mi madre en los partos. Se consideraba demasiado emocional y creía que no lo haría bien; así que confiaba para ello en un colega y amigo.

Mi madre pesaba menos de cuarenta kilos y mi padre la subía por las escaleras y la llevaba por la

casa en brazos, con la cabellera rizada de ella cayendo como una cascada sobre los brazos de él. Era una mujer muy delicada. Se entregaba plenamente a la adoración de su marido. Creo que se querían y se respetaban mucho. La relación de mi madre con mi padre era casi la de una niña. Ella era apreciada por ser tan menuda, tan joven y tan bella. La suya era una relación profunda y no tenía nada que ver con la liberación de la mujer ni la entendía. De-seaba ser la esposa de su marido.

Mis padres se amaban con tierna solicitud. Yo no soy propensa al llanto, pero dos cartas que mi padre escribió a mi madre a Allegheny en 1891 todavía me hacen llorar cuando las leo. Una empieza así: «Mi querida pequeña Jean», y otra: «Queridísima Jean-nie»; y, ¡ay, qué cartas tan ardientes! Le escribe:

Lamento muchísimo no poder ir a verte como pensaba, pero te ruego que aceptes la ofrenda floral y que me quieras por lo menos hasta el sábado: espero verte entonces. Por favor, escíbeme aunque nada más sea una palabra de amor. Nadie sabe cuánto ansío el placer único de ver tu amado rostro...

Esperaré hasta entonces. Besos. George.

Se casaron el 23 de abril de 1893.

Mi bisabuela procuró convertirnos en verdaderas señoritas, cosa que a mí nunca me interesó realmente. Solía sentarse en un butacón a un lado de la galería de casa, y a mí de pequeña me asombraba el simple hecho de que alguien pudiera ser tan viejo. Para complacerla tuve que demostrarle que sabía planchar un pañuelo precioso. Y esa fue mi tarea, el trabajo que ella me asignó a mí, en vez de a Geordie o a Mary. Yo era la mayor y ésa era mi tarea. Tenía que

Cuando yo ya no vivía en casa, sino que tenía la mía propia y estaba fuera del ambiente materno, le enviaba siempre una nota, un telegrama o lo que pudiera el día de mi cumpleaños. Siempre decía: «En el día de mi cumpleaños, gracias por mi vida.»

Años después, las integrantes del movimiento de liberación de la mujer me declararon feminista. No me he considerado nunca tal cosa. Nunca fui consciente de ello, porque nunca sentí oposición. Me educaron de un modo muy extraño. He vivido siempre rodeada de hombres, de forma que el movimiento en realidad no me afectó. Pero nunca tuve la sensación de ser inferior. Así que cuando empecé todo esto a finales de los años veinte aproximadamente, me sentí desconcertada. No tuve relación con el movimiento y siempre he conseguido de los hombres lo que quería sin pedirlo.

Mi padre tuvo mucho que ver con esta actitud mía. El me obligó siempre a ser yo misma. Una vez, después de una representación, se me acercó una mujer que me preguntó cuál era mi papel en el movimiento de liberación femenina.

—Mi padre me educó para ser mujer —le dije, mirándola fijamente.

En Austria, una mujer insistió en que yo era un personaje tan fuerte que sin duda habría tenido amigas, amantes.

—Es ridículo —le dije—. No me interesan las mujeres. Me gustan los hombres.

Si hubiera deseado vivir así con una mujer, lo habría hecho. Pero no fue así. Deseaba vivir con los hombres y es lo que elegí.

Todas las cosas que hago están en todas las mujeres. Toda mujer es Medea. Toda mujer es Yocasta. Llega un momento en el que toda mujer es madre para su esposo. Chitemnestra es todas las mujeres

lavar y luego planchar los pañuelos con un cacharro de plancha que había que calentar al fuego y recalentar continuamente para que eliminara las arrugas de la tela de algodón. Yo terminaba la tarea y presentaba el montón de pañuelos calientes que me parecían perfectamente planchados a mi bisabuela, para que ella diera el visto bueno. Si alguno no la satisfacía (si no estaba perfectamente planchado), lo desdoblaba, lo metía en un vaso de agua y me mandaba volver a plancharlo. Se proponía hacer de mí toda una señorita, idea que me aburría mortalmente. Pero yo obedecía, por respeto. Todavía recuerdo su consejo. «Vale más un hombre sin principios morales que sin modales.»

Nos educaron para ser señoritas, para que algún día fuéramos esposas. ¿Qué otra cosa podías ser excepto esposa? Se esperaba que te casaras, tuvieras hijos y así sucesivamente. Te educaban así y era lo que se esperaba que hicieras.

No conocí a mi abuela paterna. Había estudiado en Vassar, donde mi padre esperó siempre que estudiara también yo. En casa había un retrato de mi abuela y mi padre juntos. Todavía lo conservo. Ella llevaba gafas y él vestía pantalones azules y camisa azul. El atuendo me parecía elegantísimo, pero daba la impresión de que para mi padre todo aquello hubiera sido una tortura estúpida; estaba a punto de echarse a llorar. Supongo que era obra de algún pintor ambulante de los que iban de casa en casa y pintaban retratos de las damas con sus hijos.

Mi actitud respecto a mi madre era de adoración y atención, pero en absoluto suplicante. Nunca intenté sacarle nada. Nunca. Se esperaba que no tocáramos sus cosas. Su tocador era sagrado. No tocábamos nada que hubiera en aquel tocador, ni un caramelo, absolutamente nada.

cuando mata. En casi todos los ballets que he hecho, la mujer triunfa absoluta y totalmente. En realidad ignoro por qué es así, salvo que soy mujer. Sé que la mujer, como la leona, siente el impulso de matar cuando no consigue lo que quiere. Y con mayor intensidad que el hombre. La mujer mata, quiere matar. Es más cruel que ningún hombre.

Supongo que haces lo que tienes que hacer. Haces lo que te parece interesante y maravilloso en el momento. Por eso interpreté yo a mujeres como Clitemnestra. Surge de ese profundo deseo de creación. Una vez, se me acercó una joven y me dijo:

—Pero yo no soy Clitemnestra. No podría matar a nadie.

—Te equivocas —le dije—. Te he visto mirar a un hombre de una forma que le habrías matado en el acto allí mismo. Ya me dirás si eso no es tan asesinato como lo otro.

Tras unos segundos de silencio, me miró y dijo:
—Creo que tienes razón.

Intenté mostrar los tres aspectos de todas las mujeres en *El Penitente*, mi ballet de 1940. Toda mujer que merezca la pena posee algo de los mismos. Todas las mujeres tienen la capacidad de ser vírgenes, de ser prostitutas tentadoras, de ser madres. Creo que estos tres aspectos más que ninguna otra cosa son la vida cotidiana de todas las mujeres. No la política.

Mi madre tuvo cuatro hijos: tres niñas y un niño que murió de meningitis. Era sólo un bebé. Recuerdo el día que le bautizaron en una de las habitaciones de arriba en nuestra casa. Mi padre estaba entusiasmado porque siempre había deseado un hijo. Dieciocho meses después de su nacimiento, su hijo, William Henry Graham, murió de escarlatina. William Henry fue bautizado en un recipiente de cristal talla-

do que era de mi abuela y que guardo en la vitrina de mi salón.

Recuerdo que mi padre nos contaba historias de mitología griega. Aquellas historias, aquellas descripciones gráficas poblaban mis días; a veces, antes de dormirme, me llenaba la imaginación con pensamientos de ese pueblo que sólo existe en el reino de la fábula. Recuerdo que me contó la historia de Aquiles y cómo le sumergió su madre en agua, como si le bautizara. En fin, quizá fuera un bautismo que en su caso se convirtió en una especie de escudo viviente, vital. Recuerdo que pensaba en el error del pie, cómo se había convertido su talón, una pequeña parte del cuerpo, en su perdición. Deseaba volver a sumergirle en agua para protegerle.

Era muy pequeña cuando aparecieron en mi vida los animales, y, por lo que recuerdo y por lo que me contaron después mi madre y mi padre, lo hicieron de forma colosal. Debía usar aún pañales cuando mis padres me llevaron por primera vez al circo. Me sentí absolutamente abrumada por la actividad, todas las vidas alrededor y por encima de mí, el misterio de los diversos números: pregonero, acróbata, payaso. Pero me sentí realmente aturdida cuando llegó el momento de ver a los animales. Había un elefante en concreto que mantenían encadenado en una zona acordonada. Entre el tumulto y la gran agitación, conseguí eludir de algún modo a mi madre y a mi padre. Ambos creían que el otro me tenía agarrada. Pero me había soltado de los dos y, gateando sobre lo que parecía porquería y serrín, pasé bajo las cuerdas y me acerqué al elefante. Era la cosa más extraña y fascinante que había visto en mi vida. Bajó los grandes ojos lentos y húmedos hacia mí. Cada vez que pes-

ojos graves. Yo le miré, y me dije: «Si ha de ser, que sea. No hay escapatoria.»

El elefante llegó a mi lado lentamente y su cabeza quedó sobre mí, no sus patas: aquella cabeza inmensa inclinada, mirándome a los ojos con aquellos ojos maravillosos. Nos quedamos mirándonos así, durante lo que me pareció casi una eternidad. Luego, dio la vuelta y se alejó, desapareció sin más en la selva, moviendo el rabo. No me tocó. Yo tenía la sensación de haber encontrado a una persona o a un amigo del pasado; fue una experiencia imprevisible y valiosa. El andar mismo, la espalda del elefante, su diminuto rabo oscilante, las enormes orejas aleteantes. Era una criatura de otro mundo, como todas las criaturas que pueblan nuestra imaginación.

Los elefantes siempre me han parecido seres muy especiales y he sentido siempre una especial afinidad con ellos. Ahora participo en la campaña contra la extinción de los elefantes, para salvarlos de sus colmillos como adorno o exhibición, por su marfil vivo. Esa es una de las razones por las que me he hecho vegetariana. De pequeña me gustaban la carne, las patatas y todas las hortalizas. Pero ahora, no tomo carne ni pescado, no los pruebo. Los animales existen como una fuerza, como una entidad en sí mismos. Los animales son dignos de vivir. Son muy bellos, bellísimos. Ser digno de vivir es algo realmente grandioso. Los animales expresan el deseo de vivir casi a diario.

Ningún animal tiene el cuerpo feo hasta que lo domestican. Lo mismo ocurre con el cuerpo humano. La civilización ha hecho imposible e inadmisiblemente que llevemos una vida tan dura como nuestros antepasados, pero en lugar de la aventura física que los mantenía alerta, vivos de pies a cabeza, tenemos

tañeaba era como si se bajara lentamente un telón. Empezó a agitar la enorme trompa cuando mi padre se dio cuenta de pronto de lo que pasaba, se acercó aterrado, me agarró de la culera de los pantalones y me apartó. El guardián del elefante vio lo que ocurría y se acercó corriendo.

—No debió hacerlo —le dijo nervioso a mi padre—. El animal nunca ha hecho daño a un niño, pero podría haberle matado a usted.

Después de esto no creo que mis padres volvieran a llevarme al circo y mucho menos a perderme de vista. Pero en aquel breve instante, estableci contacto con algo vivo no humano. Algo misterioso y terrenal, a su modo. Los animales se convirtieron en seres muy especiales para mí. Posteriormente, en otro momento de mi vida, volví a ver a un elefante cara a cara.

Sucedió en Ceilan, cuando fui con mi compañía a ver a los bailarines de Kandy con nuestro guía y patrocinador, el empresario Donovan Andre. Estábamos todos agotados por el calor y la compañía estaba aburrída. Llegamos a un teatro al aire libre. Un lugar con enormes estatuas de piedra, cargado de misterio humano. Había un arrozal, seco en aquella época del año, y frente al mismo un templo muy pequeño, oculto. No tenía tejado, pero sí algunas tallas de madera muy bellas y extrañas, especialmente una femenina parecida a una que tengo ahora en casa. Había soportado tantas lluvias que se había desecado y era casi un símbolo de vida latente.

Los bailarines se fueron a otro sitio y yo me quedé sola. De pronto oí pasos. Comprendí que no eran humanos, así que me volví muy despacio. Lenta, pesadamente, un elefante inmenso avanzaba hacia mí. Yo estaba sola. El estaba solo. No podía moverme. No controlaba la situación. Se acercó y bajó hacia mí sus

cien veces más aventuras mentales, que sirven al mismo objetivo de acelerarnos el pulso y revigorizarnos. La danza tiene un poder tremendo para quienes son receptivos como niños. Es una piedra de toque espiritual.

Lizzie me llevaba al parque algunas tardes, aunque Pittsburgh estaba oscuro incluso a primera hora de la tarde, como si el entramado de la ciudad fuera de hilo nocturno y oscuro. Un día vimos los cisnes del estanque. Recuerdo uno negro que me pareció bellissimo. Nos quedamos en la orilla y, para gran disgusto de Lizzie, le hice señas con el pañuelo hasta que se acercó lo bastante para arrancármelo de la mano. Parecía un animal de cuello puro y brillante plumaje, y, por supuesto, como comprobé enseguida, con un pico terrorífico. Lizzie me colocó al otro lado para separarme del cisne negro.

—Deja en paz a esos cisnes —me dijo—. Son malos.

Los aspectos misteriosos del cisne negro siempre me han intrigado. El cisne negro puede hipnotizarte, quizá por su cuello de cobra culebresco y oscilante. Con ese movimiento fluido, su cuello es muy bello pero mortífero como un arma. Creo que Petipa tuvo que estudiar estos animales para *El lago de los cisnes*. Al ver al cisne en el agua girar sobre sí mismo, entiendes los *fouettés* que creó para el Cisne Negro. Y en estado natural el cisne negro es el más peligroso. Si existiera la reencarnación, me gustaría volver para bailar el Cisne Negro. El único cambio que me gustaría hacer en el montaje sería la imagen de Rotbart, el mago que controla a todos los cisnes. Yo no lo veo como una criatura monstruosa, como suelen retratarlo, sino como un hombre hermoso y apuesto, perfectamente vestido. Tendría el poder de seducir a to-

das las mujeres, a todos los cisnes que se le acercaran. La sexualidad sigue siendo el señuelo y la manipulación más eficaces.

Durante mis primeros años en Pittsburgh, mis padres hacían frecuentes viajes a California para buscar una casa. Dejaban al cuidado de todo a Lizzie y lo que decía Lizzie era ley. Mis hermanas y yo teníamos un cuarto de juegos, con bloques de madera con los que construíamos ciudades: casas con ventanas, puertas y todo lo demás. Me parecía que este juego con bloques, esta fantasía con bloques, esta creación de otro paisaje que pudiera considerarse habitable, contribuyó en gran medida a lo que hoy llamamos coreografía. Nunca vi un espectáculo de baile en Pittsburgh. Ni siquiera se hablaba de danza. Ahora no hablo de bailar. Esa es una parte completamente distinta del arte de la danza. No me refiero a la técnica. Me refiero al montaje escénico y a la presentación de una historia, una idea o una emoción en términos formales, lo mismo que se utilizan las palabras de una lengua para presentar un poema, una carta o un pensamiento que se nos ocurre. Lizzie dominaba la casa entonces. Solía sentarse en el suelo con nosotras. Tenía una voz tierna y preciosa y nos cantaba canciones de las comedias musicales de la época. Era aficionada al teatro.

Yo era pequeña y nunca había pisado un teatro; pero Lizzie sí lo había hecho y ponía en mi imaginación sus descripciones tanto del escenario como de la canción que lo acompañaba. El cuarto de juegos fue nuestro primer teatro, pues inventábamos primorosas tramas y construíamos ciudades con bloques de madera. El trabajo de Lizzie consistía en protegernos a Mary, a Geordie y a mí, creando una barrera

naci. En cierto modo, mi madre y mi padre fueron mi primera audiencia. Me comportaba como quien que creyeran que me comportaba, aunque en realidad no era así en absoluto. Tenía voluntad e ideas propias.

Recordando ahora el paisaje de mi infancia, creo que era una niña extraña. En aquel entonces no lo parecía. Me interesaban cosas distintas que a mis hermanas. Ellas eran más dóciles que yo, y yo era más pretenciosa que ellas en este sentido. Sé que mi padre y mi madre me concedían algunos privilegios por ser la hermana mayor, sobre todo mi padre.

Geordie y Mary podían hacer cualquier cosa impunemente porque cuando pasaba algo en casa normalmente la culpable era yo. Yo siempre era la instigadora de las rarezas que hacíamos. Además, siempre me echaban la culpa porque con mi aspecto moreno y misterioso parecía la más culpable.

Un día, decidí que la casa de muñecas del cuarto de juegos tenía que ser la casa de Capernucita Roja. Así que hice como pude un pueblo, un bosque y un sendero en el bosque que llevara a Capernucita desde el bosque a la seguridad de su casa. Pero tenía la impresión de que había algo que no encajaba. Pensé que la chimenea de juguete estaría mucho mejor con fuego de verdad, así que coloqué dentro una cerilla encendida. El humo y las llamas fueron cuestión de segundos, y cuando llegó Lizzie corriendo y echó un vaso de agua, dijo:

—Sé que mi pequeña Geordie no lo ha hecho, es una ninita angelical.

Siempre era Martha. A Geordie nunca la castigaban. Cuando rezaba, o se suponía que lo hacía, Lizzie le decía pará que empezara: «Ahora me echaré a dormir», y, en vez de repetirlo, Geordie decía: «Muy bien.» En otras palabras: Adelante; y lo hacíamos Liz-

con el mundo. Pero, por otro lado, creó para nosotros una libertad prodigiosa. Recuerdo una de las canciones que nos cantaba, de un músico de la época. Empezaba así: «Sólo soy un pájaro en una jaula de oro, algo bello digno de verse.» Otra canción, que dejó pequeñas huellas en mi memoria, pero de la que he olvidado el principio, decía así:

Baila conmigo el vals, Willie

hazme girar y girar.

Música de ensueño

tan suave y deliciosa

y no dejes que mis pies rocen el suelo.

La música cobró importancia entonces en nuestros pequeños teatros. Una vez sorprendí a Mary, a Gordie y a Lizzie invitándolas a mi habitación a una hora concreta del día para que asistieran a un espectáculo que me había inventado. A modo de telón, colqué una sábana de lado a lado del cuarto. Cuando se abrió el telón, aparecí yo sola cantando la canción siguiente. Era mi gran número:

Idaho, ay, so, no corras tanto, cariño,

mi caballo no aguántara, cariño,

así que por qué no vas despacio.

Mi madre era una mujer extraordinaria porque comprendió (y actuó en consecuencia) las inclinaciones teatrales de sus hijas, pese a que nunca había mos pisado un teatro. Nos hacía vestidos de cola y tuvimos toda la bisutería que necesitábamos para jugar. Mis hermanas y yo jugábamos disfrazadas siempre. Utilizábamos velos, pañolones, todo lo que fuera teatral en ese sentido.

Siempre me gustó tener un público, desde que

zie y yo. Fue una vida estupenda para Geordie, hasta cierto punto; luego se complicó. Hacía muy poco por sí misma.

Quizá fuera el incidente de Caperucita Roja lo que convenció a mis padres para que me llevaran al teatro, uno alejado del cuarto de juegos del piso de arriba y naturalmente fuera de la casa. Estábamos de vacaciones. Fuimos en plan familiar a Atlantic City en coche de caballos y nos alojamos en un hotel. Los niños comíamos en una parte y los adultos en otra. Mi padre siempre iba al comedor infantil para comprobar que tomábamos exactamente lo que él había pedido que nos dieran y que obedecíamos a la niñera que se sentaba con nosotros. Me resultaba extrañísima la idea del hotel, estar en una casa separada de mis padres.

Recuerdo la vez que unos cuantos niños nos sentamos debajo del paseo de tablas, al fresco de la sombra. Oíamos sobre nosotros los pasos y veíamos el sol por las rendijas del entarimado. Luego vimos a nuestra niñera ir hacia el agua en traje de baño y nos escandalizamos. Los adultos eran siempre sorprendentes cuando no estaban completamente vestidos.

Y allí, en Atlantic City, mi padre compró porcelanas orientales. Le encantaban los objetos chinos. No sólo estatuillas y adornos fragilísimos, sino piezas prácticas como una sopera, fuentes y cuencos que usábamos en casa. Le encantaban los chinos, cada vez más, y le interesaba mucho Oriente. Él me permitió los primeros contactos con Oriente y me inculcó su amor.

Un día después de comer, mi padre fue a buscar nos a mis hermanas y a mí y nos llevó a dar una vuelta por el paseo marítimo, que me parecía un paraíso de dulces y diversiones. Nos compró un helado a cada una. Seguimos caminando hasta que llegamos

a un teatro. Yo tenía unos seis años, y el teatro era de marionetas. Me senté en un asiento de terciopelo verde, una de aquellas butacas antiguas en la que podía recostarme cómodamente con las piernas estiradas. Me senté en semicírculo con otros niños, mientras los padres permanecían de pie detrás de nosotros o sentados en sillas altas. Cuando se alzó el telón, apareció otro mundo, un mundo que explorar, en el que profundizar, un mundo que hacer propio. Era un mundo creado de la nada, parecido pero muy distinto al que nos había descrito Lizzie. «Ay —me dije—, existe un mundo, existe un mundo. Voy a descubrirlo.»

Vi en aquello una frontera que podía cruzar, una frontera no tan grande como la región que quedaba a nuestro oeste o como todo lo que podía explorarse y se exploraría posteriormente en el cielo, sino una frontera de la imaginación: tal vez la más difícil de cruzar. Me sentía fascinada.

Yo tenía mi mundo propio. Y mi mundo propio era la Dama de Shalott, las cosas que leía, los libros y las fantasías que me inspiraban. Tenía en mi cuarto una sillita de madera con gatitos pintados en el respaldo. Me gustaba tanto aquella silla que la conservé muchos años pese a que ya era mayor y no podía usarla. Cuando oía a mis padres o a Lizzie decir una palabra, volvía a mi silla y la repetía una y otra vez hasta que la pronunciaba correctamente. No quería quedar mal ni avergonzar a mi padre diciéndola balbuceante o pronunciándola mal. Creo que así descubrí el gran apetito por la vida: poquito a poco, palabra a palabra.

Un domingo, mientras mis padres estaban en la Costa Oeste, o en algún lugar entre Pittsburgh y California, Lizzie nos llevó a un edificio que no era un teatro, sino un lugar misterioso, ceremonial y sa-

Lo más importante de aquel viaje fue mi presentación a la *grande dame* de la cocina, que había sido esclava. Toda la familia de mi padre la quería muchísimo, y éste, temiendo que yo mostrara malos modales, me aleccionó concienzudamente sobre el comportamiento a seguir y lo que tenía que decir. Di la mano a mi padre, que me llevó a la cocina. Era una mujer corpulenta, vestida de blanco, y estaba sentada en una mecedora en medio de la cocina. Todo el sol de la media tarde parecía concentrado en su regazo cuando me acerqué a ella. Allí celebraba audiencia y era reverenciada por todos.

Años después, mi compañía y yo hicimos una gira por el Sur antes del movimiento de derechos civiles y actuamos en la Escuela Spelman. Dije a las alumnas del centro sólo para estudiantes negras que quería verlas en la función de noche. Me dijeron que ellas no podían ir al teatro porque era sólo para blancos. Fui a ver directamente al empresario. Era su primer éxito de taquilla y le dije:

—Tengo entendido que ha agotado las localidades para la función de noche.

—Sí—dijo—, por primera vez.

—Es estúpido—le dije—. Necesito veinte butacas para esta noche.

Me preguntó por qué y le dije:

—Para las alumnas de la Escuela Spelman. De lo contrario no habrá función.

—Es imposible—exclamó él. Y acto seguido, dije al personal y a mis bailarines que hicieran las malas. Aquella noche no habría función. El empresario se asustó y cambió de idea. A los pocos minutos, tenía en mi poder veinte entradas para las alumnas de la Escuela Spelman.

grado: una iglesia católica. Entramos juntas como si penetráramos en un gran silencio, como si nos permitieran compartir un secreto importante. Me encantaron las vestiduras lujosas, regias. Me encantaba la formalidad, el ritual y la disciplina. Me encantó el mensaje casi incomprensible que parecía impregnar el lugar.

Mi padre se había educado en el catolicismo hasta los nueve o los diez años, la edad que tenía cuando la guerra civil. Su familia se trasladó entonces de Hannibal (Misuri), donde vivían, al Norte, porque su abuelo luchaba en el Ejército de la Unión. Aunque nunca lo he dicho hasta ahora, teníamos esclavos. Nunca los vendieron y los trataron siempre como miembros de la familia. No me enorgullice que tuviera esclavos, pero a mediados del siglo XIX las cosas eran así en el Sur.

Un día, durante la guerra civil, el Ejército confederado se presentó buscando a mi bisabuelo, porque luchaba en el otro bando. Le querían a toda costa. Los recibió mi bisabuela: se plantó en la puerta, con sus hijos, los esclavos y el fusil.

—Bien, caballeros—les dijo—, pueden entrar, pero el primero que lo intente, es hombre muerto.

Era una excelente tiradora y habría matado para defender a su familia. En aquel entonces, las mujeres sureñas tenían que aprender a disparar bien, porque era una época de violencias grandes y subitas y vivían atemorizadas por la seguridad de su familia. Me complace pensar que parte de su sangre corre por mis venas todavía, aunque nunca he tenido que coger un arma ni disparar.

Creo que uno de los primeros años del siglo XX fuimos de vacaciones a Hot Springs (Arkansas) a visitar a unos parientes de mi padre. Tío William, hermano de mi padre, vivía allí en un caserón antiguo.

Creo que mi padre nunca abandonó del todo la fe católica. Tiñe tu lana de púrpura y nunca podrás desteñirla. Recuerdo que una vez yo no quería ir a la escuela dominical. Había empezado a aburrirme. Mi padre vino a mi dormitorio, se plantó en la alfombra oriental de color rosa que había comprado en Atlantic City y me dijo:

–Tienes que ir a la escuela dominical.

–La religión no me interesa –repuse yo.

–A mí no me interesa tu religión –dijo él–. Eligi-rás tu religión cuando seas mayor. Pero me interesa que seas una mujer preparada capaz de elegir su religión.

Quizá ésta sea una de las razones por las que nunca arraigó. Nunca le he preguntado a la gente por su religión, su política (que es una religión) o su sexualidad, que también es una religión. Sin embargo, aquel día fui con mi familia a la iglesia. Acompañé a mis hermanas a la estancia más pequeña, que servía de escuela dominical.

En Pittsburgh, era la Iglesia presbiteriana la que regía nuestra vida, pues era la iglesia de mi madre y de mi abuela: la Segunda Iglesia presbiteriana unificada de Allegheny. A mí me parecía un lugar oscuro, bastante siniestro, con un único ramo de flores en el púlpito. Al recordarlo ahora creo que aquel mismo adorno ajado e inodoro estuvo en el púlpito durante casi todos mis primeros años. El sacerdote pronunciaba todos los domingos del año un larguísimo sermón sobre los niños que habían caído de algún modo bajo el poder del demonio en el infierno (fuego, azufre, tormentos). Mi padre, que iba regularmente a la iglesia, se enfadó con el predicador. Estábamos todos juntos para la reunión familiar, y cuando el predicador empezó a describir el espantoso destino de aquellos niños perdidos, mi

padre se levantó de su asiento, señaló al predicador y dijo:

–Caballero, es usted un mentiroso.

Nos sacó a todos del banco y nos hizo salir a la calle.

Me confirmaron como presbiteriana y asistía a la iglesia presbiteriana, pero el encanto, la gloria, el boato y la soberanía de los que habla San Agustín prevalecía en la Iglesia católica, no en la presbiteriana, que era tan intelectual, tan carente de viveza física y de vida infantil que se convirtió en una especie de espanto. La señora Bellman era una lumbrera; solía dejar su sitio durante el oficio religioso en el banco, muy cerca del de mi familia, se volvía hacia la congregación y nos hacía cantar:

*Había noventa y nueve a salvo
al amparo del redil.
Pero una quedó en el monte
lejos de las puertas doradas.*

Me gustaba sentarme muy cerca de donde se ponía ella para cantar. Tenía una voz bella y primorosa, que me hacía soportable el oficio. Aún recuerdo la cancioncilla que cantábamos los niños en la iglesia mientras se hacía la colecta:

*Monedas y más monedas
caen de lo alto
son todas para Jesús,
Él las guardará todas.*

Mi primera actuación tuvo lugar en aquella iglesia, aunque he de decir que fue bastante insólita, so-

casa lo iluminaba con velas. Aquella mañana me oyó bre todo para mis padres y abuelos. Oí la música de una canción que solía interpretar mi padre (que tocaba y cantaba muy a menudo piezas de Gilbert y Sullivan en casa para animarse) y empecé a mecarme en el regazo de mi madre. Creo que ella había dado a luz hacía poco a mi hermana Mary, y mis subitos movimientos debieron resultar bastante molestos. Me senté en el banco a su lado, pero poco después salí y me puse a bailar con mi vestido blanco por el pasillo. Supongo que nadie había bailado nunca en aquella iglesia. La congregación guardó silencio, y sólo se oyó el súbito grito de asombro de mi madre. Estaba absolutamente escandalizada.

No me portaba muy bien entonces. Era una niña terca, y la única forma en que mis padres podían llevarme a la cama cuando todavía era de día era llamarme arriba a la «fiesta de la blancura». Y cuando me iba quedando dormida sobre la almohada y las sábanas blancas, caía en la cuenta de que me habían engañado.

Durante todos aquellos primeros años de mi vida en Pittsburgh, escuchaba lo que me decía mi padre, pero lo olvidaba del todo si quería. Aunque él era partidario de disciplinar a sus hijos, no me gritaba cuando desobedecía. No me pegaba. Se limitaba a decirme:

—Ay, Martha, cuánto me disgustas. Claro que en cierta forma esto era peor, y cuando decía esas pocas palabras casi me destrozaba.

Una Nochebuena mis hermanas y yo teníamos que estar en la cama dormidas, pero de madrugada fui furtivamente al cuarto de juegos a ver todos los regalos maravillosos envueltos en papel precioso y atados con cintas de seda junto al árbol. Solíamos ir todos al bosque a buscar un árbol y cuando encontramos el que queríamos, mi padre lo cortaba y en

Durante aquellos primeros años en Pittsburgh seguí haciendo lo que quería. En ese sentido era una niña mala. Empecé a contestar mucho a mi padre. En realidad, a él le gustaba que lo hiciera. Creo que lo fomentaba, que era lo que habría esperado de un hijo. Me decía:

—¡Si vas a armar un escándalo, Martha, que sea sonado!

Mi padre empezó a tratarme como si fuera mayor de lo que era. Le gustaban la ciencia y la medicina. Le gustaban las mujeres hermosas y las carreras de caballos. Era tan apuesto, con su cabello rubio, que le llamaban Dorado Graham. Aposté a las carreras de caballos siendo aún todavía una niña. Era demasiado pequeña para saber lo que eran las carreras de caballos y lo que significaba el hipódromo. Mi padre apostaba un dólar a un caballo (un trocón, supongo), y nos sentábamos en el hipódromo y esperábamos a ver si ganábamos. Ibamos a las carreras durante el buen tiempo y durante el mal tiempo (veíamos a los caballos correr por la suave hierba y por el barro chapoteante). Me gustaba la sensación de plenitud, la sensación circular, la elegancia atlética de los animales que parecía convertirse en la misma esencia del caballo. Me gustaba que se nos permitiera elegir nues-

tra propia emoción. Era una nueva frontera a explorar, un nuevo tipo de osadía. A veces, teníamos suerte; otras, no. En cualquier caso, yo aprendí a arriesgarme.

Creo que era la preferida de mi padre. Creo que era lo más parecido al hijo que él deseaba. Hace algunos años, estuve en una fiesta con Charles Addams, el dibujante. Me felicitó por mi trabajo y yo le felicité a él por el suyo. Entonces me dijo:

—Ay, Martha, soy un chico americano vigoroso. ¡Como tú!

Tenía yo catorce años cuando mis padres volvieron de uno de sus viajes al Oeste con la noticia de que habían encontrado una casa en California y que íbamos a trasladarnos a Santa Bárbara. Qué nombre tan extraño y exótico comparado con Pittsburgh. Y allí no habría carbón, ni se haría de noche a media tarde, ni tendríamos que cubrirnos la cara con velos, ni cubriría nuestra casa una capa de hollín. Mis padres estaban enamorados del Oeste, sobre todo mi padre, mientras que yo intentaba imaginarme un paisaje distinto al que estaba acostumbrada (lejos de mi dormitorio, de mi barrio, del estanque del cisne), lejos de la emoción y variedad de Atlantic City.

Hicimos las maletas. Lizzie nos ayudó a recoger todas nuestras cosas y a colocarlas en grandes baúles para que no se perdiera ni se rompiera nada. La abuela iba con nosotros, por supuesto. Por extraño que parezca, mi padre siguió teniendo el consultorio en Pittsburgh. Que yo recuerde, siguió siempre cruzando el país de California a Pensilvania. Lo que no sé es la frecuencia con que hacía estos viajes.

Sólo había un tren de Pittsburgh a California. Llegamos a la estación, con los billetes en la mano, para

iniciar nuestro viaje al Oeste. El viaje a través del país fue muy bello, pasamos mucho calor y duró nueve días. El paisaje que veíamos por la ventanilla cambiaba continuamente: el clima, la tierra y, ¡ay, el cielo!

La abuela, que iba siempre muy elegante, se había abrigado demasiado para el calor que hacía. En uno de los estados del Medio Oeste, el tren se detuvo y nos permitieron bajar. La abuela, que en casa se sentaba siempre muy erguida en una silla de respaldo alto con las manos cruzadas en el regazo, extendió entonces su falda sobre la hierba y se sentó agotada por el calor. El sudor le empapaba el cuello alto. Me pareció horrible que se sentara en el suelo y se comportara de aquel modo. Por lo visto, todo estaba cambiando.

Me puse enferma. Había un camarero que me tomó cariño y me llevaba de un lado a otro por los pasillos del tren. Pasé casi todo el viaje enferma y el maravilloso empleado me llevó en brazos una buena parte de aquellos nueve días.

Muchos más al Oeste, paramos en una población bastante vacía; qué regiones tan inmensas, qué paisajes infinitos cruzábamos. El cielo de la media tarde inflamaba intensamente colores que yo nunca había visto. En aquella población había pozos de brea y pasamos todos juntos por las pisadas de animales prehistóricos. Recuerdo que aquellas marcas en la tierra eran enormes: mi pie diminuto posado suavemente en la memoria del pie de algún antepasado del hombre, algún animal que adoptó la posición erecta, aprendiendo a alzar el cuerpo y alejarse de una historia anterior. Las manos, la última parte del cuerpo humano que evolucionó, desconocidas. Qué pequeños parecíamos aquel día.

Volvimos al tren; yo iba de un vagón a otro. A ve-

aparador del comedor para ver lo que nos había de-
jado la señora Alexander. Conté hasta el último uten-
silio doméstico, tenedores, cuchillos y cucharas.

Mi madre abrió las ventanas y la brisa marina en-
tró a raudales; subitamente, las ligeras cortinas de
gasa flotaron al viento, animadas por la luminosidad
del sol. Desé absorber plenamente aquel momento.
California era un mundo de flores, de orientales e
hispanos, una vida completamente distinta a nuestra
vida en Pittsburgh. Fue una época de luz, libertad y
curiosidad. A mí me emocionaba.

Mi interés por Oriente no se debe sólo a la belleza
de los objetos chinos que había en nuestra casa, sino
también al hecho de estar rodeados por aquellas per-
sonas chinas. Eran bellísimas. Nos hacían regalos.
Nos llevaban pescado. Es curioso, pero siempre he
sentido más a Asia que a América.

Hay un dicho chino en el que siempre he creído:
«No salgas a la calle si estás triste, irritado o deprimido; las emociones son una enfermedad contagiosa.» Se la pegarás a otros.

Las comunidades hispana y americana de Santa
Barbara nunca llegaron a mezclarse del todo. Mu-
chos hispanos tenían a gala que nunca hubiera pi-
sado su casa un no-hispano. Esa falta de comunica-
ción fue precisamente la causa de un problema un
tanto cómico. Llegado el momento de poner nombre
al nuevo hospital de Santa Barbara, un anciano de la
ciudad, para gran regocijo de la comunidad hispana,
eligió un nombre de una lista española que «sonaba
maravillosamente», sin molestarse en averiguar lo
que significaba. Al fin y al cabo, para ellos sólo era es-
pañol. El nombre era «Sal Si Puedes».

La primera vez que fuimos a un acantilado en
Santa Barbara, nos encontramos en una zona monta-
nosa que dominaba el Pacífico, de un azul intenso.

Cuando me llevaba el camarero; otras iba sola. Cuando
llegaba al final del vagón de cola, el Este era la casa
de la que me alejaba, aunque por supuesto ya a cien-
tos o a miles de kilómetros. Y cuando volvía al coche
delantero, veía desplegarse ante mí el Oeste. Era
ciertamente una frontera.

!Cuánto calor y cuánto polvo soportamos en
aquel viaje! No sé cómo lo aguantamos, pero lo hic-
imos. En determinado momento nos detuvimos en al-
gun lugar de Nuevo México. Los indios se acercaron
al tren a comerciar o quizá sólo a mirarnos. Yo es-
taba estirando las piernas y una niña no mayor que
yo se me quedó mirando hasta que me di cuenta de
que lo que miraba era el racimo de uvas que yo tenía
en la mano y estaba comiendo. Pensé que quizá
nunca había visto uvas, o quizá que nunca las había
comido. Lo supe porque instintivamente le ofrecí el
racimo. No puedo olvidar su expresión mientras pro-
baba las uvas, que estoy segura fueron las primeras
que comía en su vida, lenta y pausadamente, hasta
creo que se olvidó incluso de mí.

El tren nos alejaba de nuestro pasado, cruzando
el presente hacia nuestro futuro. Como brillaban las
vías delante de mí, tanto si avanzábamos en línea
recta como si atravesábamos un túnel recién abierto.
Las vías ampliaban el paisaje, y pasaron a formar
parte de mi memoria viva. Líneas paralelas cuyo sig-
nificado era inagotable, cuyo objetivo era infinito.
Este fue el principio de mi ballet *Frontier* (Frontera).

Al llegar a Santa Barbara, fuimos directamente a
la nueva casa que mis padres habían alquilado a la se-
ñora Alexander. Era amarilla y absolutamente mara-
villosa. Recuerdo que me sentía tan emocionada con
aquella nueva casa que abrí todos los cajones del

Estábamos en el extremo del país, contemplando lo que parecía ser el fin del mundo. Me sentí intoxicada de luz. Eché a correr con los brazos abiertos y empecé a caer y no me importaba perder el equilibrio. Seguí corriendo, cayendo y levantándome y diciendo: «Es maravilloso.» La luz del sol era tan intensa, el paisaje tan luminoso, que absorbía todo cuanto podía abarcar mi cuerpo.

Cuando estoy en el estudio pienso a veces en la importancia del movimiento; lo que hacen hoy los bailarines, lo que hacía yo antes. Observo lo que hace el cuerpo cuando respira. Cada inspiración es una expansión; cada espiración, una contracción. Inspiramos y espiramos, inspiramos y espiramos, dentro, fuera. Es el uso físico del cuerpo en acción.

Mi técnica se basa en la respiración. Yo he basado todo cuanto he hecho en el pulso de la vida, que para mí es la pulsación de la respiración. Cada vez que inspiras la vida o la espiras se produce una liberación o una contracción. Es fundamental para el organismo. Nacemos con estos dos movimientos y los conservamos hasta la muerte. Pero los utilizamos conscientemente de forma que sean beneficiosos para la danza dramáticamente. Hay que animar esa energía en el interior de uno mismo. La energía es lo que sustenta el mundo y el universo. Anima el mundo y todo cuando hay en él. Yo comprendí siendo muy joven que existía este tipo de energía, la chispa vital o como quieras llamarla. Puede ser Buda, puede ser cualquier cosa, puede serlo todo. Empieza con la respiración. Yo creo que la levitación es posible. Y no quiero decir místicamente, sino materialmente. Estoy segura de que podría caminar en el aire, pero mi corazón no está entrenado para

soportar el impulso de ese vuelo, el movimiento que brota del corazón y se apoya en él.

Desde un acantilado podíamos ver el océano y a los delfines que consideraban aquella zona su hogar. No había rompeolas que les restara libertad. ¡Ay, el primer delfín que vi! Una criatura viva impulsándose fuera del mar viviente. Un arco gris que me pareció tan hermoso, la curva concreta y la gracia del cuerpo del animal. La forma de saltar en el aire y caer de nuevo. La gente podía tocarlos realmente y nadar con ellos. Yo no, porque estaban demasiado lejos de donde me colocaba para mirarlos. Me producían una emoción especial. Eran adorables.

Cuando bajaba hasta el agua, a la playa, cuando hacía calor en el verano, llevaba traje de baño, aunque distinto de todos los que se ven hoy día en las playas. Iba completamente tapada. Llevaba pantalones. Eran una especie de pololos, con un cuerpo a juego del mismo tejido oscuro. Sí, la piel se mostraba, pero en absoluto de forma estrafalaria. Te cubrías completamente para estar decente en traje de baño y nunca, jamás, lo llevabas en ningún otro sitio.

Una de las primeras familias vecinas que conocimos y que pronto consideramos amiga, fue la de Alfred Dreyfus. El señor Dreyfus se había alejado todo lo posible de Francia, donde le habían condenado por traición. Se instaló con su familia en Santa Bárbara y se hizo agente inmobiliario. Mis hermanas y yo jugábamos con sus hijos. Cuando la señora Dreyfus y mi madre celebraban una merienda cena y tomaban el té, todos los niños participábamos en

cosas imposibles, a cosas bellas y a los cuentos. ¿Quién sabe lo que son las damiselas? Por un lado crees en ellas y por otro sabes que son ficción. Yo me encargaba de cuatro o cinco niños a la vez y procuraba entretenerles lo mejor que podía hasta que terminaba el oficio religioso arriba y volvían con sus padres.

Empecé a recibir clases de piano en casa, lo cual constituía un gran placer. Venía a casa un joven del pueblo a determinada hora del día y solía pasar una hora o así conmigo. Dedicaba a estas clases la máxima concentración y no consideraba las prácticas un trabajo, como mucha gente que conozco. Elegía una partitura, la inclinaba hacia atrás y la apoyaba en el piano. Preparaba las manos y empezaba a tocar. Los días calurosos, dejaba la puerta del jardín abierta. Cuando empecé a estudiar piano, al principio, los pies no me llegaban al suelo.

Había un robleal precioso que se convirtió en centro de reunión de las familias. Una vez, mi familia estaba reunida en torno a una mesa de excursión para el almuerzo dominical cuando, de pronto, sin motivo alguno, salvo mis impulsos físicos, me subí a la mesa y empecé a bailar. Nadie tocaba música, pero de todos modos yo sentía el movimiento. Mi madre interrumpió un instante la conversación que mantenía con mi tía para mirarme, se sintió apuradísima y, por supuesto, me mandó parar.

Conocí a Lotte Lehmann, que no era mucho mayor que yo. Tenía una voz preciosa, prodigiosa. Recuerdo que iba a una gran zona de césped donde cantaba Lotte. El público estaba formado por amigos y estudiantes y allí estaba ella de pie, bellamente ataviada; soplabá una brisa suave. Lotte se ponía un po-

nuestra propia ceremonia del té. Los Dreyfus se convirtieron en una familia muy especial para nosotros. Mi amiga Inez Harmer solía ir a mi casa y jugaríamos a distraarnos. Hacíamos nuestras propias representaciones porque los únicos espectáculos teatrales que teníamos ocasión de ver eran las fiestas, con grandes penachos de cortadera atados a las crines de los caballos en los desfiles. Inez y yo pasábamos horas actuando como grandes damas.

Durante aquellos primeros tiempos en Santa Bárbara asistimos a una iglesia presbiteriana, y cuando fui un poco mayor empecé a enseñar en la iglesia dominical. Los padres me llevaban a los niños pequeños a la planta baja de la iglesia mientras ellos asistían a los oficios en la planta de arriba. Yo tocaba un poco el piano y cantaba. No hablaba mucho de religión porque, sinceramente, no me interesaba demasiado. Arriba les interesaba mucho, muchísimo. De-seaban ser buenos pequeños presbiterianos. Y, por supuesto, los buenos presbiterianitos me aburrían mortalmente.

Un día pregunté a un ninito al que estaba explicando el Antiguo Testamento:

—¿Dónde colocaron a José?

Era también un poco rebelde y dijo:

—Oh, lo metieron en una cascara de nuez.

Esto no tenía nada que ver con José, nada que ver con el Faraón, absolutamente nada que ver con lo que estaba ocurriendo arriba. Recordaré siempre su respuesta porque dijo lo inesperado, lo que se le pasó por la cabeza.

Una vez, antes de que acabara la clase, un precioso ninito de seis años alzó la vista hacia mí y dijo: —Por favor, señorita, ¿nos contará la semana que viene un cuento en el que haya damiselas? «Damisela» era una palabra que asociábamos a

quito de comida en la boca y los pájaros bajaban a comer. Nunca ninguno de ellos le tocó la garganta, que contenía el don de su voz. Sólo querían la comida. Nosotros íbamos a mirar. Sé que esto parece extraño; lo era, pero es absolutamente cierto.

Creo que los pájaros son una hermosa parte del reino animal. No te harán el menor daño si tú no se lo haces a ellos. Las aves de mis ballets son símbolos maléficos (muy bellos y ominosos). Son el coro de *Night Journey* (*Viaje nocturno*): no existe animal tan obsesionante como un ave. Hay momentos en que desearías no recordar, pero recuerdas y eres un viaje nocturno. Cuando eres viejo, no cuando eres joven, y la memoria te hace revivir tu vida, hay cosas que hiciste que desearías no haber hecho.

Emily Dickinson dijo: «La esperanza es ese objeto con plumas que se posa en el alma.» Podría ser un buitre. Hay días buenos en que la tienes y días aciagos en que no. Es doloroso recordar demasiado.

Lizzie empezó a llevarnos a mis hermanas y a mí a la Misión de Santa Bárbara; la llamaban la «Reina de las Misiones». Fundada por los padres franciscanos, era la misión más bella del sur de California. Recuerdo a las hermanas clarisas, fieles seguidoras de las enseñanzas de San Francisco, tendidas boca abajo en oración ante el altar. Teníamos que guardar silencio y quietud absolutos cuando ocurría esto, aunque el silencio allí era muy distinto al de la iglesia a la que yo asistía en Pittsburgh y al de la iglesia presbiteriana de California. Algo de la luz del sol y del color de la piedra impregnaba el oficio religioso y le daba una viveza especial.

Toda la temporada de las vacaciones era alegría cuando vivíamos allí, en una comunidad católica, con los jesuitas. Celebrabas las fiestas con las luces y hacías y te hacían regalos preciosos. Había un Padre

que nos visitaba todas las semanas. Nunca tomaba nada ni intentó nunca convertirnos. Venía a nuestra casa como invitado. Yo esperaba sus visitas por lo correcto y animoso que era. Cuando nos cruzábamos en el pueblo, él se paraba, yo me paraba, él hacía la señal de la cruz y luego ambos seguíamos nuestro camino.

Una vez fuimos con Lizzie a la zona baja de California para asistir a misa. Decía la misa un sacerdote, asistido por dos mujeres. Cuando terminó la misa, se abrieron las puertas de par en par, y delante de la iglesia había indios a caballo, disparando tiros al aire. Esto significaba que se nos permitía ir a la zona de los indios. Todavía recuerdo la oscuridad de la iglesia, la misa y el momento en el que abrieron las puertas y la luz entró a raudales. Las mujeres indias vestían sus galas en una caseta. Observaban a los hombres que bailaban en fila.

Cerca de la iglesia había un poste de madera carbonizado y yo no me atreví a acercarme, pero pronto supe que tenía una historia de ritual y asesinato. Parece ser que una mujer estadounidense había llegado a aquella región del país a enseñar. El Gobierno le había dado dinero para enseñar a los indios, pero cuando se quedó sin fondos y no tenía qué dar, los indios la quemaron. Yo no lo vi, pero todavía puedo ver con toda claridad en mi mente aquel poste consumido.

Otra vez que volvimos, había muerto una persona en el pueblo de al lado. Mi hermana Mary iba caminando con el sacerdote, de la mano. La gente del pueblo apoyó el ataúd de madera en la puerta de la iglesia y una anciana vestida toda de negro cantó lúgubrememente: «Santo, Santo Hijo.»

Mi padre y otro médico tenían un rancho de olivos en Montecito, un pueblo que quedaba al sur de

La noche siguiente, *Primitive Mysteries* fue la última pieza del programa. Entraron en escena grupos de mujeres vestidas de negro, con vestidos largos. Yo sali con mi vestido de organdi blanco. Esto era el Himno a la Virgen, luego Hosanna y Crucifixus. Al principio nos movíamos sin música. Luego, con la música de Louis. Estábamos cubiertas.

—Tienes que salir, déjate ver y hacerlo. Lo conseguiremos.

Le dijo a las chicas que se quedaran. Y me dijo a mi:

—Louis —le dije—, me estás destrozando. Me desanimas completamente.

La víspera del estreno de *Primitive Mysteries*, la danza no salía bien. Mandé a los bailarines que se fueran a casa, les dije que no se incluyera en el programa del día siguiente. Lo consideré un fracaso y me pasé tres horas encerrada en mi camerino. Y precisamente entonces, el compositor Louis Horst, mi director musical, me desafió.

Los capullos de los cirios eran de un blanco delgado, cargado del misterio de la vida, además del hecho también misterioso de que sólo se abrieran de noche. Fragrantes y vistosos, incomprensibles. Todo ello dejó en mí una huella clara y profunda. Me dije que algún día tendría un traje, un vestido para el escenario, inspirado en aquellas noches y en aquella flor. Y así fue. El vestido fue el de la Virgen, de blanco, de *Primitive Mysteries* (*Misterios primitivos*), mi ballet de 1931. Era una especie de organza con energía y vida propias que te envolvía como una nube.

Seguí siendo tan voluntariosa como siempre en Santa Barbara y, como hermana mayor, me encargaron ciertas tareas para tenerme a raya, igual que en Pittsburgh. Una de mis obligaciones era ir al jardín con un cesto y quitar los caracoles de los lirios de agua.

En el jardín de detrás de casa teníamos cirios de noche, una planta como el jazmín oloroso. Era la alegría de mi madre. Mary, Geordie y yo salíamos por la noche a ver las flores, que sólo se abrían con la luz de la luna. Ibamos descalzas y en camisón y llevábamos velas con pantalla en la mano. Las flores se cerraban si les daba la luz fuerte.

Respiraba en el jardín y, cuando nos inclinábamos hacia la planta, observaba los bellos rostros de mis dos hermanas: sus huesos faciales, sus mismos ojos. Mary era la guapa. Tenía el pelo rubio, los ojos azules y, desde pequeña, unas piernas larguísimo. Cuando Mary era un poco mayor y fue al barrio chino de San Francisco, mis padres temieron que la rapataran y la vendieran en la trata de blancas. Esto no era nada insólito y, dada su belleza, había aún más motivos para temerlo. Una vez, cuando Mary llevaba puesto su precioso abrigo verde en el tren, un hombre se bajó detrás de ella en Santa Barbara, porque el individuo andaba buscando esposa y Mary cumplía los requisitos.

También Geordie era muy bonita; tenía el cabello oscuro, rizado, y grandes ojos color castaño. Yo era medio salvaje y medio civilizada. Tenía la cara alargada, el cabello liso y era muy delgada: no exactamente lo que llamaríamos una niña bonita. Me consideraba una especie de instrusa, una rareza, por no tener el cabello rubio ni rizado.

Santa Bárbara. La abuela nos llevaba allí en un coche de caballos, aunque teníamos automóvil.

Había un olivo que tenía una rama muy alta. Debía de estar a unos dos metros más o menos y yo me subí a aquella rama con la comba en la mano. Era un día maravilloso y la subida pareció acercarme más a la fuente de la luz y el calor. Me puse de pie. Empecé a saltar a la comba, primero despacio; luego, más deprisa.

Mi madre me vio desde la casa y corrió al árbol en el que estaba yo. Se quedó absolutamente inmóvil, aterrada, pensando que si me decía algo, me pararía y me caería. No lo hice. Estaba demasiado concentrada en el movimiento. Cuando paré, tiré la cuerda y bajé del árbol tan tranquila. Pero no volvieron a dejarme salir de la casa sola con una cuerda para subir al árbol y entregarme a la locura de saltar. Mi madre siempre temía lo que pudiera hacer yo a continuación (y con buenas razones), como demuestra su expresión en muchas fotografías.

Me senté un rato a la sombra de un olivo. Tiré de una rama de olivas y dejé que el precioso aceite me corriera por las manos y los brazos y me llevé un poquito a la lengua. Me empapó la ropa, parecía tener incluso la propiedad de impregnarme la piel. Aunque mi cuerpo había dejado el movimiento de la comba, algo más profundo bullía en mi interior en ese momento. Aún recuerdo aquel día al sol y cómo me realzó y coloreó la piel el aceite de oliva.

Teníamos un carrito en el rancho que era de lo más emocionante. Nos llevaba el burro que arrastraba la carga del carro de leña. A Mary le asustaba muchísimo el paseo y sobre todo el animal, pero yo animaba al burro a ir más deprisa acariciándole el lomo. Esto asustaba todavía más a Mary.

Iba yo un día paseando con mis padres por la calle Mayor del pueblo, lejos de la Misión y hacia el Pacífico. En una de las tiendas había un cartel que anunciaba la actuación de la señorita Ruth Saint Denis. Creo que debía ser en 1911 y la señorita Ruth, como la llamaría yo después, había actuado hacía poco con gran éxito en San Francisco. Estaba haciendo una gira por la costa californiana e iba a actuar en Los Ángeles pronto. Tenía una larga melena blanca, y vestía un traje oriental. Su imagen no sólo cautivó mi mirada sino también mi imaginación; se convirtió en una obsesión.

Mis padres siguieron caminando hacia la playa, pero les llamé para que volvieran y les enseñé el cartel. Les supliqué que me llevaran a Los Ángeles y mi padre acabó accediendo, aunque a mi madre nunca llegó a gustarle el lugar. A ella no se le había perdido nada en Los Ángeles.

Cuando llegó el día de la representación, mi padre y yo fuimos a Los Ángeles, pero no en automóvil ni en coche de caballos sino en transbordador, que salía de Santa Bárbara y paraba en muchos pueblecitos de la costa antes de llegar a la gran ciudad que era nuestro destino.

Fui al teatro, el Mason Opera House, con un traje oscuro y un sombrero que me compró mi padre.

En el diseño y los detalles era más adecuado para una señora cincuentona, pero a él le parecía apropiado. A mí me parecía elegantísimo, aunque sin duda era un atuendo para una persona muchísimo mayor que yo. Mi padre me prendió un ramito de violetas en el vestido gris y aquella noche quedó sellado mi destino. Se abrió el telón. El público guardó silencio. El programa de la señorita Ruth incluía sus famosos solos *The Cobras*, *Radha* y

Naïch. También figuraba en el programa su famosa

danza Egyptia.

Me enamoré de Ruth Saint Denis como intér-

prete; era más que exótica: ahora comprendo com-

era una figura divina. Y en aquel momento com-

ella procedía de una familia campesina de Nueva Jer-

sey y que de pequeña había vendido berros que ella

misma recogía en una granja llamada Pin Oaks. Este

dinero permitió a su madre animar a su hija a bailar

en los viajes y audiciones que la esperaban en la ciu-

dad de Nueva York. Decidi en aquel momento que

bailaría y cuando me enteré de que ella tenía una es-

cuela decidi asistir a la misma. A pesar de lo que ha

dicho la gente de mí y de mi educación, mis padres

no se opusieron nunca a que yo fuera bailarina. No

me me dijeron: *No, no serás bailarina.* Nunca se in-

terpusieron en mi camino. Pude hacer lo que quería.

Senti esa inclinación, la de ser bella y salvaje, quizá

una criatura de otro mundo. En ese sentido siempre

he sido yo misma. Cuando era impetuosa, era impe-

tuosa. Cuando fui una señora mayor, procuré ser una

señora. He interpretado todos mis personajes con-

forme a lo que me parecía natural.

Bailar no supuso la violación de ninguna ley fami-

liar. Andaba descalza y me sentaba en la galería con

mi madre. A ella le entusiasmasaba que quisiera ser

bailarina y le gustaba mirarme los pies descalzos.

Un tiempo después de esto, me encontré al sacer-

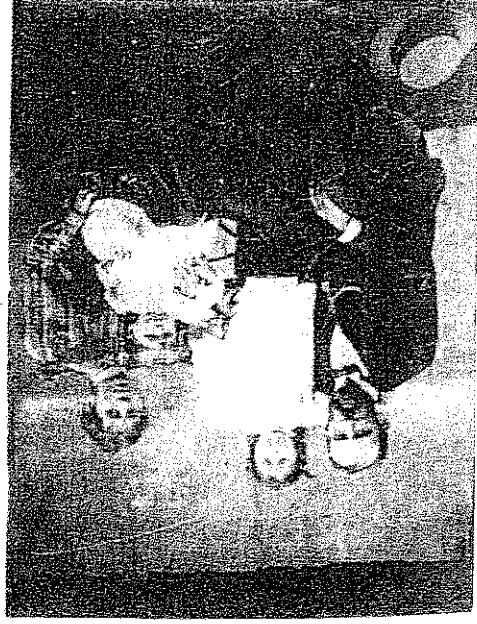
dote presbiteriano en el tren de Santa Barbara. Se

acercó, se sentó conmigo y me dijo:

—Ahora espero que decidas realmente ser profe-

sora de niños. Eres maravillosa.

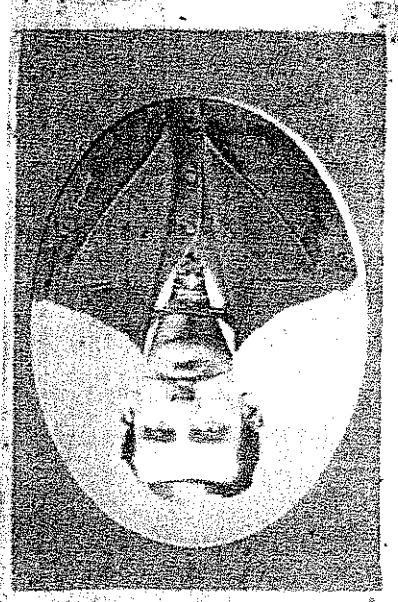
—Oh, no —le dije—. Voy a ser bailarina.



«Goldie» Graham,
el padre de Martha.



La bisabuela de Martha.



La familia Graham
a finales de la década
de 1890.



Martha Graham a los dos años.



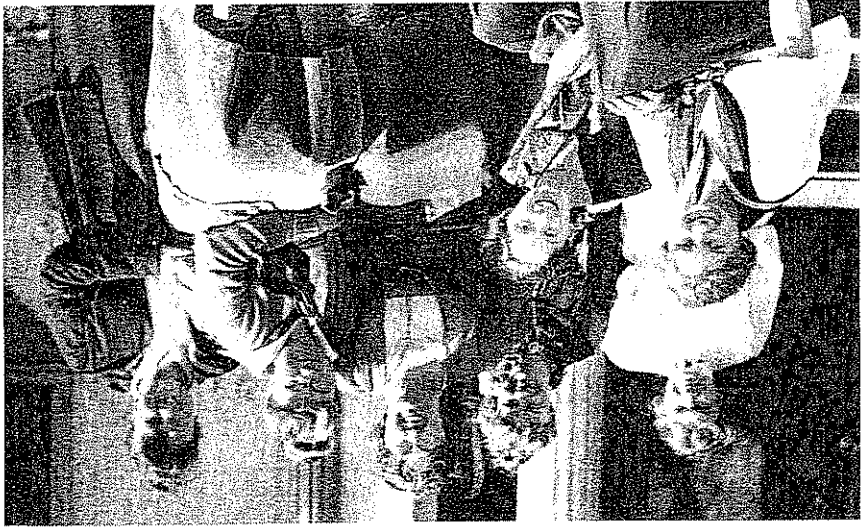
Mary, Geordie y Martha.



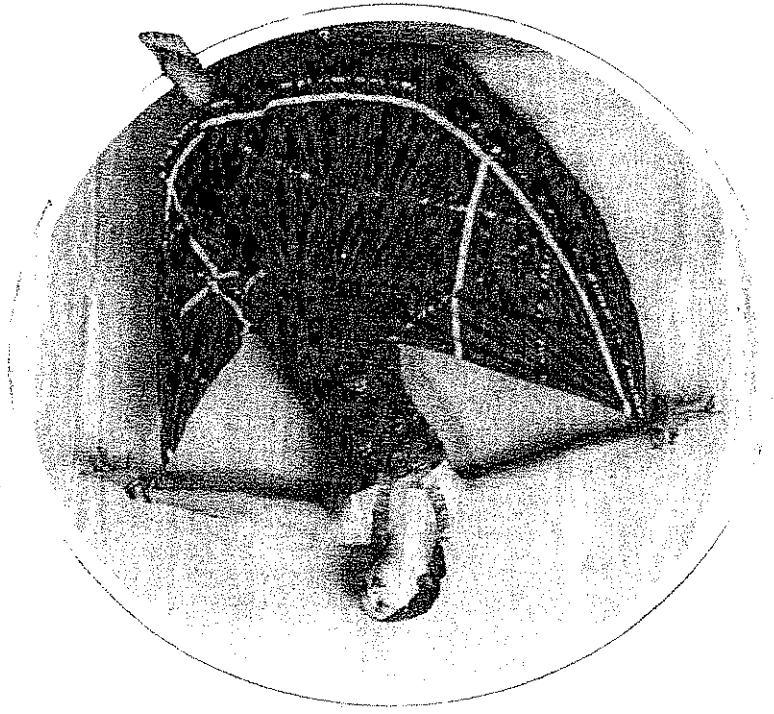
Lizzie, la niñera, sostiene a William; Martha sentada entre sus hermanas, en Atlantic City, Nueva Jersey.



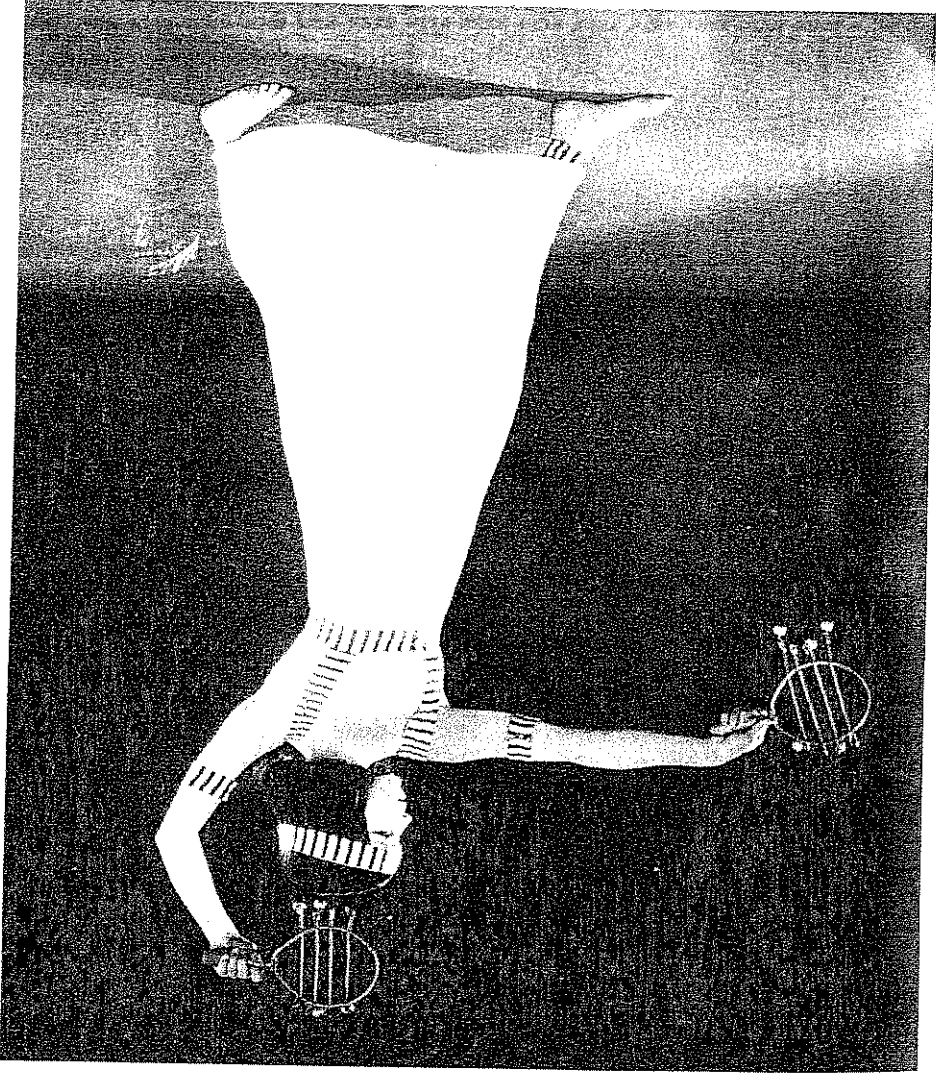
Mary, la señora Graham, Martha y Geordie en Santa Bárbara.



Martha (*segunda de la izq*) con las alumnas y la profesora de la Escuela Cumnoek de Expresión, 1916.



En 1917, bailando en *Serenata morsca*.



Debut de Martha en Denishawn, a los veintidos años, interpretando a una sacerdotisa de Isis.

Biografía Circe

Cisnes salvajes
Jung Chang

Vanessa Bell
Virginia Woolf
Jane Dunn

Lawrence de Arabia
Jeremy Wilson

Jean Hugo
Jean Hugo

Louise Brooks
Barry Paris

Jack Kerouac
Gerald Nicosta

Natacha Rambova
Michael Morris

Irene Némirovsky
Elisabeth Gille

Francis Bacon
Andrew Sinclair

Martha Graham
Martha Graham

MARTHA GRAHAM

Martha Graham terminó la redacción de esta autobiografía pocos días antes de morir, el 1 de abril de 1991. Tenía noventa y seis años y había dedicado toda su vida al arte de la danza. Debutó profesionalmente en 1920 y, a partir de entonces, inició una carrera fulgurante que la llevaría a ser una de las artistas más respetadas y admiradas de su tiempo. Sus ideas innovadoras revolucionaron la tradición imperante y rompieron por completo los moldes de la ortodoxia hasta el punto de que se la comparara con Picasso, Joyce y Stravinsky. Su capacidad para dar a la danza una nueva dimensión basada en la estructura natural del cuerpo humano y en la libertad de los gestos, la convirtió en punto de referencia obligado para las nuevas generaciones de coreógrafos y bailarines.

Martha Graham no dejó nunca de luchar por un arte nuevo, liberado de complejos, prejuicios y límites. Fue la primera en integrar en su compañía a bailarines de razas distintas. Estas memorias, testimonio de una gran dama, se alimentan de sus opiniones, del relato de encuentros con gente del espectáculo y de su obsesión por dejar escrito el fundamento de lo que en la práctica, enseñó a sus privilegiados alumnos. Tierra, sutil, a veces exigente, Martha Graham se muestra en estas páginas tal como era.

CIRCE



9 788477 651079



ISBN 84-7765-107-8

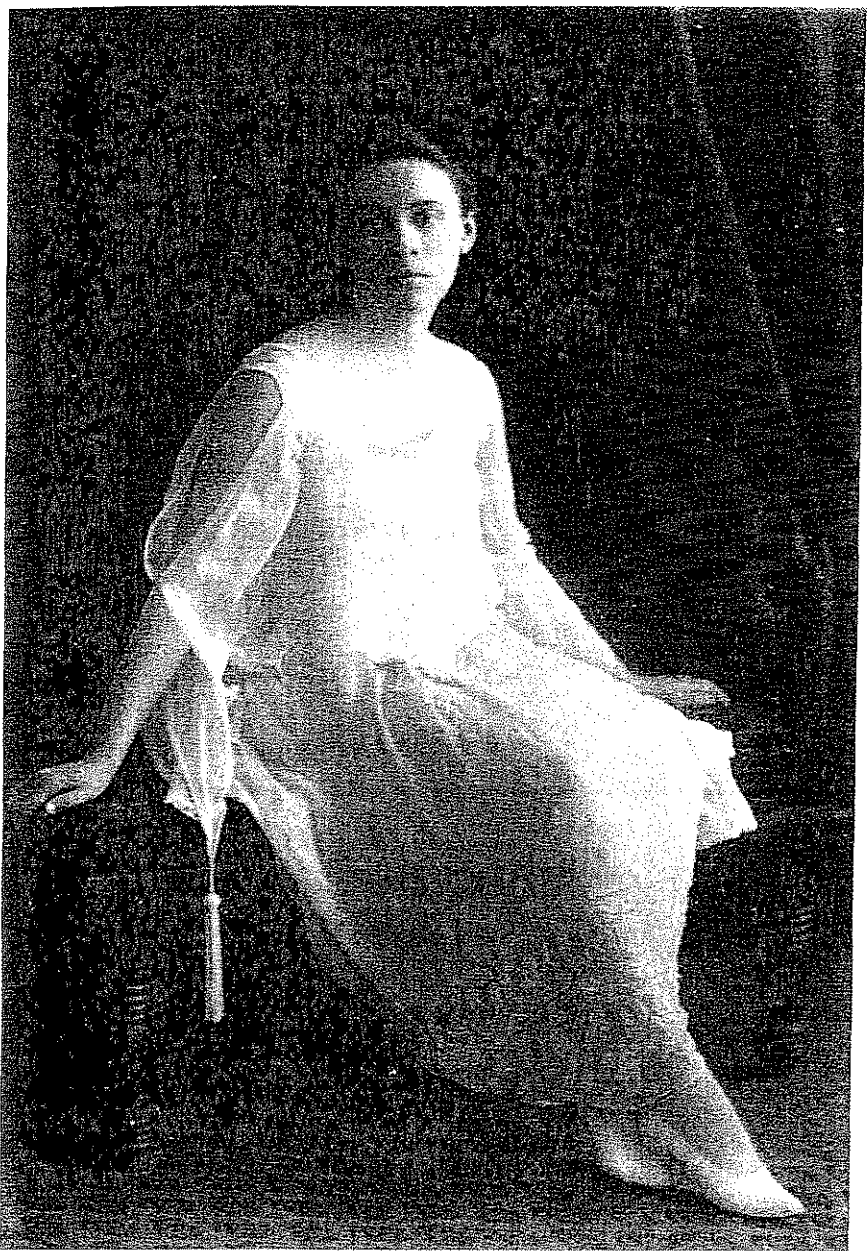
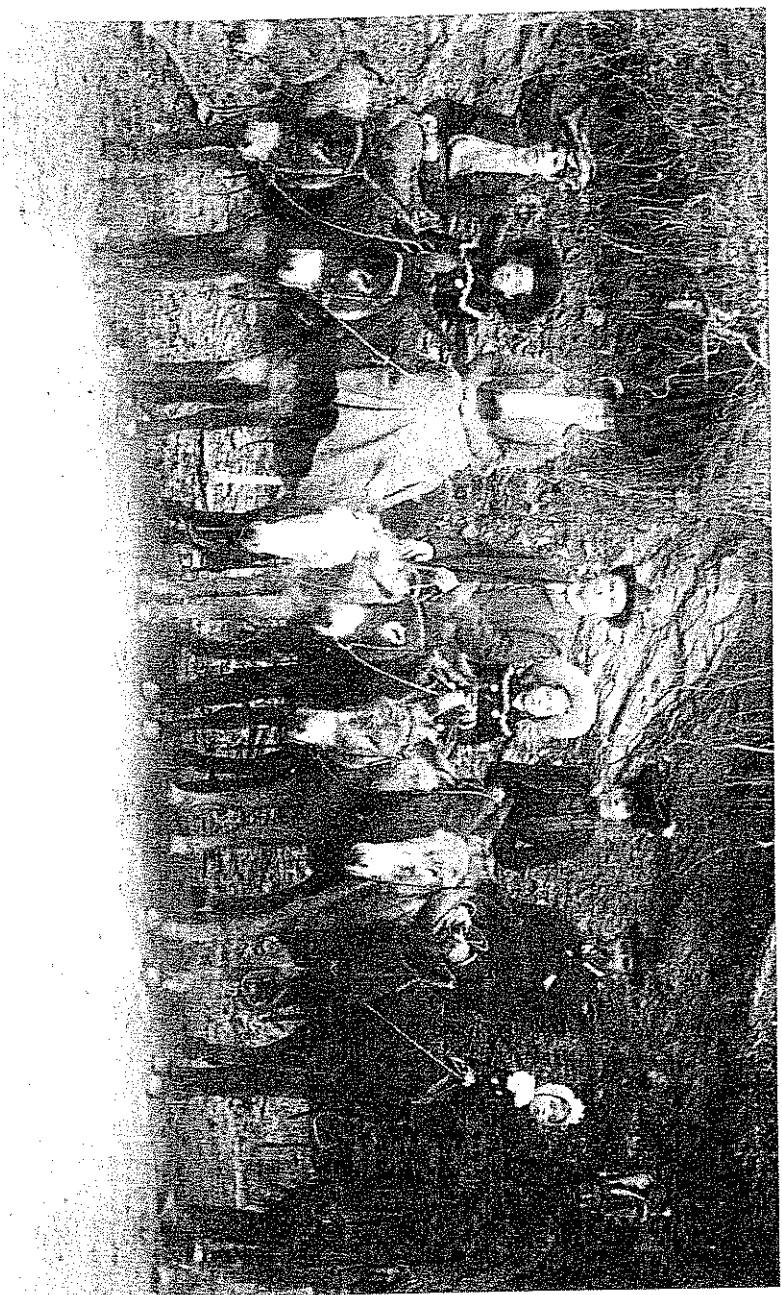


Foto de graduación de Martha.



De izquierda a derecha: Lizzie, Martha, tía Re y su marido, Mary, la madre y el padre de Martha, Geordie y un guía indio, en Hot Springs, Arkansas.

Se levantó, me dio la espalda y se fue. Y eso fue todo. Nunca volvió a dirigirme la palabra. En secundaria, estudié literatura inglesa. Un día, por casualidad, el señor Olney, el director, se hizo cargo de nuestra clase de inglés. Estábamos leyendo tranquilamente para nosotros, cuando de pronto el señor Olney dijo que quería que Martha Graham leyera a la clase *Los idilios del rey*, de Lord Alfred Tennyson. Me quedé paralizada. Ocupé mi lugar en el estrado y empecé a leer en voz alta la historia heroica del rey Arturo y de los caballeros de la mesa redonda. Recordaréis que la primera parte del poema se publicó sólo treinta y cinco años antes de que yo naciera. El poema empieza con la dedicación del poeta al príncipe Alberto, gran admirador de los *Idilios*, pero que murió un año antes de que se publicaran. Y así, recité:

*«Dedico a Su Memoria (pues los amo,
viendo tal vez en ellos, sin saberlo,
alguna imagen de sí mismo),
dedico, con lágrimas consagro,
estos Idilios.»*

La historia me fascinó, y también a la clase; y diría que también al señor Olney. Me convertí en uno de los idilios. Me dejé arrastrar, pero sin dejarme devorar. Era un cuento y yo era quien lo contaba. En el colegio jugaba también en el equipo de baloncesto. Todas las alumnas del equipo llevábamos el mismo uniforme de color marrón. Yo llevaba el pelo recogido en una trenza que se bamboleaba detrás mientras corría por el gimnasio intentando descansar. Creía que aquel deporte me iba muy bien porque quería moverme. Muchas de mis amigas de entonces sabían bailar, pero yo no. Creo que esta fue



Robert Gorham y Martha Graham en *Xochitl*, 1921.

una de las razones de que hiciera baloncesto en primer lugar.

Yo era la redactora jefe del anuario del colegio, *The Olive and Gold*. Bajo mi pequeña fotografía ovalada figuraba lo siguiente:

*Capaz, generosa, deseosa de entregarse
a los más nobles principios, con fe y sinceridad.*

La obra escolar aquel año fue *Prunella*, de Laurence Houseman y Granville Barke. Yo interpreté a Privacy, la tía tímida y cariñosa. El anuario reprodujo la siguiente reseña del *Morning Press* del 6 de abril de 1913:

La interpretación de Privacy, la tía que se queda en el desolado jardín esperando el regreso de Prunella, fue toda una actuación. La voz de la señorita Martha Graham era perfecta para el papel y ella procuró no exagerar al descubrir que el hombre que le había vendido la casa era quien había engañado a Prunella. La sinceridad y la medida artística de la proporción marcaron en todo momento el admirable trabajo de la señorita Graham.

Al recordarlo ahora, siento lo desdichada que debía de ser.

Todo nuestro mundo había cambiado de pronto. Mi padre murió estando con nosotras en California. Ésta fue la gran tragedia que marcó mi adolescencia, mi infancia. Volví a pensar en William, mi hermano pequeño que había muerto. Todo me pareció de nuevo tan oscuro como en Pittsburgh. Quedaba una familia de mujeres: nuestra madre, Lizzie, Geordie, Mary y yo.

Pocos años después de la muerte de mi padre, se acabó el dinero. Mi madre tuvo que trasladarse a una casa menos costosa y aceptar inquilinos. Fue una época muy amarga. En cuanto mi padre murió, el hombre con quien había comprado el rancho de Montecito se lo vendió a otro hombre corrupto. Malversó los fondos y ya no recibimos más dinero.

Cinco años después de haber ido con mi padre a ver a Ruth Saint Denis, llegué a Los Ángeles para mi primer curso de verano. Ya había asistido después de la escuela secundaria a la Escuela Cumnock de Expresión, el programa consistía básicamente en literatura, arte y teatro. Claro que no se parecía en nada a Denishawn.

La Escuela Denishawn quedaba a diez minutos del centro del distrito comercial de Los Ángeles. Estábamos aislados, en lo alto de una colina, rodeados de altos eucaliptos fragantes. Aún conservo el programa de mi primer curso, el segundo verano de la escuela, cuando estábamos en la calle Saint Paul. El folleto decía: «La incomparable oferta de Denishawn es la danza como producto acabado, complementada con música orquestal, vestuario, iluminación, accesorios y decorados.»

Al principio me llevaron a una sala llena de cortinajes verdes. Un individuo alto fumaba un puro sentado al piano; no me dijo ni una palabra. Esperé; luego, apareció de pronto Ruth Saint Denis. Me dijo que bailara para ella.

—Señorita Denis, no he bailado nunca y no sé nada de baile —le dije yo.

—Algo sabrás hacer —dijo ella.

—No, no sé nada.

Se volvió entonces al hombre que estaba sentado

ballet de las Indias Orientales, dejó caer una rosa. Creímos que se le había caído, pero era un gesto intencionado. El hecho de que hubiera decidido dejar caer la rosa en aquel momento... en fin, me cautivó. Todo estaba planificado. Aprendí que es precisamente la planificación de los pequeños detalles como ese lo que crea a veces la magia, la magia verdadera.

La señorita Ruth amaba inmensamente el cuerpo, la belleza, y sabía las cosas que suelen ignorarse en el mundo de la danza, que en la época era Isadora Duncan, a quien no vi nunca, y ballet. Recibió una enseñanza muy estricta en la Escuela Denishawn.

Denishawn era una escuela de arte. Todas las tardes, la señorita Ruth, con un sari radiante, nos leía textos de Mary Baker Eddy [fundadora de la Iglesia de la Ciencia Cristiana] y del *Christian Science Monitor*. Solía acariciar a su animalito preferido, un pavo real precioso llamado *Piadorner*, mientras salmódicaba el nombre del mismo una y otra vez. Era como una letanía y lo calmaba. Los alumnos nos sentábamos en el puentecillo que unía dos estanques llenos de carpas y lotos. *Piadorner* me dejaba que lo cogiera y solía abrir su precioso plumaje cuando le hablaba.

La señorita Ruth nos leía también poemas suyos. Siempre recordaré uno que eligió para que lo inscribieran en su lápida sepulcral:

*Los dioses quisieron
que yo bailara
y en alguna hora mística
me moveré a los ritmos inaudibles
de la orquesta cósmica del cielo,
y sabrás el lenguaje*

al piano, a quien llamó Louis, y le dijo que tocara algo, cualquier cosa, un vals. No recuerdo cómo reaccioné al compás de la música, pero me moví, me moví frenéticamente. Bailé. Creo que mi interpretación no impresionó a la señorita Denis, y cuando Louis dejó de tocar, ella me puso al cuidado de su marido, Ted Shawn.

Algunas clases del programa de la Escuela Denishawn eran de expresión dramática y se basaban en el método de François Delsarte; movimientos *plastique*: aprendizaje del empleo decorativo del cuerpo y el estudio de la línea corporal; y lecciones de piano a cargo de Louis Horst, director musical. Dábamos también clases de ballet con la señorita Edson, que era tremenda. Cuando empecé a hacer ballet, estaban interpretando *El espíritu del champán, de pointe*, en París. Me dije: «Yo no quiero bailar el espíritu del champán, ¡quiero beberlo!»

Había un cuerpo auxiliar Denishawn de la Cruz Roja, donde las alumnas aprendían a «aportar su granito de arena». Teníamos clases de artesanía: diseño y confección de vestuario, joyería, accesorios y nociones de decoración.

La señorita Ruth y Ted montaron un espectáculo de danza de Egipto, Grecia y la India para la escuela y para los alumnos de la Universidad de California. Se representó en la ciudad universitaria de Berkeley, en el famoso teatro griego construido por William Randolph Hearst. Parecía que hubiera en el escenario un infinito número de bailarines con un sinnúmero de trajes y cambios de vestuario. Yo aparecía en la primera parte, «Egipto», era una de las bailarinas con triángulos.

Ruth Saint Denis era un personaje divino y una criatura profundamente religiosa, pero también era actriz. Una vez que estábamos observándola en un

*de mis poemas mudos
y acudirás a mí,
pues tal es la razón de mi danza.*

Otras veces, la señorita Ruth vestía un quimono japonés precioso con una cinta alrededor de la cabeza. Nos hablaba en jerga, y nosotros a ella. En otras palabras, estábamos creando un territorio propio de algo japonés, un vocabulario propio. Aprendíamos a improvisar. Ella y Ted Shawn habían creado un teatro a cuyas representaciones asistían muchos orientales residentes en Los Ángeles.

La señorita Ruth quería que Denishawn encarnara el espíritu de nuestro país y que respondiera a las exigencias estadounidenses mejor que ningún método extranjero. Si bien empleaban técnicas extranjeras, éstas no nos limitaban cuando la necesidad requería individualismo.

Debido a mi extraña morenez, que me daba cierto aire oriental, la señorita Ruth trató de hacerme pasar por un muchacho japonés. Había estado ayudándola en una danza que giraba en torno al arte japonés del arreglo floral. Le gustó y decidió anunciarme como un descubrimiento de Denishawn: un muchacho oriental. Yo ya no era una niña entonces y la señorita Ruth hizo planes para vendarme.

—Pero señorita Ruth —le dije—, qué voy a hacer, tendré pechos.

No me contestó. Cuando mi madre se enteró de todo esto, intervino, prohibiéndolo terminantemente.

—¡Martha no parece un muchacho japonés! —le dijo a la señorita Ruth.

La madre de la señorita Ruth solía ir a pasar temporadas con su hija a Los Ángeles. Entonces yo no

bailaba y se suponía que tenía tiempo libre, así que la señorita Ruth me encargó que atendiera en las comidas a su madre, que estaba un poco ida. La madre de la señorita Ruth iba siempre muy bien vestida, pero se presentaba en el desayuno, el almuerzo o la cena, con quince imperdibles prendidos a la izquierda del traje. Cortaba con mucho cuidado la comida, se llevaba un trozo a la boca y, después de tomarse el tiempo necesario para masticarlo despacio, pasaba uno de los imperdibles al lado derecho. Yo tenía que ocuparme de que no se le cayera un imperdible en la comida, porque la señorita Ruth temía que no lo encontrara antes del siguiente bocado. ¡Y esto tres veces al día!

La señorita Ruth me llamaba a veces a su habitación para que la ayudara a lavarse el pelo. Tenía una melena preciosa, larga y blanca. No me importaba hacerlo. Era un honor relacionarme con la señorita Ruth.

En Denishawn, nos introdujimos poco a poco en la mitología de otros pueblos. Recuerdo que a veces me ponía atuendos birmanos: una falda muy ligera y muy oriental, una blusa blanca y sandalias.

Al principio daba clases a niños. Creían que no actuaría nunca porque no era guapa. No era rubia, ni tenía el cabello rizado. Éstos eran los ideales Denishawn.

A los veintidós años me consideraban bastante buena para ser profesora pero no para ser bailarina. No veían en mí dotes de intérprete. Pero como era fotogénica, utilizaron una foto mía vestida de bailarina del templo en el folleto de la escuela.

La señorita Ruth tenía una habitación propia de color verde, con muchas cortinas del mismo color.

—¿De veras, Martha? Pero si no has bailado nunca. Nunca has estudiado conmigo. ¿Cómo puedes saberla?

Me levante rápidamente, me puse una falda e interpreté la pieza.

Cuando acabé, me acerqué a Ted y le pregunté, jadeando un poco:

—¿Ha sido tan horrible?

—No —contestó él—. Así es como siempre quise que se representara. Ha sido absolutamente profesional. Y la interpretarás en San Diego.

Me pidieron que la interpretara en una gala en la base submarina de San Diego. Creo que fue el que decidiera que podía hacerlo y lo hiciera sin más lo que impresionó a Ted. Le asustó y le sorprendió tanto que me dio su aprobación.

Fue el principio de mi carrera y uno de los ballets que representé en *Greenwich Village Follies*. En Denishawn la interpretamos Doris Humphrey y yo; fue el único ballet que compartimos. Cuando Doris interpretaba *Serenata mortisca* salía del escenario por la izquierda, en diagonal. Cuando la interpretaba yo, giraba en una vuelta *nautil* hacia el suelo en el centro del escenario. Es un final más difícil y entusiasmaba al público. Yo era tan arrogante que no me lo pensé dos veces. Lo hice sin más.

Doris y yo teníamos puntos de vista completamente distintos sobre la coreografía, término que yo no había oído hasta que llegué a Nueva York. En Denishawn, sólo se inventaban danzas. Doris creía que podía enseñarse todo utilizando normas y programas. Yo lo había considerado siempre algo más profundo, más visceral. Supongo que en cierta forma éramos rivales. Doris llegó a llamarme «exótica flor de invernadero» y más claramente «esa vibora». Siempre supuse que quería decir cobra. La verdad

En la casa Denishawn vivíamos todos juntos. Aunque no me permitían bailar, lo hacía en secreto. Una noche, bajé en silencio las escaleras desde mi habitación al estudio de la señorita Ruth. Debían de ser más o menos las dos de la madrugada, era noche cerrada y reinaba el más absoluto silencio. Bailé y practiqué sola a oscuras. Charles Weidman, que sería mi pareja allí y en el teatro Neighborhood Playhouse de Nueva York, y que fundaría su propia compañía con Doris Humphrey, me lo recordó años después. El había bajado aquella noche y me había visto bailando, pero no dijo nada. Yo hacía mis propios movimientos, intentando descubrir movimientos extraños, bellos, míos. Bailé y ensayé completamente a oscuras hasta el amanecer. Cuando me llegara el momento de bailar, estaría preparada.

Tenia miedo de que me echaran de Denishawn. Siempre tuve la sensación de que no creían en mi. Adoraba todo lo relacionado con la señorita Ruth: su forma de caminar y de bailar. Ella lo era todo para mí, pero tenía que depender de Ted, que era un tanto incapaz.

Ted Shawn había coreografiado un solo titulado *Serenata mortisca*, una danza mora, y me permitieron enseñarla en cuatro lecciones en la escuela. Un día, él estaba tratando de decidir qué bailarinas la interpretarían en la gira que iban a hacer. La bailarina principal estaba enferma. Observó a las bailarinas del estrado y luego echó una ojeada hacia donde yo estaba sentada.

—Es una lastima que Martha no sepa una danza. ¡Si la supiera podría sustituir!

Entonces le contradije, afirmando que me sabía *Serenata mortisca*.

es que nunca le hice mucho caso, aparte de desear ser tan buena coreógrafa como ella. Pues en Denishawn, Martha era la que bailaba y Doris la que creaba las danzas.

El libro de Doris *The Art of Making Dances* (El arte de crear danzas) fue un gran éxito y yo me alegré por ella, aunque disiento de algunas de sus ideas. El capítulo titulado «El centro del escenario» me agotó. Para Doris era un lugar geográfico en el centro de las cosas. Cuando lo vi pensé: «Pero el centro del escenario es donde estoy yo.» Doris, sin embargo, iluminaba el centro el escenario, donde quiera que estuviera, como muy pocos artistas.

Ted me tomó bastante aprecio y me confió algunas cosas. Había sido seminarista metodista y había empezado a bailar en salones de baile a media tarde. Le gustaba rodearse de hombres y tenía bailarines bellísimos en su compañía y en Denishawn. Ted se enfurruñaba cuando reñía con un amigo (y tenía amigos íntimos aunque él y la señorita Ruth se querían muchísimo). Interrumpía el ensayo. Y me tocaba a mí consolarle.

—Vamos, Ted —le decía—, no le hagas caso. No te entiende y no tiene razón para decir lo que te ha dicho.

Estaba tan fuera de sí, tan desquiciado, que tenía que consolarle otra vez:

—Ted —le decía—, eres demasiado bueno para él. Es mejor que se vaya.

Esto le calmaba un tiempo, hasta que volvía a pasar. Me fastidiaba hacerlo, pero quería seguir en Denishawn. Yo sólo quería bailar.

Ted tenía un método personal de seleccionar a los bailarines para Denishawn. Tenían que enviar fo-

tografías desnudos, y Dios sabe qué más; llegaban de todos los rincones del país. A mí me parecía bastante horrendo. Nunca había visto nada parecido en Santa Bárbara.

Ted era bastante vanidoso y le encantaba exhibirse en fotografías desnudo y en la danza. Posteriormente, cuando fue con la señorita Ruth y la compañía Denishawn a Asia, visitaron con mis hermanas y con Doris Humphrey el Kabuki, que para una persona del mundo de la danza o del teatro era una especie de santuario. Todos los artistas, desde la señorita Ruth hasta el último miembro de la compañía, recorrieron el elegante camino del *hanamichi*, la entrada de los dioses. Es decir, todos menos Ted. Le habían visto bailar y les había parecido un artista impuro. Ésa era la diferencia entre Ted y la señorita Ruth. Ella era una diosa cuando bailaba. Ted era un bailarín vestido de dios.

Yo sabía que el *hanamichi* procedía de los tiempos en que el Kabuki y el Nō se representaban en los lechos secos de los ríos. Para mí representaba el río de la vida, el cambio, el impulso que te arrastra. Heráclito lo expresó cuando afirmó: «No puedes meter el pie en el mismo río dos veces.»

Una vez, después de intervenir en una representación de la escuela, fui a la cocina y oí que uno de los profesores le decía a Ted:

—Martha es la mejor bailarina que tendrás nunca. Consévala y procura cuidarla.

Me sorprendió y me asustó tanto que salí de la cocina porque no sabía lo que pasaría a continuación.

Ted estaba coreografiando una vez una nueva danza que quería que interpretara la señorita Ruth.

—No, soy demasiado vieja y no puedo hacerlo —dijo ella.

—La verdad, es una lastima que Martha sea una virgen y no pueda interpretarla —dijo Ted.

—Señor Shawm, no querrá decir usted que piensa

que soy una virgen.

—Vamos, Martha, no debemos burlarnos de las

cosas sagradas —dijo él.

Esto me irritó todavía más.

La señorita Ruth era una criatura muy espiritual.

Una vez que estábamos solas me dijo:

—Martha, voy a compartir contigo algo de la Bi-

blia que una mujer muy anciana me dijo cuando yo

era una jovencita como tú.

Se trataba de los últimos versículos de Habacuc:

«Dios mi señor es mi fuerza, él me da pies como los de

las ciervas y por las alturas me hace caminar. Para el

maestro de coro de mis instrumentos de cuerda.» Me

he repetido muchas veces estos versículos para ani-

marme y también los he utilizado para animar a otros.

Una vez actué en Israel en una obra judía, en la

que yo era la única bailarina no judía. Cuando hice

un comentario de pronto y luego añadí «Claro que yo

sólo soy una *shiksa*» [gentil], todos se echaron a reír

con cierto embarazo.

—¿No es así como me llamáis en privado? —pre-

gunte.

—La verdad. Era lo que me faltaba por ver —re-

pliqué alguien—. Ahora ya he visto a una chica decla-

rarse *shiksa* y citar al mismo tiempo el Antiguo Testa-

mento.

Cuando interprete *Baal Shem* con música de Er-

nest Bloch, una mujer gentil acudió a los camerinos

a felicitarme por la utilización de las sagradas escri-

turas judías. Me miró fijamente y me dijo:

—Señorita Graham, se identifica usted plenamente

te con la protagonista judía. Me he dado cuenta de

Comprendí que no me había creído cuando le

agradecí el cumplido. Se dio la vuelta para irse y, ya

en la puerta, me dijo:

—Amiga mía, no reniegue nunca de su herencia.

La verdad, creo absolutamente en la vida del ser

humano y su santidad. Y no me importa lo más mi-

nimo la nacionalidad de cada cual. Tengo este ape-

lido tremendo por la vida y la experiencia de lo que

significa la vida. Tanto importa que estés en Tom-

boctú o donde sea. Estás vivo, eres una persona y

eres hermoso. Para mí eso es muy sagrado.

Conoci al gran músico y vigoroso compositor

Louis Horst, en Denishawn. Ejerció una gran influen-

cia en mi vida. Su padre también era músico y tocaba

en el foso de la orquesta. La primera vez que su ma-

dre llevó a Louis a ver una danza, se sentaron en el

anfiteatro y Louis llamó a su padre a grito pelado:

«¡Papa, cerveza, cerveza!»

Louis había ido a Denishawn para encargarse del

acompañamiento de la señorita Ruth unos diez días

o así. Se quedó diez años. Una vez, estábamos ha-

ciendo lo que llamaban variaciones musicales, y yo

adelante el piano, donde estaba Louis, el piano que

aún tengo, mientras él interpretaba música de la *Sim-*

fonía incompleta. Se suponía que yo debía de ser un

oboe porque tenía un tono profundo y parecía me-

lancólica.

—Desentónas con ese oboe. ¡Métete en el más cla-

ramente y concéntrate en el sonido del oboe! —me

dijo Louis, poniéndome en mi sitio. Me disgusté mu-

chísimo. Los bailarines tomábamos muy en serio las críticas de Louis. Era un gran hombre en el sentido de que creía que la danza era mucho más que música o baile, que era realmente vida en sí misma. Animaba a todos los bailarines a ser perfectos. Creía que la danza era música; que lo que se expresa con la danza es la figura de la música. Yo creo que el tema de su vida era la identidad con la música y la danza. No toleraba la mediocridad. Cuando surgía, la aplastaba. Él creía en la danza y en el hecho de que yo tenía algo extraño y maravilloso que ofrecer de lo que no era consciente en absoluto.

Era mordaz con los bailarines: un crítico excelente, pero el más cruel. Si no le satisfacía lo que hacías porque creía que podías hacerlo mejor, decía: «No está bastante bien. Déjalo. Empieza otra vez.»

—Pero Louis, me estás destrozando. ¡Me desanimas! —le decía yo.

—Empieza otra vez —decía él.

—Pero me matas el ánimo —gritaba yo de nuevo, y entonces Louis me despedía con «Pues déjalo morirte ya» y se apartaba de mí con desprecio.

Louis creía que la música de la danza no debía ahogar ni eclipsar de ningún modo el movimiento de la misma. Él no quiso que yo utilizara instrumentos de cuerda en ninguna de las composiciones que encargué luego para mis danzas. Él prefería el piano, los instrumentos de percusión y de viento. No le gustaban los instrumentos de cuerda porque le parecían demasiado exuberantes y románticos; en otras palabras, mortales para la danza contemporánea.

Tu cuerpo no siente lo mismo cuando bailas con música de instrumentos de cuerda que cuando bailas con música de instrumentos de viento. Es imposible. Ni siquiera sientes lo mismo cuando bailas con música de flauta o de fagot. Hay algo distinto que choca

con tu cuerpo. El muro del sonido te sostiene en cierto modo. Te apoyas en ese tono.

Louis poseía un prodigioso sentido vital y un humor agudísimo. Nos puso nombres inventados. Yo era Martha Triste y Doris Humphrey era Dórica Humphrey porque siempre estaba haciendo danzas griegas. Cuando nos trasladamos posteriormente a Nueva York, puso a Agnes de Mille, Angustias Mille, porque le parecía que Agnes era propensa a coleccionar agravios y a hacerse la mártir. A Helen Tamaris la llamaba Tam Tam Tamaris, porque hizo un ballet que a él no le gustaba; decía que parecía más un *striptease*, sobre todo cuando salía por la derecha del escenario y dejaba caer la única apariencia de decoro, un pañuelo de seda. Louis estaba furioso.

En Nueva York Louis vivía en la misma calle que yo, enfrente. Tenía una excelente colección de muñecos *kachinas* y muchos objetos americanos, aunque personalmente no era lo que él consideraba un americano. Su estilo era más bien francés, pero se hizo americano. Le complacía esto e insistía en que éramos americanos. Louis conocía el Sudoeste. Me llevó allí. Gracias a él conocí el mundo indio y aprendí a apreciarlo, porque él sentía profundamente la pasión, las grandes cosas que tenían que ofrecernos los indios. Por eso nunca aprendí danzas europeas. Él no aceptaba nada de ese tipo. Insistía en que éramos del tiempo en que estábamos, del lugar en que vivíamos, que era América. Creo que fue uno de los grandes artistas estadounidenses de la época.

Aquella temporada en Los Ángeles fue muy difícil. Yo sólo tenía un traje decente, de seda blanca plisada, que parecía bueno pero que correspondía a mi salario; no era auténtico. Tenía que lavarlo y colgarlo todas las noches antes de acostarme. Y por la

Me dieron el papel. Pero todavía hoy ignoro si la bailarina de la secuencia del sueño soy yo. Muchos años después, Paramount Pictures me ofreció una gran suma de dinero por ceder los derechos de la historia de Martha Graham. Querían que Cyd Charisse interpretara mi personaje y Tony Martin el de Louis Horst. Sin duda es muy difícil encontrar fondos para invertir en las artes y cuesta mucho dirigir una compañía y una escuela; nos hacía falta el dinero; pero, a pesar de sentirme tentada, dije: «No, definitivamente no. Puedo arruinar yo misma mi reputación en cinco minutos. No necesito ayuda.»

Ted Shawn estaba coreografiando una obra sobre una princesa india, basándose en sus estudios de las culturas maya, azteca y tolteca. Me eligió para interpretar el papel principal de *Xochitl*.

Ted haría el papel del emperador Tepancahtzin, que intentaba violarme. Sería una producción lujosa, en la que Ted lucía un espléndido tocado de plumas y flores. Creo que Ted me eligió a mi porque creía que tenía ideas dispartadas y podía ser una chica como Xochitl, «la flor». Xochitl era la más bella de todas las castas doncellas toltecas, cuyo padre hacía un vino embriagador con flores de pita o magney. Cuando el padre de Xochitl lleva el vino al Rey, con su hija detrás, el Rey lo bebe y pide a la misteriosa Xochitl que baile para él. Luego pasa a insinuarse... Recuerdo las repeticiones de Ted para coreografiar esta obra. No hacía más que repasar una y otra vez lo mismo, sin acabar de aclarar nunca lo que quería, hasta que al final le dije:

—Si nos dijera usted de una vez claramente lo que quiere, lo haríamos, señor Shawn.

Nadie le había hablado nunca así.

mañana tenía que plancharlo. Pero no me importaba, tenía otras cosas de las que preocuparme.

Lo llevé cuando fui a una audición para la película de Cecil B. De Mille *Male and Female* (Macho y hembra). Cuando llegué, me puse un traje de sacerdotisa babilónica: un sujetador con cuentas de azabache y un vestido cenido con el diafragma al aire. Llevaba maquillaje de ojos a fondo y una enorme peluca rizada.

El estudio era un espectáculo inquietante. En un rincón al fondo había una hermosa joven, Gloria Swanson a sus diecinueve años, recostada en una tumbona leyendo su guión. Los leones rugían a su alrededor. ¡Era terrorífico! Uno pasó a mi lado caminando quedamente, como sonámbulo, y luego cayó de costado como si fuera un recortable de cartón, pero con un ruido sordo tremendo. Caminé junto a aquellos animales adormecidos y me di cuenta de que estaban narcotizados y eran inofensivos. Después de mi audición para el señor De Mille, desecé estar también narcotizada.

El señor De Mille se sentaba al extremo de una alfombra roja que media de cuatro a cinco metros. Levaba atuendo propio de director, hasta una fusta y un megafono. A su lado, de pie, una secretaria temblaba levemente, con una libreta de notas en la mano. El señor De Mille no se dirigía a mi directamente sino que gritaba las órdenes a su secretaria. Aunque yo le oía perfectamente, no se dirigía a mí.

—Dígame que de la vuelta.

Y su secretaria me repetía: «El señor De Mille quiere que de la vuelta.»

Y yo daba la vuelta.

—Dígame que se caiga.

Lo hice.

—Dígame que haga un paso de baile.

Hice un paso de baile.

La señorita Ruth, que me oyó, se acercó y me dijo:

—Martha, tú serás muy buena para Teddy.

Hay una parte de *Xochitl* en la que me echo hacia atrás para mostrarme al Rey. Ésta era la escena de la violación. Era la única vez que veía que el Rey me perseguía. Yo era la joven más guapa (creían) y utilizaba abanicos como parte de la seducción. Portaba una copa de vino. Él me perseguía por el escenario, era muy grande y fuerte y me enojaba muchísimo. Era una escena de violación, o una escena de intento de violación, y yo procuraba concentrar toda mi energía en la idea de cólera y violación, aunque sabía que con Ted estaba tan segura como en los brazos de Jesús.

Claro que de todos modos su interpretación era muy convincente, demasiado convincente. En determinado momento, me agarró y me tiró de cabeza; me desmayé unos segundos. Cuando recobré el conocimiento, le mordí el brazo y le hice sangre. Y después le hice correr por todo el escenario, sangrando. Fue un gran *scandale* en la escuela. Supongo que entonces empezó mi fama de mal genio.

En aquella época yo era salvaje. La crítica dijo que ardía en el escenario, y después de tantos años, ése sigue siendo mi comentario preferido. Hacía lo que fuera por estar en el escenario. El teatro era un mundo prodigioso. Yo hacía todas las secciones enteras mientras Ted coreografiaba. Me movía casi como un animal. Deseaba ser una criatura hermosa, salvaje, de otro mundo quizá, pero muy muy salvaje.

Xochitl se estrenó en Long Beach (California) en junio de 1920. Aquel mismo año fui a casa a Santa Bárbara y me hicieron una entrevista para el *Santa Barbara News*.

«El único valor de mi trabajo hasta ahora (si es

que tiene valor artístico) es la absoluta sinceridad. No haría algo que no sintiera. Una danza tiene que dominarme por completo, hasta que pierdo la noción de todo lo demás. Lo que haga después, podrá llamarse arte, pero no antes.»

Louise Brooks pertenecía a la compañía Denishawn y poseía una belleza impresionante. Llevaba siempre un corte de pelo estilo paje. Todo lo que hacía era hermoso. Su belleza y cuanto ella hacía me arrobaban. Recuerdo que me había fijado en ella antes de que me la presentaran; estaba con un grupo de chicas frente a mí en la sala; todas vestían igual. Pero Louise era el original, la *única*. Se percibía su vigor y su fuerza interior en el acto. Era una solitaria y tremendamente autodestructiva. Desde luego no ayudaba que todos se lo hicieran pasar mal. Supongo que me identifiqué con ella como intrusa. Le ofrecí mi amistad, y ella parecía observarme siempre cuando actuaba y también en los camerinos. Más tarde, diría: «Aprendí a actuar viendo bailar a Martha Graham.»

Louise era muy joven, dieciséis años más o menos, y tenía la costumbre de usar zapatos muy apretados. La verdad es que me irritaba, y una tarde, antes de salir a escena, la agarré, la zarandeeé y le grité que iba a destrozarse los pies con aquel calzado apretado.

Recuerdo que una vez estaba con ella entre bastidores y recibimos una llamada telefónica de Ted Shawn. Estábamos de gira sin él y llamaba para decirnos que nuestro trabajo era poco satisfactorio. Quería que volviéramos a Los Ángeles. No sé quién recibió la llamada y nos dio el mensaje a los demás. Sólo recuerdo que el teléfono era de aquellos antiguos de manivela. Dije:

Ni que decir tiene que por la mañana nos moríamos de curiosidad por ver quién salía de aquella casa.
Lizzie estuvo un rato junto a la ventana, pero fue imposible saber lo que había ocurrido en la casa de al lado.

Aunque bailaba con la compañía, cuando estaba mos de gira por el país tenía que acompañar a la señorita Ruth a los oficios religiosos del domingo. La señorita Ruth iba siempre a la iglesia, estuviéramos en Kansas, en Ohio o donde fuera, y de una forma u otra, cuando llegaba el domingo por la mañana, yo me encontraba sentada a su lado en un banco de madera, con la espalda recta y mi pensamiento en algún punto entre el momento presente y los recuerdos de los oficios religiosos presbiterianos de mi infancia. Pasado y presente conseguían mantenerme erguida en el asiento. No sé qué pensaría la gente del lugar de la señorita Ruth y de mí, dos mujeres de aspecto extraño, sin ningún rastro de carabinas.

Recuerdo un domingo absolutamente triste. Estábamos en un pueblo pequeño, llovía y el cielo parecía bañarnos no sólo con agua sino también con el color grisáceo. El oficio religioso era, como mínimo, insupportable. La señorita Ruth cerró el devocionario, recogió sus cosas y se levantó para salir a medio oficio. Se inclinó hacia mí y me dijo en su mejor aparte: —Martha, esta gente no llegará a ningún sitio hasta que logre un poco de teatralidad.
Ansíaba el tipo de teatralidad que su amigo el director King Vidor describió cuando me sugirió que fuera a ver a la evangelista Aimée Semple McPherson a su Angelus Temple de Los Angeles. Yo era muy escéptica pero fui. Aimée apareció en el mismo cen-

—Vete al infierno, no pienso aguantar que me hablen de ese modo.

Me levante de la silla, fui a la pared, arranqué el teléfono y lo tiré al suelo. Creo que Louise y los demás bailarines se quedaron perplejos; pero cuando me buscaban me encontraban. ¡Era una furia! La verdad es que tenía muy mal genio; quienes me rodeaban lo llamaban «arrebatos irlandeses». Tenía muy mal genio, sí; terrible. Todavía lo tengo, aunque no lo demuestro a menudo. He aprendido a disminuirlo. Pero puedo emplearlo de vez en cuando si es preciso.

Una vez, Louise y yo estábamos preparando para salir a escena; yo estaba prendiéndome flores en el pelo, colocando los frascos de maquillaje que tenía delante, pensando qué cremas aplicar. Utilizábamos nuestra propia crema corporal Dennisawn, y, como la hacían especialmente para nosotros, teníamos que llevar los frascos en las giras. Louise estaba a mi derecha y había también algunas otras chicas.

No sé en qué estaría yo pensando, pero me sentí presa de la cólera, agarré un frasco y lo estrellé en el espejo, que saltó en mil pedazos. No dije nada. Louise no dijo nada. Me limité a recoger mis cosas y a trasladarme a otro espejo. Me maquillé tranquilamente. Y salimos a escena.

Mi madre y Lizzie iban a veces a vernos a Los Angeles. Una vez, estaban conmigo en Denishawn y nos despertaron unos gritos espantosos procedentes de la casa de al lado. Nos miramos unas a otras en la oscuridad al oír el ruido de algo que se rompía. Lizzie se volvió a mi madre y dijo:

—Van a cometer un asesinato en esa habitación.

tro del escenario, toda vestida de blanco con montones de rosas rojas en los brazos. Avanzó hasta el borde del escenario y dejando caer las flores gritó: «Levantaos y besadme.» Hasta yo me levanté del asiento, fascinada.

La señorita Ruth tenía la misma cualidad que poseía Nijinski: era una persona normal y corriente fuera del escenario, no exactamente anodina, pero casi, y se transformaba en una deidad en el escenario. La señorita Ruth podía ir conmigo al teatro sentada en un autobús comiendo cacahuetes de una bolsa enorme y dejando caer las cáscaras por el vestido; luego entraba en el teatro, acababa de maquillarse y vestirse y se transformaba en un personaje divino. Claro que era difícil saber qué diosa era. Y esto se debía en parte a su modista Pearl, que andaba siempre dándole a la botella y un poco atontada.

Unos meses antes, estaba yo entre bastidores cuando la señorita Ruth tenía que salir a escena para interpretar *El sari negro y dorado*, uno de sus famosos solos. Había creado aquel solo intuitivamente, sin haber visto siquiera la danza de las Indias Orientales, y lo llevó a la India cuando la danza india estaba en su punto más bajo. Fue un éxito grandioso y le pidieron que les ayudara a recuperar su arte. Pero eso sería después. Aquella noche concreta, cuando la señorita Ruth estaba a punto de salir a escena, un reducido grupo de bailarinas hacían un número de relleno en el escenario. La señorita Ruth se volvió de pronto hacia mí y me dijo:

—Martha, no puedo salir a escena. Es horrible, tan frío. Busca a Pearl, que te dé un sari verde y dorado, y sal tú y haz algo. Cuando acabes, vienes hacia mí, saludas, y entonces saldré yo.

Pasó lo mismo durante semanas, hasta que una noche en Cleveland, hice el saludo a la señorita

Ruth, a quien había vestido una Pearl más ebria de lo habitual. Al alzar la vista, vi a la señorita Ruth con atuendo japonés completo: fajín de seda, peluca, sandalias. Nos quedamos mirándonos boquiabiertas, espantadas. Mientras volvía cojeando a ponerse el sari negro y dorado, me susurró:

—Vuelve a salir y haz algo.

No me habría costado nada interpretar su solo. Me lo sabía perfectamente. Pero no lo hice. Y después de lo que me pareció una eternidad, vi a la señorita Ruth entre bastidores y la saludé complacida. Quizá por esto no tengo paciencia con los bailarines jóvenes a quienes hay que mimar y animar en todo momento.

Una vez, en Pasadena, la señorita Ruth estaba hablando con una señora muy elegante con montones de añil en el cabello. La señorita Ruth llevaba tiempo buscando el tocado perfecto para su solo *El pavo real*. Mientras la observaba me di cuenta de que no atendía en absoluto a la conversación. Tenía los ojos clavados en el sombrero de la señora, adornado con plumas de ave del paraíso y todo tipo de plumaje. La señorita Ruth dijo de pronto:

—¿Verdad que no le importa? — y le quitó las plumas del sombrero—. Esto será perfecto para mi nueva danza.

La señorita Ruth siempre tenía el pensamiento en otros asuntos. Una noche en Detroit, como respuesta a la ovación entusiasta del público, que se había puesto de pie, se acercó a las candilejas, dio prolongadamente las gracias a la audiencia y dijo:

—Durante el resto de mis días de actuación, conservaré siempre en mi corazón, en memoria de este recibimiento, un lugar especial para el maravilloso público de Chicago.

¿Pero quién la culparía? Hacíamos tantas repre-

—Señor Pantages —le dije—, quiero triunfar y quiero hacerlo sola.

—Muy bien, pequeña —me dijo—. Firmaré tu con-

trato ahora.

Y firmó el contrato.

Yo no conocía el éxito como ahora. Entonces sencillamente avanzaba y bailaba y bailaba. Era mi pasión. Cuando crecí, se me reconoció como intérprete, como bailarina. El éxito es algo muy amargo y maravilloso. Y supone mucha aflicción también.

Cuando la compañía Denishawn se fue a actuar a Londres, me invitaron a ir con ellos. Fue idea de Ted que la señorita Ruth hiciera mi papel de Xochitl. Aunque ella tenía ideas propias sobre la danza y lo que deseaba expresar con su cuerpo, Ted insistió en que hiciera danzas españolas y valeses. La obligó a interpretar piezas que no tendría que haber interpre-

tado. Y esto la estaba destruyendo, en cierta forma. Era contrario a su espíritu.

Me hicieron algunas críticas excelentes por mi interpretación. No así a la señorita Ruth. Escondí mis críticas porque me preocupaba que ella las viera. Una vez, tenía en la mano varios recortes de periódico y oí a la señorita Ruth bajar las escaleras. Me oculté porque tenía que me despidiera si los leía. Todavía puedo oír el sonido de aquellas pisadas alejándose mientras yo permanecía absolutamente inmóvil y en silencio.

Yo dormía en la habitación contigua a la de la señorita Ruth, separadas por un tabique que no llegaba al techo. Solía permanecer echada despierta, porque la señorita Ruth se dormía llorando. Las críticas la estaban matando. Aquello no era lo que ella quería que fuera la danza. Ted no se parecía a la señorita Ruth ni como bailarín, ni como innovador, ni como

sentaciones únicas, ensayos por la tarde, vuelta al teatro por la noche. Pasado un tiempo, todas las ciudades empiezan a parecerse la misma.

La señorita Ruth siempre quería «un poco más de teatralidad» en el vestuario, lo que suponía coser continuamente lentejuelas, cuentas y aplicaciones, hora tras hora. Al final, no sé lo que se apoderó de mí. Estaba harta y agotada y dije:

—Señorita Ruth, tengo que ser bailarina o costurera. No puedo hacer ambas cosas.

Me miró sorprendida. Yo siempre era muy servicial y tímida.

—Muy bien, Martha —me dijo. Nunca tuve que volver a coser.

No teníamos ningún plan concreto cuando llegó Alexander Pantages para conocernos y discutir la posibilidad de contratarnos. Era entonces el agente independiente más importante de los teatros de variedades del país. Pantages había nacido en Grecia y había llegado a los Estados Unidos de pequeño, después de trabajar en El Cairo y en un buque en el Mediterráneo. Cuando llegó a los Estados Unidos, fue a San Francisco, y al principio de la fiebre del oro de finales de la década de 1890, se fue al Yukon, donde hizo su fortuna.

El señor Pantages era bastante simpático y amable, muy simpático en realidad; bueno, demasiado simpático. Intentó besarme y a mí no me apetecía.

Le dije:

—Señor Pantages, si usted quisiera besarme y yo no quisiera que lo hiciera, y le pidiera que no lo hiciera, ¿lo haría usted?

Así era yo de joven.

—No, supongo que no lo haría —dijo él—. ¿Qué quieres?

artista. Volví a pensar en las pisadas que había oído, cada vez más débiles en el hueco de la escalera, cómo se fueron alejando. El gran vigor de la señorita Ruth se estaba consumiendo. Fue un momento trágico, muy trágico. Me pregunté si yo sufriría tanto alguna vez. Qué ingenua era yo entonces.

El nadir de las presentaciones de Londres llegó cuando Ted se empeñó en hacer el papel de Doris Humphrey en *Soaring*, un ballet que representaba el nacimiento de Venus de la espuma del mar. Empezaba con una pieza de seda transparente que cubría casi todo el escenario, sujeta en los extremos por muchachas jóvenes con atuendo de pajes rubios. Yo era una de ellas. Alzábamos la seda para que se moviera con el aire, y la leve sugerencia de un cuerpo debajo era Doris, que se alzaba y caía con la seda. La noche que Ted decidió hacer él el papel, fue la única noche que actué sin mirar una sola vez a la figura principal. Sencillamente era demasiado horrible hacerlo. Y además existía el riesgo de que me diera la risa.

Cuando regresamos a Nueva York, Ted me llevó a cierta calle, dobló una esquina y vimos juntos el letrero encendido en la marquesina:

MARTHA GRAHAM EN XOCHITL. Era la primera vez que veía mi nombre en público. Sólo se me ocurrió pensar: «Ojalá pudieran verlo mis padres.»

Mi hermana Geordie actuaba conmigo en *Xochitl*, era una de las seis chicas que bailaban con los abanicos. Viajamos juntas de gira por el país. En una parada, el revisor quiso hacernos bajar del tren. Había llamado a la policía convencido de que éramos gitanas por nuestros trajes, bisutería y tez morena.

—De eso nada —le dije al agente que subió al tren—. No pienso bajar del tren. Y mi hermana tampoco. No somos gitanas.

—Somos las hijas del doctor George Graham —dijo Geordie.

Al fin nos creyeron y nos permitieron quedarnos en el tren y seguir la gira. El revisor se disculpó, pero el drama de todo el asunto nos sustentó durante meses.

Una revista de danza de los años veinte ya desaparecida publicó un artículo de fondo que afirmaba que Geordie y yo no éramos descendientes directas de Miles Standish sino inmigrantes rumanas. Geordie y yo nos presentamos en la redacción como auténticas furias. Aunque mis palabrotas más fuertes eran y siguen siendo «maldita sea» y «rayos y centellas», en aquella ocasión les di el tono apropiado. Geordie se descolgó con un insulto irlandés especialmente expresivo: «Seres abyectos.» Siempre le gustó mucho.

Cuando dejé Denishawn para trabajar en *Greenwich Village Follies*, Geordie ocupó mi puesto en *Xochitl* durante la gira por el país. En determinada ocasión tuvo fiebre altísima, pero Ted y la señorita Ruth la obligaron a actuar; no tenían suplente. Geordie actuó como pudo, pero después se desmayó y estuvo a punto de morir. Nunca se lo he perdonado a Ted y a la señorita Ruth.

En Nueva York durante esta época, yo solía ir al Century Theatre del Upper West Side a ver a Eleonor Duse, que figuraba en un programa que incluía *Espectros* de Ibsen y *Cosí Sia* de Gallarati Scotti. Nunca teníamos mucho dinero, así que íbamos sólo a la función de tarde y nos sentábamos en el gallinero, arriba de tdo. Duse hacía el papel de una madre cuyo bebé se estaba muriendo; hubiera soportado lo que fuera con tal de que viviera su hijo. Rezaba a la

alcançe de quienes no eran naturalmente lo que ellos llamaban estadounidense. Pero yo no tenía la menor intención de hacerlo. Se marcharían a Oriente y yo me quedaría sola. No me asustaba; y recordé lo que me había dicho mi padre de pequeña: «Martha, tú eres un caballo que corre mejor con la pista embarrada.»

Cuando acabé de bailar para John Murray Anderson, se quedó solo en el estudio, sentado, mientras yo iba a ponerme un suéter sobre el atuendo de baile. Cuando volví, hablamos un poco y él me ofreció un papel en *Greenwich Village Follies* de 1923. No sabía qué contestarle.

Denishawn se iba a ir a Oriente. Mi madre y Lizzie necesitaban ayuda en Santa Bárbara (no se podía hacer nada respecto al dinero malversado de la propiedad de mi padre). Pensé en ello unos minutos y dije: —Sí, señor Anderson. Acepto.

Fue una decisión dolorosa y espero que nadie crea que acepté por gusto. Tuve que hacerlo.

En aquella época tenía que ser muy cuidadosa con mi economía. No te pagaban por ensayo, sólo por representación, y disponía del dinero justo para tomar cada día el autobús para ir a trabajar a Columbus Circle y volver a la calle Catorce, o tomar el autobús para ir, almorzar, y volver andando. Prefería siempre almorzar. Sabía que tendría fuerzas como fuera para volver andando a casa. Hasta las hojas de papel eran valiosísimas. Todavía hoy me irrita que alguien no escriba en las dos caras de una hoja de papel o tire una sin usarla. No sé si procederá de eso la idea que tenían de mí los actores de Neighborhood Playhouse. Cogía una hoja de papel, la rasgaba despacio por la mitad y les decía que aquella era la trage-

Y además, tenía que habérmelas con el señor An-

Virgen Milagrosa. Colocaba el rosario a su hijo en el brazo. Decía: «Dios mío, concédeme la vida de este niño. Haré lo que sea. Aceptaré lo que sea.» Desgraciadamente, por supuesto, el niño acababa volviéndose después contra ella. Duse hacía un gesto mientras estaba sentada en el sofá que me hacía llorar. Justo al final, comprendía la absoluta futilidad de todo y simplemente se rendía. Lo había dado todo por la vida de su hijo y no quedaba nada.

John Murray Anderson dirigía la compañía de revistas *Greenwich Village Follies*. Me había visto bailar en Nueva York durante una gira de Denishawn por todo el país. Todavía conservo las críticas de nuestra actuación en Nueva York. Hablan de mí como la única bailarina de la compañía de Ruth Saint Denis que baila con pasión y emoción. Esto, naturalmente, no sentó muy bien a la señorita Ruth ni a Ted. Para ellos, yo era todavía una lela.

John Murray Anderson fue al estudio un día a ver todas las danzas que hacía. Me hizo representar todo mi repertorio. Era un hombre muy amable, muy gentil, pero muy decidido. Enseñaba magníficamente y aprendí mucho de él. Aprendí a ser teatral en todos los sentidos de la palabra. Y él quería decir teatral. Era un gran director con un gran sentido de la tradición y en realidad no se le ha hecho justicia.

Denishawn se estaba preparando para su famosa gira a Oriente y todos estábamos emocionados con la perspectiva. Eligieron a Geordie, pero cuando me llamaron a mí al despacho me dijeron que mi aspecto era demasiado oriental y no sería una verdadera representante de Denishawn. Querían llevar una «compañía muy estadounidense»: cabello rubio, ojos azules. Los frascos de agua oxigenada estaban al

derson. Mientras le gustabas, eras perfecta. Pero si no, cielos, estabas lista. Durante un ensayo, un grupo de coristas tenían que hacer cabriolas por el escenario con trajes minúsculos con plumas de avestruz en las cintas de la cabeza. El señor Anderson las mandó parar y les dijo:

—Parecen caballos de funeraria, sólo que ellos serían de pura sangre.

Y otra vez se limitó a gruñirles:

—Señoritas, un poco más de virginidad, por favor.

Pero lo mejor fue su venganza de una señora distinguida que le había ofendido. Lo planeó todo hasta el último detalle. Tenía el palco de la ópera contiguo al de dicha señora un lunes sí y otro no. En la siguiente velada, envió a Rose, su doncella irlandesa, al maquillador y peluquero, le buscó las joyas más fabulosas y la sentó en el centro del palco. Todo el mundo creyó que era una princesa que estaba de visita en el país. Y sin duda se lo pareció a la señora en cuestión, que no podía apartar la vista de ella. Al día siguiente, telefoneó al señor Anderson y le pidió que llevara a su invitada a tomar el té a su casa al día siguiente. Él contestó:

—Se refiere usted a mi doncella. Irá con mucho gusto. Por supuesto, aceptamos.

Me eligió para interpretar el papel femenino de una pieza titulada *El jardín de Kama*, una obra teatral basada en poemas de amor indios. Yo era la maravillosa amada del príncipe. Vestía sari y corpiño. Parecía que siguiera en Denishawn.

Era una obra típica de revista. Subía un tramo de escaleras (¡oh, qué teatral!), abría la puerta y daba la espalda al público. Alzaba la daga y me la clavaba, y luego la dejaba caer y caía (me parecía que muy bien) al suelo. El otro solo era *Serenata morisca*, el primero que hice en Denishawn, que al final se anun-

ció como *Besos a la luz de la luna*. Bailaba con chifón amarillo flotante, muy al estilo de Loie Fuller, mientras los grandes amantes de la historia, Romeo y Julieta, Tristán e Isolda, Antonio y Cleopatra y otros, desfilaban por un puente iluminado por la luna.

Llevamos *El jardín de Kama* de gira; una de las ciudades en las que actuamos fue Boston, que llamábamos «pueblo de Boston». Y cuando estabas en Boston, te comportabas.

La censura puritana estaba en vigor en aquel entonces y las chicas del espectáculo no podían salir al escenario con su atuendo, que consistía en cholis realmente escasos. Todas las noches, un policía inspeccionaba a las chicas para ver si llevaban prendas demasiado escasas. Y aquel policía grande y fornido dijo:

—Pónganles algo encima para que estén decentes.

Yo era la bailarina principal y las coristas me odiaban. En Chicago me pusieron de apodo la Princesa, probablemente porque no hablaba con ellas; era bastante arrogante. Sencillamente no quería estar allí, pero no tenía más remedio. Y yo nunca recorría la pasarela al final con aquel atuendo. No era una corista ni una bailarina de variedades. Así que no me extrañó que una de las coristas a quienes mandaron taparse me mirara y dijera al policía:

—¿Y ella qué?

Pensé que ya estaba metida en un lío. Iba mucho menos vestida que las demás y empecé a temblar porque hacía mucho frío en los camerinos.

—No, ella está bien —dijo el policía—. Lo suyo es arte.

Poco después, cuando regresamos a Nueva York, quisieron que me pusiera uno de aquellos minúsculos atuendos, sin leotardos debajo.

—No —dije—. Me pondré leotardos.

llamaba señorita. Quería que le enseñara a su chica a ser como yo.

Frankie llevaba siempre revólver. A muchos de sus amigos les habían disparado mientras bebían con él. Cuando salíamos juntos, dejaba el arma en la mesa. Los camareros no decían nada, pese a tener delante un revólver. Y el ambiente de la velada solía ser como mínimo tenso.

Era la época de la «ley seca» y solíamos ir a los garitos que servían bebidas alcohólicas clandestinamente. En cuanto veían a Frankie Fay en la puerta, nos escoltaban al interior del local y nos daban una mesa de primera fila. No se parecía en nada a Santa Barbara. Oscuros y llenos de humo, los clubs, ó habitaciones que pasaban por clubs, tenían un aire peli-groso y seductor.

El resentimiento de las cortistas fue en aumento. Al final del espectáculo, cuando todo el reparto salía al escenario y las cortistas recorrían la pasarela para exhibirse ante el público, muy al estilo de la compañía de revistas Ziegfeld, las chicas vestían primorosos trajes escotados. El sonido de adornos de pesados abalorios las precedía antes de que insistir en directores escénicos no hacían más que insistir en que me pusiera uno de aquellos vestidos y me uniera al final. Una noche, el director escénico me llevó bebidas, que yo eché en una planta que había junto a mi tocador cuando él se fue. Tendría que haber tenido una pata de palo para aguantar tanto alcohol. No sé lo que pensaría él de mi aguantante, pero yo seguí en mis trece. La escena era siempre la misma: el director de escena me llevaba el vestido para la salida final a saludar, y yo decía: «Llévatelo. No soy una cortista.» Esto los tuvo a raya un tiempo, pero luego me lleva-

—Pero en Denishawn no los llevabas —protestaron.

—Aquello era distinto. Aquello era arte —dije yo.

No toda la emoción tenía lugar en el escenario.

Cuando mi madre supo que iba a trabajar allí acudió desde California para acompañarme. Ella era mi pro-tección. Quería dormir en mi dormitorio. Se encargó de que siguiera siendo una dama. Había recibido muy buena educación y no era como las chicas normales de la revista. Creían que yo era demasiado buena, ya sabes. Demasiado protegida por mi madre. Me parecía que Irene Delroy, la bella ingenua de la revista, no había recibido tan buena educación. Se hizo amante de Frankie Fay, un famoso gánster bien conocido. Él no permitía que nadie la tocara ni se le acercara. Y adoptó la misma actitud conmigo. Nos consideraba sagradas. Ella no tenía más relaciones, pero de todos modos él estaba loco de celos. Un día, en Boston, íbamos Irene y yo por la calle (se suponía que ella era la criatura más bella del universo, y lo era) cuando se acercaron dos jóvenes estudiantes de Harvard que nos cogieron en brazos, nos alzaron y bajaron así la calle con nosotras. Mi madre iba con nosotras y casi se muere de vergüenza y miedo, porque el gánster nos tenía siempre vigiladas. Le contaron lo sucedido después.

—¿Te tocó aquel tipo? —le preguntó a Irene.

—¿Te tocó aquel tipo? Le mataré —me dijo a mí.

El nunca se enfadaba con Irene ni conmigo. Solo se enfadaba con cualquier hombre que se nos acercara.

Yo los acompañaba siempre como carabina.

Frankie insistía en que fuera con ellos siempre que salían por la ciudad y no me atrevía a decirle que no. ¿Cómo llevar la contraria a un gánster? Frankie me

ron una barra de vestidos para que eligiera uno. Me dijeron que si no elegía uno de aquellos vestidos, suprimirían una de las danzas de mi actuación.

—Adelante, hacedlo. Pero mis solos cierran el espectáculo todas las noches.

Así que eliminaron mis solos durante unas noches, hasta que el director escénico volvió a mi camerino.

Me miró airado y dijo:

—Volverás a hacer tus solos.

—¿Con los leotardos? —pregunté.

—Con los leotardos —aceptó él de mala gana.

Hacíamos giras por todo el país. Quizá el mayor cumplido que recibí fue el que me hicieron cuando actuamos en el Sur (tres solos una noche en *Seda e incienso*) y un crítico dijo que yo parecía una flor silvestre en un café cantante, entre las demás bailarinas.

Otro crítico dijo que tenía la impresión de que si no hubiera habido música, ni escenario, ni luces, Martha Graham hubiera seguido bailando para los dioses como una sacerdotisa de las Indias Orientales. Yo era lo que los hindúes llamaban bailarina del templo.

También fuimos a Londres, donde tuvimos un gran éxito. Hicimos una gira por el circuito de los teatros de variedades; actuábamos inmediatamente antes que los caballos blancos de Miss May. Un día, estaba yo entre bastidores dispuesta a salir a escena, cuando sentí de pronto un beso húmedo en el hombro desnudo. Me volví y vi a uno de los preciosos caballos del espectáculo de Miss May.

Había una cotorra llamada *Ethel* que permanecía enjaulada hasta el momento de su número. Compartíamos todos la misma zona oscura detrás del escenario. Pero la pobre *Ethel* se arrancaba todas las plu-

mas: las que le quedaban de las muchas que se le habían caído de puro vieja. En cuanto oía la música que indicaba que era hora de salir a escena, intentaba romper la jaula. Estaba deseando actuar. Cuando yo estaba a punto de salir, me volví a uno de los tramoyistas que estaba a mi lado y le dije:

—Ahora comprendo a *Ethel*.

Una de las ciudades de la gira era Chicago. Recuerdo que una tarde fui al Instituto de Arte. Entré en una sala en la que exponían las primeras pinturas modernas que vi: obras de Chagall y Matisse; algo en mi interior respondió a aquellos cuadros. Vi al fondo de la sala una pintura muy bella, lo que entonces llamaban arte abstracto, una idea nueva sorprendente. Casi me desmayo, porque en aquel instante supe que no estaba loca, que había otras personas que veían el mundo, el arte, igual que yo. Era una obra de Vasili Kandinsky y tenía una franja roja de un lado a otro. Me dije: «Algún día haré eso. Haré una danza como ese cuadro.»

Y la hice. Yo no lo sabía entonces, pero aquel cuadro ejerció una gran influencia en mí; aquella flecha de intimidad. La danza fue *Diversion of Angels*. Ocurrió un verano lluvioso en la Escuela de Connecticut en 1948, y yo creía que no aparecería ningún ángel con aquel tiempo. *Diversion* trata del amor a la vida y del amor al amor; del encuentro y la separación de un hombre y una mujer. Hay una mujer vestida de blanco que simboliza el amor maduro. Es la única capaz de actuar en equilibrio con su pareja, su amado. Hay una joven de amarillo que es el amor adolescente; y una mujer de rojo, que inflama el escenario como el amor erótico. Todas son aspectos de la misma mujer y la chica de rojo es la llama de Kan-

Le propuse que hiciera iluminación, y trabajó y experimentó conmigo durante años. El azul Rosenthal, ese telón de fondo vibrante que se convirtió casi en seguida en el fondo escenográfico estándar, lo creó Jean para mí cuando hice por primera vez *Appalachian Spring* en 1944. Necesitaba un cielo americano azul claro, despejado, sencillo, y así lo hizo Jean.

Jean tuvo un gesto espléndido cuando estaba muriendo de cáncer. En abril de 1969 yo había completado todo lo que llega a completarse una obra de arte, mi ballet *Archaisic Hours*, y Jean pidió permiso para salir del hospital en ambulancia. Se sentó en una camilla conmigo en el pasillo del City Center Theatre y supervisó la última obra que iluminaría. A Jean le gustaba bromear conmigo sobre iluminación. Decía: «Nunca tengo que preocuparme por iluminar a Martha porque ella siempre va hacia la luz.» Su iluminación era perfecta, pero yo aún añoraba los días de iluminación brillante y pestañas postizas, cuando Sarah Bernhardt se adornaba las pestañas (algo que yo hice hasta muy avanzada mi carrera). El adorno consistía en cera coloreada que se derretía de una vela con una llama y se aplicaba luego con un cepillo a las pestañas. Cuando la luz suave te daba en las pestañas, parecía que llevaras cristales.

Bernhardt dejó una huella profunda en mi vida. Cuando vi su actuación acababan de amputarle una pierna y en el escenario llevaba su atuendo de *L'Attila*. Pronunciaba su gran parlamento sobre el campo de batalla de Wagram, con una voz bellísima, preciosa, más que preciosa si esto es posible. Bernhardt tenía una voz de oro.

Las bailarinas de *Greenwich Village Follies* recibían muchas ofertas para actuar en casas particulares, y en general yo me negaba. «Tenía mi orgullo»,

dinsky que yo había visto hacia tanto tiempo en el Instituto de Arte de Chicago.

Es muy difícil interpretar la mujer de rojo. Tiene que poseer una extraña vulnerabilidad, casi como un agotamiento y un erotismo intenso. Muchas bailarinas no lo captan. Se balancean de un lado a otro una y otra vez. Pero es un redescubrimiento continuo del momento concentrado.

Hay una frase del Génesis que recito a las bailarinas de *Diversion*: «Los hijos de Dios vieron que las hijas de los hombres les convenían, y eligieron esposas entre ellas.»

—Vosotras sois hijas de Dios —les digo—. Todas sois ángeles.

La danza imitaba la pintura y la arquitectura modernas, prescindiendo de los elementos decorativos y de los adornos caprichosos. La danza no tenía que ser «bonita» sino mucho más real.

Recibí la primera lección de iluminación en la compañía de revistas cuando preparábamos una gala para recaudar fondos, mucho más parecida a un espectáculo de variedades. Todos los intérpretes acudían al técnico de iluminación con las instrucciones más complejas: siempre con un azul suave, luego pasa a un blanco mortecino, y así sucesivamente. Una bailarina acudió a preguntarme por su iluminación y dijo sólo: «Escucha. Cuando salga a escena, coge un foco color lavanda número dieciséis y sígueme sin más.» El lo hizo así y fue la mejor iluminación del espectáculo.

Jean Rosenthal, que sería una de las máximas innovadoras de la iluminación escénica, acudió a mí siendo muy jovencita: quería ser bailarina. Las dos comprendimos pronto que aquel no era su camino.

demasiado a veces, pero la invitación para actuar en una de aquellas grandes mansiones de mármol de Newport (Rhode Island) me pareció interesante. No tenía dinero, estaba decidida a presentarme como es debido. Pedí dinero prestado a mi ayudante, que accedió a acompañarme como doncella, y alquilé un coche con chófer. Cuando llegamos, el mayordomo nos dijo que como artista tenía que entrar por la puerta de servicio. Me negué de plano y le dije que entraría con los demás invitados, como me correspondía, o me volvería inmediatamente a Nueva York. La otra intérprete hizo lo que le mandaron, pero yo entré por la puerta principal. Al final de la velada, ella volvió a Nueva York, pero a mí los anfitriones me pidieron que me quedara a pasar la noche y a comer al día siguiente.

Volví a Newport años después, y mi amiga Doris Duke me colmó de atenciones y amabilidad en su casa de los acantilados. Si la señorita Ruth hubiera visto a Doris, su aspecto exótico y sus movimientos sinuosos, la habría hecho bailarina de Denishawn.

Mientras trabajé en *Greenwich Village Follies*, comía siempre sola porque no me sentía a gusto con nadie. Iba a un restaurante chino. Un día, un camarero joven me dijo:

—Eres china.

—No —le dije.

—¿Tu papá es chino? —me preguntó.

—No —le contesté.

—¿Tu mamá es china? —me dijo.

—No —le dije.

—¿De dónde eres? —me preguntó.

—De California.

—Ah —dijo—. Eres de San Francisco. Eres china.

Llevó su comida a mi mesa, se sentó conmigo como un amigo y comimos juntos. Por lo menos no

sugirió que interpretara a un florista oriental. Me aceptó como china. No acabo de entender esto cuando ocurre. Tiene que ver sólo con mi aspecto, no con lo que soy realmente.

Tuve una alumna china en una de mis clases a la que le resultaba difícil asistir porque su madre no quería que estudiara conmigo. No podía imaginar la razón, pues era una bailarina muy dotada. Finalmente, la madre vio una función de la compañía. No le gustó.

Su único comentario a su hija después de conocerme fue:

—Martha Graham ha sido muy bien educada por su padre y su madre. Esta mujer cambia. Es tao —dijo después su madre. Y eso fue todo.

Su madre temía ese elemento de cambio. El cambio es lo único constante. Ya sabes, no puedes meter el pie en el mismo río dos veces. Es siempre distinto. Los chinos tienen una idea del cambio: no cambiar deliberadamente por cambiar sino porque el tiempo invoca los cambios y te permite continuar. Yo creo en el cambio porque es eterno. No se queda en un sitio. Es crecimiento constante. Renacimiento continuo.

Al irme haciendo mayor, parece que a la gente le guste besarme, incluso a los reservados orientales. A mí no me gusta que me besen. Incluso de joven, esperaba lo auténtico, pero la gente llegaba y me besaba en la mejilla. Es un acto de posesión. Toman un poco, como la danza de la manzana de *El Penitente*. «¿Quieres un mordisco? Es para eso.»

Una vez, me estaba preparando y vistiendo para salir a escena en la revista con una maravillosa familia española, Eduardo y Volga Cansino. Mientras yo

pasos silenciosos a uno y otro lado de la jaula. Al final aprendí a caminar de aquella forma. Aprendí del león la inevitabilidad del retorno, el desplazamiento del propio cuerpo. El desplazamiento del peso es un aspecto clave de esa técnica, de esa forma de movimiento. George Balanchine dijo una vez que mi técnica era clásica. Me gustaron mucho esas palabras. Significaban que no era una excentricidad pasajera, sino algo científico que podía transmitirse de una generación de bailarines a la siguiente.

En aquella época, yo no tenía lo que se llama técnica. Acababa de dejar la revista. Pero en la técnica que creé después el peso se desplaza en la extraña forma animal que no es ballet sino danza contemporánea: el desplazamiento del peso es así la clave del movimiento.

En un sentido, hemos perdido la capacidad de un animal por culpa de nuestro sentido de seguridad, pero el cuerpo tiene que desplazarse siempre de un lado a otro como los animales.

Años después, recordé a aquel león y su forma extraña y magistral de moverse. Mi compañía y yo estábamos entonces en Stonehenge. Una mañana tomamos temprano el autobús de Londres al llano de Salisbury, para llegar a Stonehenge antes del amanecer. Yo había soñado con ello. Me habían hablado de ello y me sentí súbitamente impresionada al contemplar aquel grupo de piedras. No había nada más que el aislamiento absoluto y el misterio de la estructura. Nadie sabe por qué está allí ni para qué. Yo tuve la sensación de la noche oscura del alma en que uno vaga por los laberintos de la duda, el temor y la búsqueda, y no hay nada que hallar en ningún sitio más que estas inmensas estructuras mudas. La primera vez que estuve en Stonehenge, se podía caminar por allí. Podías sentarte en el altar donde sale el sol todos

me maquillaba, su hijita, Margarita, que debía tener entonces unos cinco o seis años, se metió bajo mi silla. Se había criado en el teatro y de mayor sería Rita Hayworth.

La revista cumplía una función, pero yo sabía que tenía que hacer algo más. Recordó una vez en el Bronx: había pasado la noche con un amigo y mientras me estaba lavando las manos se me ocurrió de pronto que no me ocupaba de los asuntos de mi padre. La idea sin duda es bíblica, pero yo creía que si haces lo que consideras hermoso, conseguirás lo que debes conseguir.

No me gustaba la revista, pero en cierta forma sí. Bailaba cuatro horas por noche. Figuraba en el cartel y cobraba un buen salario. Me consideraban un personaje exótico en el escenario (al menos en eso se parecía a Denishawn) y, para mi satisfacción, uno de mis solos cerraba todas las noches el espectáculo. Aquello era absolutamente profesional. Hacíamos por lo menos cinco números por noche, incluso los domingos. Era una disciplina para la que me había preparado Denishawn y seguía aprendiendo el humor y la emoción del público. Pero la mayoría de las noches me dormía llorando. No era lo que yo había elegido. Tenía la obligación de hacerlo para ayudar a mi familia. Lo dejé en 1925, cuando quise crear danzas propias sobre mi propio cuerpo.

Cuando lo dejé no tenía a dónde ir en Nueva York. En el Metropolitan Museum estaba prohibido sentarse entre los objetos egipcios. Fui hasta el zoo de Central Park y me senté en un banco frente a la jaula de un león. El animal andaba de un lado a otro de la jaula. Daba repetidamente las pisadas cuatro veces a un lado y a otro. Y se volvía para seguir de una forma maravillosa. Me quedé observando a aquel león durante horas mientras daba aquellos grandes

los días y que da en el corazón de un hombre como el animal sacrificado. Pero hoy está todo cercado.

Me quedé de pie con Takako Asakawa, una bailarina de mi compañía, en la entrada por la que penetraba la luz hasta la losa que se cree que era la piedra del sacrificio. La luz cae a la altura del corazón. Me tendí en la piedra para comprobarlo y aunque no era el alba, la luz pareció entrar directamente en mi corazón. Me sentí libre para vagar por allí. Estaba tan desconcertada como todos, me sentía abrumada por el misterio.

Takako y yo paseamos por aquel grupo de extrañas formas pétreas hasta que llegamos al templo. Estaban celebrando una función coral. Los cantores se sentaban a los lados de la entrada, y el maestro del coro caminaba entre ellos con una batuta y los dirigía.

—¿Sabían que íbamos a venir? —dijo Takako, a su extraño modo japonés.

—No. Escucha —le dije yo. Algo prodigioso, cierta música se estaba creando.

El coro cantaba algo muy antiguo, pero poco a poco fue haciéndose familiar. Los cuáqueros lo adoptaron y lo llamaron *El don de ser sencillo*. Es precisamente el himno que pedí a Aaron Copland que incluyera en un punto de la partitura de *Appalachian Spring*.

Recuerdo la última vez que fui a Stonehenge, cuando no pudimos caminar por la historia de piedra.

—¿Cómo sabremos dónde dará el sol? —preguntaron todos.

—Mirad a las vacas —les dije.

Uno por uno se levantaron, se quedaron mirando

en la oscuridad segundos antes del alba y luego se volvieron a mirar en dirección a la luz que atravesaba la entrada de Stonehenge.

Las formaciones extrañas me han obsesionado siempre porque son la emanación del poder del mundo que nos crea y que crea nuevos mundos en este momento. Y las piedras, los millones de años... ¿Cómo podría saber alguien que se estaba formando una isla que no emergería hasta dos o tres millones de años después? Pero esa corriente estaba allí.

En el otoño de 1925 acepté un trabajo para dar clases en la Escuela de Danza Eastman de Rochester (Nueva York), a instancias de Rouben Mamoulian. El director de origen ruso, relacionado previamente con el Teatro de Arte de Moscú de Stanislavski, había llegado a los Estados Unidos hacía un año aproximadamente. Había realizado una serie de espectáculos teatrales y cinematográficos para el rey del cine, George Eastman, en Rochester. «La danza —dijo una vez— es la base del teatro.»

Fui a Rochester con Louis Horst, que había dejado Denishawn al mismo tiempo que yo dejaba la revista. Había ido a Viena a estudiar música pero volvió al poco tiempo a los Estados Unidos. Recorrimos un sendero al encuentro de Rouben Mamoulian, que dijo que llegábamos como Salomé y Juan Bautista.

Esther Gustafson, la profesora que me había precedido en Rochester, era lo que se llamaba entonces una bailarina natural, que realizaba todo lo que era natural al movimiento, la ropa, todo muy contenido y correcto, ni hablar de maquillaje. Daba la impresión de que, consideraba el lápiz de ojos un instrumento diabólico.

Me presenté a mi primera clase con un quimono

—Perdóneme, señor Hanson, no puedo hacerlo —me di la vuelta, salí de allí, recogí mis cosas y regresé a Manhattan. Haría cualquier cosa por la danza, pero no aquello.

Quería algo más de la danza. Cuando se interpretaba una danza, lo normal era que la agitación de una mano significara solamente la representación de la lluvia. El brazo, si se movía de una forma concreta, sugería una flor silvestre o el crecimiento del maíz. Pero por qué tenía que intentar ser maíz un brazo o lluvia una mano? La mano es algo maravilloso para ser la imitación de otra cosa.

En aquella época yo no podía permitirme comprar libros, pero iba siempre a la Gotham Book Mart de la calle Cuarenta y siete Oeste, la librería de Frances Steloff. Frances era una emigrante rusa; de niña había sido tan pobre en Saratoga Springs que vendía flores para ganar dinero. Le gustaban los libros y sentía un gran respeto por el conocimiento. Dejaba que me llevara libros a casa porque yo no podía comprarlos. Tenía un gato color canela que andaba por toda la librería, por encima de las mesas y las pilas de libros.

Frances era una persona muy generosa con los escritores y con otros artistas de la época. Nadie tenía mucho dinero entonces. Recuerdo una vez que entró en la tienda Edmund Wilson.

—Necesito que me hagas efectivo un talón, Frances —le dijo.

—Vamos, Edmund —le dijo Frances—, no me molestes ahora, estoy ocupada. Coge lo que necesites de la caja y dejá una nota con la cantidad.

Esto me impresionó tanto que casi me desmayo. El abrió la caja, cogió lo que necesitaba y se fue.

ajustado de seda rojo, con largas aberturas a los lados, maquillaje completo, el cabello recogido atrás de forma austera pero dramática. Los alumnos, acostumbrados al estilo más prosaico de su profesora sueca, quedaron conmocionados con la clase.

—Bueno —le dije a Rouben—. Lo necesitaban.

Aprendí mucho en Rochester, pero no lo suficiente para mantener mi interés o expresar lo que me apasionaba: encontrar un camino propio como bailarina. Fueron generosos. Tenía estudio propio y cuantos alumnos podía desear. Y, sin embargo, estaba preocupada e inquieta. Lo que no entendía la gente de Rochester era que la danza iba a convertirse en arte y no seguiría siendo un entretenimiento del estilo de Radio City Music Hall. Querían revistas adecuadas para el Teatro Eastman.

Las primeras danzas que hice en Rochester no eran muy originales y se inspiraban en gran medida de Denishawn; pero eso era todo lo que yo sabía entonces. Cuando me pidieron que hiciera una danza para que el laboratorio Eastman la filmara con la nueva película experimental en color, acepté, sin comprender que semejante engendro parecería años después. Se tituló *La flauta de Krishna*. Quizá exageré al respecto. Al fin y al cabo se pretendía que fuera claramente decorativa. El trío de bailarinas con las que trabajé, Evelyn Sabín, Thelma Biracree y Betty Macdonald, bailaron conmigo en mi primer concierto en Nueva York un año después.

Cuando llegó el momento de renovar mi contrato para un segundo curso, tuve que tomar una decisión muy difícil. Entré en la enorme sala y pensé que me estaba arrojando sólo por el dinero. Me acerqué a la mesa, alcé la estilográfica y me dispuse a estampar mi firma. Pero no pasé de la M; posé la pluma otra vez en el escritorio.

Unas Navidades de mucho trabajo en la librería ayudé a Frances. Entró un marinero y le ayudé a encontrar el libro que buscaba. Cuando Frances me puso en la caja registradora, cometí algún error que estropeó el rollo de papel de la misma. Los clientes se amontonaron en fila junto al mostrador hasta que Frances acudió a rescatarme. También ayudaba a envolver los libros, porque entonces no se ponían en bolsas como hoy sino que se envolvían con papel y cordel.

Frances creía en mí y firmó un préstamo de mil dólares para mi primer concierto sin haberme visto bailar nunca. Yo no era nadie entonces, pero se me concedió esta oportunidad de demostrar mis dotes. Quería arriesgarme a que me juzgaran en Broadway, y no actuar sólo para los amigos en mi estudio. Acudí al señor Green de *Greenwich Village Follies* y le pregunté si podía disponer de su teatro por una noche, sólo para demostrar lo que era capaz de hacer.

—Sí, puedes hacerlo —me dijo—. Pero si fracasas, volverás a mi compañía durante un año.

Podíamos disponer de su teatro un domingo, pero el espectáculo tenía que anunciarse como concierto religioso, porque la censura puritana prohibía las representaciones de danza.

Aquel primer concierto se celebró en el teatro de la calle Cuarenta y ocho, el 18 de abril de 1926. Interpreté solos con música de Schumann, Debussy, Ravel y otros. Me acompañó Louis Horst. Yo y mi trío de bailarinas de Rochester interpretamos *Chorale* con la música de Cesar Franck y *Claro de luna* con música de Claude Debussy. Realicé muchas danzas, todas influenciadas por Danishawn. Y tuvimos público. Acudían porque yo era una curiosidad: una mujer que sabía hacer su propio trabajo. Aunque aquella noche hubo una tormenta de nieve, en el se-

gundo descanso el señor Green fue al camerino y me dijo:

—Lo has conseguido.

No tuve que volver a trabajar en sus espectáculos. Mi camino estaba despejado.

Una mujer, una amiga de la señorita Ruth que me había visto bailar en Danishawn, vino a mi camerino después de mi primera actuación en solitario. Vestía como una dama de finales del siglo XIX. Llevaba un traje recargado, con muchas capas, un sombrero de piel con plumas, grandes collares y todo lo demás.

—Martha, esto es sencillamente espantoso —me dijo—. ¿Cuánto tiempo esperas seguir con ello?

—Mientras tenga público —dije.

Ése ha sido siempre mi criterio. A veces, asistían muy pocas personas, pero me sostenían. La actitud de la amiga de la señorita Ruth era muy típica entonces. Muchos me consideraban una hereje. Una hereje es una mujer que pone a prueba todo cuanto hace, una mujer asustada. Dondequiera que vaya, irá contracorriente de aquellos a quienes se opone. Puede ser una hereje en un sentido religioso o en un sentido social. Creo que entonces yo era una hereje. No pertenecía al reino de las mujeres. No bailaba como bailaba la gente. Utilizaba lo que llamaba una contracción y una relajación. Utilizaba el suelo. Utilizaba el pie flexionado. Mostraba el esfuerzo. Iba descalza. En muchos sentidos, exhibía en el escenario lo que casi todo el mundo intentaba evitar cuando iba al teatro.

Tres años después creé una danza titulada *Heretic* (*Hereje*). Por la mañana decidí que los trajes no eran los adecuados. Fui a mi tienda de tejidos preferida de la calle Delancey, en el Lower East Side, y compré

Se marchó sin decirme su nombre. Luego supe que hacía poco había visto morir bajo las ruedas de un camión a su hijo de nueve años. No había podido llorar. Pese a todo lo que habían hecho por ella, no pudo llorar hasta que vio *Lamentation*. Aquella noche supe que siempre hay en el público una persona con quien te comunicas. Una. Todo lo que pido es una reacción a favor o en contra.

Interpretando en otra ocasión *Lamentation* en el Sur, provoqué una reacción completamente distinta. Bailaba en un teatro pequeño de un club femenino. Una anciana se levantó indignada y avanzó hacia mí por el pasillo vacío del auditorio. Posó las manos en el escenario y me miró fijamente. Luego se volvió y se fue. Eso fue todo... pero yo acabé la danza.

Hay una expresión islandesa maravillosa: «Avidz fatidica.» Anheles fatidicamente tu destino, cueste lo que cueste. Es difícil afrontar el dolor del aislamiento, el dolor de la soledad, el dolor de la duda, el dolor de la vulnerabilidad que supone controlarse en cualquier medio. Sabes cuándo se acerca esto. Lo sabes cuando recorres las calles hora tras hora. Cuando llega la inquietud, cuando te obsesiona una idea, algo que no consigues plasmar.

Robert Edmond Jones, diseñador y director visionario que enseñó en la escuela de teatro Neighborhood Playhouse, empezaba su primera lección a los estudiantes observando silenciosa y pausadamente a todos y cada uno de ellos, de un lado a otro, casi con el ritmo inevitable y pausado de un león en una jaula. Y luego, subitamente, gritaba: «Os estoy observando muy atentamente porque sé que aquí en esta sala hay algunos, sólo unos cuantos, fatidicamente ávidos... que anhelan fatidicamente ser artistas.» Y el artista

Volví al estudio, nos hicimos los trajes y por la noche ya estábamos listas. Interpreté la mujer de blanco, mientras que las demás vestían de negro. Formaban un muro desafiante que yo no podía traspasar. La música, una antigua canción bretona, cesaba, y las mujeres de negro formaban otro grupo. Yo era la hereje que intentaba desesperadamente liberarme de la oscuridad de mis opresoras.

Había decidido que tenía que contar con el público, con la gente que pagaba la entrada para verme, no sólo con aquellos a quienes invitaba y que querían que triunfara. Algunas personas no querían que triunfara. Creían que era demasiado fea y que hacía cosas espantosas.

Recuerdo que años después mi madre me dijo: «Martha, no entiendo por qué tienes que representar mujeres tan espantosas en las danzas. Eres muchísimo más agradable cuando estás en casa. Prefería gustar que disgustar al público, pero prefería disgustar que ser indiferente, porque la indiferencia es el beso de la muerte. Lo sé porque he tenido público de ambos tipos...»

Lamentation, mi danza de 1930, es un solo en el que llevo un largo tubo de tejido para indicar la trayectoria que obsesiona al cuerpo, la capacidad de estar en el interior de la propia piel, de observar y probar los contornos y los límites del dolor, algo que es honoroso y universal. Estaba en los camerinos desmaquillándome cuando oí que llamaban a la puerta. Entró una mujer. Era evidente que había estado llorando, y me dijo:

—Nunca sabrá lo que ha hecho esta noche por mí. Gracias.

no elige serlo, pero lo desea fatídicamente. Es elegido, ungido y atrapado.

Yo sentía que tenía que desarrollarme y trabajar interiormente. Deseaba, en toda mi arrogancia, hacer algo exclusivamente americano en la danza. Encontré una alumna de baile y así empezó. Era sobrina de Bernard Berenson, de Italia. Y luego tuve más alumnas. Descubrieron que podían acudir a aquel lugar, que no costaba demasiado, aprender algo y pasarlo bien mientras lo hacían. No impartía las clases de técnica que había aprendido en la escuela Denishawn por la simple razón de que no podía permitirme pagar los quinientos dólares que exigían a cualquiera que enseñara su método. Yo enseñaba el mío, y poco después Louis Horst y yo empezamos a dar clases en Neighborhood Playhouse.

Yo daba una clase técnica muy estricta de movimiento para actores. Era un poco más suave de lo que enseñaría a un bailarín, pero siempre los traté como alumnos y en general todavía no eran famosos; lo fueron Bette Davis, Gregory Peck o, más tarde, Liza Minelli y Woody Allen. Joanne Woodward fue una de mis alumnas. Ella me habló después de su primera clase allí. Ella, Tony Randall y otros no estaban muy contentos. Lo llamaban «gimnasio». Parece ser que cuando entré en la clase no se callaron. Joanne me contó que me había quedado allí plantada muy firme y orgullosa en silencio, hasta que, sin mirarlos, noté que se estaban calmado y me miraban. Joanne recordaba que les había dicho, con un ritmo perfecto: «Las lágrimas ruedan por el interior de mis mejillas.» Así me los gané. Todos deseaban precisamente aquel poder y aquel dramatismo. Que lo consiguieran o no era otro asunto.

Joanne fue tan amable como para decirme que la clase la había ayudado cuando interpretó el perso-

naje de múltiple personalidad de *Las tres caras de Eva*, por el que le concedieron un Oscar. Al principio no sabía qué hacer; luego, recordó la clase e interpretó un personaje en contracción (espiración, contención), otro en postura normal y otro en relajamiento (inspiración, concentración).

Gregory Peck era un muchacho larguirucho de veintitantos años cuando llegó a Playhouse, agudo y estirado, muy puro y muy guapo. Y tenía hambre. No sólo de clases, sino que necesitaba una buena comida. Le pregunté si tenía lo necesario para vivir y mencionó una cantidad pequeñísima, apenas lo justo para subsistir. Cuando le pregunté qué necesitaba realmente, mencionó una cantidad igualmente pequeña. Yo era como él. Fui al despacho de la directora, pedí algo para él, y me lo concedió.

En la escuela John Murray Anderson, Bette Davis no se mordía la lengua y decía exactamente lo que pensaba. Actuaba y hablaba con coraje. Nada más verle los pies supe que estaba destinada al estrellato. En cierto modo era servicial, era una buena alumna. Se esforzaba por hacerlo todo como debía hacerse. No era complicada en ningún aspecto.

Los actores querían conocer su cuerpo. Se pidió a un alumno en clase que recitara el soliloquio de Hamlet «Ser o no ser». Le salió muy remilgado, muy poco viril: Ser-o-no-ser-He-ahí-la-cuestión. Le pedí que pusiera una pierna en la barra, apoyara la cabeza en la rodilla y lo repitiera en esa posición.

Luego le dije:

—Levántate y recítalo como lo has hecho en la barra.

Resultó como debía ser.

En la misma época di clases particulares a Ingrid Bergman. Recuerdo que se sumía en unos silencios demasiado largos. Pero me encanta lo que ella lla-

maba su secreto de una vida feliz: buena salud y pésima memoria.

Un día, a principios de los años setenta, llegué al estudio y mi ayudante dijo:

—Woody Allen está aquí en clase.

—Imposible —dije.

Pero efectivamente estaba allí. Daba vueltas, había caídas con las piernas abiertas, corría luego por el suelo. Hace poco, le pedí que comentara qué había sido para él recibir clases de la técnica Martha Graham, para publicarlo en el folleto de alumnos. Escríbilo: «Para mí fue algo muy serio, para los demás era cómico verme.»

Woody me sorprendió preguntándome si podía utilizar nuestro estudio para la escena de la audición de *Annie Hall*. Por supuesto accedí y no acepté que pagara por ello. Pero cuando fui a ver la película y llegó la escena, tuve que bajar la cabeza avergonzada porque no habían limpiado los rodapiés.

La primera vez que fui a Neighbourhood Playhouse vi la actuación de una mujer birmana en un noticiario. Estaba filmado por un individuo llamado Sandanee. La mujer lucía el mismo traje que había utilizado yo en Denishawn: una falda birmana amarilla y una chaquetilla blanca. Todo lo que hacíamos en Denishawn era totalmente preciso. Ella se estaba preparando para luchar con una cobra. Era el mismo ritual en el que había muerto su hermana, también sacerdotisa. Hacía dos años que no nacía ningún niño varón en aquel pueblo birmano. Así que, como sacerdotisa, era deber suyo bailar con la cobra. En cuanto ésta salía de su cubil, la mujer empezaba a bailar con ella. La danza embeliesaba a la cobra. La mujer alzaba el sari y la culebra lo atacaba. Echaba

todo el veneno y la falda de la mujer quedaba toda blanquecina. Esto agotaba físicamente tanto al animal que quedaba completamente inerte, y la mujer alzaba la cabeza, la besaba tres veces en la boca y la ceremonia terminaba.

El movimiento no miente. El cuerpo humano es algo muy extraño. Los chakras despiertan los centros de energía del organismo, como en el yoga kundalini. El despertar se inicia en los pies y va subiendo. A través del torso, el cuello, va subiendo, a través de la cabeza, liberando energía continuamente. He utilizado también esto de forma muy atrevida para derrotar a un hombre que me cargaba. Le miraba a los pies, luego iba subiendo la mirada, despacio, recorriéndole todo el cuerpo hasta la cara y entonces miraba a otro lado. No me interesaba.

Cuando hice una danza de *Contrition and Rejoicing* de Bloch, precursora de *Lamentation*, la hice sobre la pared de mi estudio en Carnegie Hall, habitación 107; tenía un chal sobre la cabeza. Sin duda me identificaba tan intensamente con ella que me desmayé. Cuando recobré el conocimiento, estaba completamente a oscuras, era media tarde, y supe que había estado desmayada varias horas.

Mientras realizaba una danza titulada *Ekstasis* en 1933, descubrí por mi misma la relación entre cadera y hombro. Llevaba un vestido de lana estrecho que me permitía ser más consciente de la elasticidad del cuerpo y de la articulación anatómica. Cada parte es dramática a su modo.

Precisamente en aquella época estaba haciendo lo que la crítica llamó mis largas danzas lanudas de rebelión y, pensándolo ahora, creo que eran bastante rebeldes. Pero en realidad estaba rechazando Deni-

shawn y sus velos de exotismo con una venganza, como hacen casi todos los niños cuando se van de casa. Estaba expresando algo interior que no entendía del todo.

Al igual que con un niño, con un animalito que has de amaestrar, hay que imponer disciplina y ésta ha de ser coherente. Te rebelas contra ello pero te divierten las barreras. Y existe una voluntad de hacer de la que somos totalmente inconscientes: es la fuerza vital que nos utiliza como vehículo y que tenemos que aceptar. Somos un instrumento. He de decir que no creía que me estuviera sometiendo. No creía que me estuviera negando. Me gustaba. Disfrutaba cada minuto que trabajaba en el suelo o delante del espejo. Nunca me sentí atada, humillada, despojada. Me consideraba muy afortunada; y sigo creyendo que lo soy.

Cuando sufría un bloqueo coreográfico y empezaba a sentir pánico, me iba del estudio y paseaba por los antiguos almacenes John Wanamaker, en cuya planta superior vivía la mona *Suzy* en una jaula. Entonces se consideraba extraordinaria la habilidad de Wanamaker para tener un mono en una jaula y que la gente fuera a verlo. A mí me gustaba ir a ver a *Suzy*, que era muy interesante y muy independiente. Tenía plataformas y columpios e incluso barras en las que se balanceaba por encima de la multitud que acudía a verla. Salía y miraba al público; pero si había pocas personas o se mostraban indiferentes, *Suzy* se retiraba a la cueva del fondo de la jaula y se echaba a dormir, supongo. Tenía en cuenta al público.

Me recordaba cuando mis padres me llevaban a los almacenes Wanamaker de Pittsburgh de pequeña. Hacíamos una visita especial a una gran sala de madera pulimentada y metales brillantes donde yo tenía que comportarme perfectamente. Y me por-

taba bien, en general, porque quería volver. Nos sentábamos en taburetes altos del mostrador de refrescos y tomábamos un *charlotte russe*, un dulce de crema batida con bizcocho debajo. Recuerdo que los pies no me llegaban al suelo.

Al principio nunca leía las críticas. A veces no leía una crítica en meses, porque tenía ideas propias sobre lo que debía expresar y los críticos se salían por la tangente. El crítico cree que él me está dando al público. Y no es así.

Está dando al público su idea de mí. Puede ser perjudicial. Puede ser beneficiosa. Pero nunca me ha influido.

Recuerdo la vez que actué en el Teatro Martin Beck: había una tormenta de nieve espantosa que nos obligó a esperar sin saber si podríamos actuar o no. Caminábamos nerviosos entre bastidores, atisbando entre los telones cuando podíamos. Pero luego empezó a llenarse el teatro y pronto se agotaron las localidades. Alguien le dijo a Martin Beck:

—¿Has visto bailar alguna vez a Martha Graham?

—No —dijo él—. ¿Por qué debería hacerlo? Llena el teatro.

Era una actitud muy propia de la época. Lo importante era ser bueno en taquilla. Y nosotros lo éramos.

Nunca olvidaré lo que dijo de mí el coreógrafo y bailarín inglés Frederick Ashton. Ashton era considerado generalmente el bailarín creativo más importante de Gran Bretaña y posteriormente fue director del Royal Ballet.

Ashton y sus amigos estaban entre el público del Little Theatre de Nueva York en 1927 cuando interpreté *Revolt* con música de Arthur Honegger.

pero entonces no tuve más remedio que dar la razón a Mae West, que comentó una vez: «¿Qué tiene de malo? Las mujeres llevan años haciéndolo.»

Leopold Stokowski me invitó en 1930 a interpretar el papel de Elue, La Elegida, de *La consagración de la primavera*, aunque sólo llevaba cuatro años bailando por mi cuenta. Yo actuaba entonces en el Reich Museum, en el Upper West Side de Manhattan, y fueron a verme Stokowski y Evangeline, que era entonces su esposa. Me habló de *La consagración* pero se mostró reticente en cuanto a que me encargara de la coreografía. Creía que no tenía suficiente experiencia, y acepté.

Cuando se estrenó en París la producción original de Nijinski en 1913, la extraña coreografía y la música de Stravinski hicieron estragos en el teatro. Una señora mayor, correcta, se sentaba junto a un individuo que aplaudía entusiasmado la novedad del movimiento y el sonido. Ella se volvió y le golpeó en la cabeza con el paraguas. Aquella mujer, como casi todo París, se sintió escandalizada por aquel ultraje musical.

Conoci a Stravinski, nos vimos una vez, pero yo no era nadie entonces y él apenas reparó en mi presencia. Estaba indignado en aquel momento, no conmigo, sino con el mundo.

Stokowski decidió poco después que Léonide Massine coreografiara *La consagración*, puesto que a él se debía el éxito de la reposición de París en 1920. Massine era un individuo menudo, de cabello oscuro y facciones impresionantes. Su esposa era la bailarina Eugenia Delarova. Le conocí durante la Depresión, cuando vino a mi apartamento de Manhattan. Era un apartamento pequeño y relativamente barato, y lo había alquilado porque, francamente, nadie lo quería. Estaba vacío, sin más mobiliario digno de

A los amigos de Frederick no les gustó lo que estaban viendo, instruidos como estaban en las tradiciones de Marie Rambert, que había bailado con Nijinski.

Querían marcharse antes del intermedio, pero Frederick se volvió hacia ellos y les dijo:

—Es perfecta. Es teatral.

En aquel entonces acababa de dejar *Greenwich Village Follies* y los años de Denishawn. Algunos de los movimientos que había creado, o que me habían dicho que había creado, no eran en absoluto creaciones, sino vagos recuerdos. Eran torpes y seguramente no eran bellos comparados con lo que el mundo había visto en la danza en aquel tiempo. Hasta Fanny Brice hizo una parodia de *Revol* en la revista de Ziegfeld, que tituló «Rewolt».

Bailaba con una pieza musical titulada *Modernistic Moe* y era una gran satírica. No era nada vulgar. Y sin duda había visto algunas de mis actuaciones. Copió como una imitadora perfecta el maquillaje, el peinado, el vestuario, la expresión facial y toda mi severidad. Las coristas eran copias exactas de mis bailarinas. Creo que hacía una combinación de *Heretic* y *Celebration*. Salía cantando «Saltar, saltar, saltar», con todas las chicas del coro detrás de ella cantando también. Y al final mismo se lanzaba hacia las candilejas, extendía las manos, como yo en el ballet titulado *Act of Piety* y, con aquel su maravilloso acento yidis, gritaba: «Rewolt.» Asistí a las cuatro representaciones pero no tuve el valor de ir a los camerinos. Danny Kaye también hizo una parodia mía en algún espectáculo. Pero la que más me gustó fue una que hizo Cyril Ritchard en una revista inglesa. Era una sátira histórica de *Frontier*, y se había peinado y maquillado exactamente igual que yo. Nunca me había gustado la idea del transformismo,

mención que un catre, un aparador con una Virgen, una mesa de cocina pequeña de linóleo y una gramola. Escuchamos juntos *La consagración* contemplando la extensión gris de la ciudad.

Acordamos trabajar juntos. Él estaba rehaciendo el ballet y en realidad yo no le gustaba. Hicimos muchos ensayos en la Escuela Dalton. Cada vez que yo interpretaba mi solo, él me daba la espalda, lo cual no es una gran ayuda, la verdad. Durante los ensayos alguien comentó que Massine y yo nos parecíamos: los dos éramos delgados y morenos, y podrían tomarnos por hermanos. Massine fue generoso conmigo al principio, pero pasado un tiempo me pidió que renunciara. Creía que iba a fracasar. En su opinión, su amante del momento lo haría perfectamente. Nada podía hacerme renunciar. Cuanto más me ignoraba él y más veces me decía que renunciara, que fracasaría rotundamente si no era una bailarina de ballet clásico, más me apetecía quedarme. Stokowski se mantuvo firme y dijo que yo interpretaría el papel.

La obra se estrenó en Filadelfia el 11 de abril de 1930 y volvimos a Nueva York en tren para actuar en el Metropolitan Opera House el 22 y el 23 de abril. Massine me preguntó qué creía yo que estaba mal. Le dije:

—Primero, deshazte de esos horribles botones de oro del fondo.

Dijo que no podía.

—¿Qué más?

—Bueno —dije—, siempre me ha parecido que *La Elegida* debía entrar en la primera parte [lo hice así en mi versión de 1984], y es imposible resultar convincente con esas horribles botas y esa peluca que tengo que llevar.

Para gran disgusto de Massine, Stokowski estuvo

de acuerdo y usé para la representación mi traje de ensayo y mi pelo natural, que me llegaba hasta la cintura.

Fue una época muy penosa para mí porque me rechazaban. Era una intrusa. Me limitaba a hacer lo que me mandaba Massine. No interpretaba nada propio aparte de algunos rasgos emotivos.

Aunque no siempre estaba de acuerdo con Stokowski, le consideraba un maestro. Sentía un gran respeto por él. Pero no podía hacer determinadas cosas que él quería. Después de una discusión, vino a mi estudio cuando yo estaba con un grupo de gente y se disculpó.

—El Maestro no puede equivocarse —le dije, y se retiró.

Una vez estuvimos juntos en un pueblo del Sudoeste. Él llevaba pantalones cortos. Los indios de aquel pueblo nunca habían visto a nadie con pantalones cortos. Estaban fascinados, y como les pareció un tanto presuntuoso, decidieron divertirse a su costa. Mientras veíamos una danza india, Stokowski se volvió hacia mí y me dijo:

—Déjame explicártelo. Se llama «Danza canalla».

Cuando lo oyeron los indios se morían de risa. Yo hablé con ellos y les dije:

—Está muy mal que le hayáis contado esa historia al Maestro. Tenéis que decirle la verdad. Que es la «Danza del maíz».

En general mis charlas con Stokowski eran afebles. Casi demasiado, hasta que les puse fin.

Evangeline y él me invitaron a cenar una noche. Al poco rato, ella desapareció. Las luces se atenuaron. Enseguida comprendí que era un montaje. Cuando él me puso la mano en la rodilla, le miré de abajo arriba, muy lentamente, y le dije:

—Pero, Maestro, nunca imaginé que alguna vez

una obra nueva que estaba creando. Se negó porque creía que no tenía nada que ver con la danza. Y a partir de entonces, he procurado evitar cuadros y fondos de todo tipo.

Mi segundo estudio después de Carnegie Hall estaba en el número 66 de la Quinta Avenida de Greenwich Village. Alquilé mi espacio de la cuarta planta a un tal señor Kaplan. Era un hombre muy amable, y conocíle fue una suerte porque muchas veces me atrasaba en el alquiler.

—Déjala en paz que ya pagará —decía él siempre que uno de sus socios quería echarme.

Mi espacio de trabajo consistía en unos vestuarios pequeños, una zona de recepción diminuta y el estudio de danza propiamente dicho, de unos ocho por dieciocho metros. El suelo tenía que ser de arce, ya que era el más apropiado para bailar; no podía colorearse nunca directamente sobre cemento. Tenía que ser lo que llamaban «flotante»; se colocaba sobre una especie de celosía de listones alzados de madera, para que quedara un espacio entre el cemento y el suelo de arce y fuera flexible. De lo contrario, cuando los bailarines caían con fuerza, podían romperse algo.

Recuerdo que llegó el momento en que necesitábamos un suelo nuevo porque la madera estaba tan gastada que no se podía trabajar. Debía por entonces unos ocho meses de alquiler, pero fui sin miedo a ver al señor Kaplan y le dije:

—Necesito un suelo nuevo. Si no, me marcharé. Además, tiene que tratar mejor a James, el ascensorista.

Colocaron el suelo nuevo y James recibió un pequeño aumento.

Así empezó el cariño especial que siento por cual-

habría algo así entre nosotros. —Y ahí acabó la historia.

Alfred Steglitz había ido a ver *La consagración de la primavera* al Metropolitan Opera House. Poco después yo fui a su galería «291» de la Quinta Avenida. Aunque conocía las pinturas y fotografías que se exponían allí, no me interesaba especialmente la vida social de aquellos artistas. Yo trabajaba ocho horas diarias. Tenía que trabajar para mantener a mi madre y a Lizzie en California. Tenía que levantarme a las seis de la mañana para trabajar con el pianista. Era la única hora del día que teníamos libre los dos. Luego, descansaba un poco. Más tarde, empezaba las clases.

Alfred tenía en la galería un catre en el que se sentaba. No se encontraba bien y descansaba mucho. Me habló de *La consagración de la primavera* y de mi papel como La Elegida. Creía que estaba por debajo de mis dotes de bailarina.

—No me gusta lo que estás haciendo —me dijo. —Tampoco a mí —le contesté.

Cuando volví a verle años después en la galería, me ofreció un cuadro de su esposa Georgia O'Keeffe, una flor preciosa.

—¿Te gustaría llevártelo prestado? —me preguntó. —No —le dije—. Vivo en un piso sin ascensor y me da miedo que me quiten algo tan valioso.

Pero iba a visitar a Alfred cuando me apetecía y muchas veces nos sentábamos juntos y me leía pasajes de las maravillosas cartas de Georgia. Recuerdo claramente una en la que le hablaba de que se había levantado antes de amanecer para cocer pan en su horno de adobe.

Conoci a Georgia O'Keeffe en Santa Fe, aunque en realidad nunca fuimos muy amigas. En Nueva York, le pedí una vez que me permitiera utilizar uno de sus sensuales cuadros de flores como fondo en

quiera que se llame Kaplan. Muchos años después, otro Kaplan, Joan Kaplan Davidson, acudió en mi ayuda. Cuando rehicimos la compañía a principios de los años setenta, tras un lapso inesperado e involuntario en el que la mayoría de la gente desapareció, Joan envió el primer cheque. Y hace muy poco, cuando íbamos a perder muchas de las piezas originales Noguchi que hizo Isamu para mí y nos enfrentábamos a la posible disolución de la compañía, Joan volvió a ofrecer su ayuda. Si existe una compañía mientras escribo esto, es gracias a Joan Davidson.

Las clases se daban por la tarde y a primera hora de la mañana. Debía ser así. Casi todas las chicas de mi compañía tenían que trabajar durante el día para ganarse la vida. Trabajaban como camareras, vendedoras, lo que encontraban. No tenía muchas alumnas que fueran apasionadas del teatro. Casi todas acudían a la danza, recurrían a ella para enriquecerse. Encontraban su camino en el arte, en la emoción de la vida, un lugar que les parecía extraordinario. Aquellas jóvenes se esforzaban por superarse y esto las llevó a la danza. Renunciaron a todo para poder bailar.

Muchas acudieron a mí con ideas convencionales de belleza y pose airosa. Yo quería que admiraran el vigor. Si algo podía darles, era eso. Les dije que la fealdad puede ser bella si tiene una voz convincente.

Cuando creé mi compañía, las bailarinas a veces venían a trabajar conmigo a las seis de la mañana, luego se iban a sus empleos y volvían por la noche para trabajar de nuevo conmigo. Entonces como ahora, la vida del bailarín no era un lecho de rosas. No sé cuanta gente sabrá que cuando un bailarín está sin trabajo (si hay paro, si no pueden enseñar en otro sitio o si no tienen ingresos independientes) tienen que hacer el trabajo que sea para vivir. Yo nunca he

podido tener a mis bailarines con un salario anual. Me gustaría que fuera posible al menos una vez. Porque sufro tanto como ellos cuando hay paro. Es injusto que los bailarines no tengan más seguridad, que no tengan un programa de pensiones (mi sueño para la escuela). Porque la vida profesional del bailarín es corta. Ahora que ya no coreografío sobre mi propio cuerpo los necesito a ellos como mi lienzo y mi instrumento. Sin ellos, realmente no podría trabajar, y eso presagia mi final.

Algunas de mis bailarinas han sido admirables. Anna Sokolow desbordaba de deseo por bailar, moverse, crear, acceder a nuevas áreas de la vida. Su madre se oponía. Quería que su hija ganara dinero y bailar se lo impedía, la mantenía apartada de la fábrica explotadora. Pero Anna persistió porque la danza lo era todo para ella. Su madre la tiró por las escaleras y la lastimó. Entonces, fui a ver a la madre de Anna para intentar convencerla para que dejara la fábrica. Anna hacía ambas cosas. Bailaba conmigo de noche y trabajaba en la fábrica durante el día.

Sophie Maslow era obrera también. Bailaba en todos los momentos libres. Se gastaba así todo el dinero. Se había consagrado a ello y le entusiasmaba hacer danzas *januká* [danzas judías de la Fiesta de las Luces] y danzas populares sobre la siembra y la cosecha, que francamente pueden ser algo pesadas. Esto y que alguien me dijo que en hebreo la palabra *maslow* significa «mantequilla», debió grabarse en mi subconsciente. Porque una vez que Sophie no acababa de captar una parte que yo intentaba enseñarle y le grité:

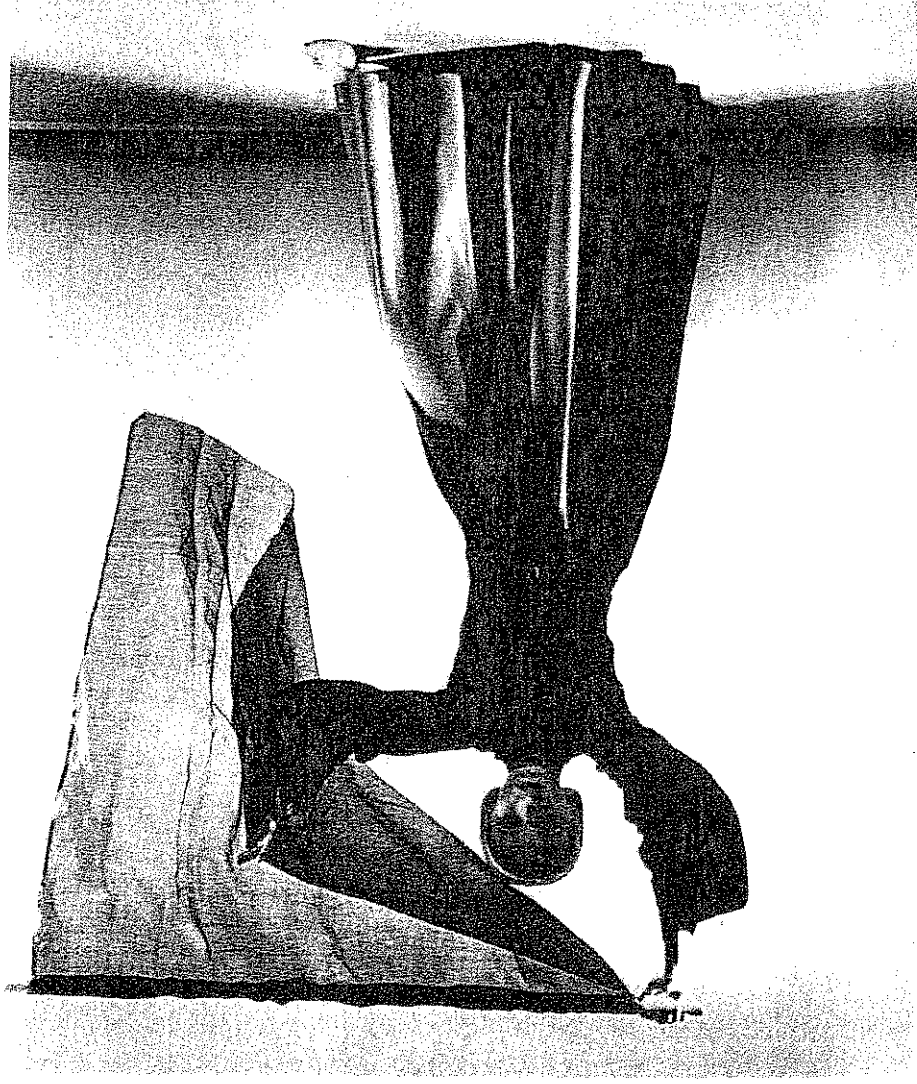
—Ay, Sophie, qué agrícola eres.

Gertrude Shurr era una niña dulce de Brooklyn

cuando acudió a mi escuela. A su madre no le com-
placía especialmente que bailara, pero tuvimos una
conversación sincera y la tranquilicé. Gerttude es-
taba llena de energía, siempre inquieta. Un día, de-
sesperada en un ensayo, se lo dije bien claro:
—Hay una sola cosa por la que doy las gracias,
Gerttude: que no tengas una hermana gemela.

El horario de clases por la tarde me permitía dis-
poner de tiempo para mí. Si estaba trabajando en una
pieza nueva solía poner una cinta roja en la puerta, lo
que significaba que no debía entrar nadie en el estu-
dio. No quería interrupciones cuando estaba en el
sancta sanctorum, que era cuando intentaba crear
una danza nueva. Era muy seca y reservada con la
gente y no explicaba nada hasta que lo hacía. Si se
me ocurría una idea, quería realizarla exactamente.
Todo lo que hago tiene una razón de ser, una razón
muy concreta. Lo consideraba todo muy secreto, por
lo que no explicaba nada hasta que acababa. Pero ha-
bía estudiantes que atisbaban por la rendija de la
puerta.

La escuela estaba enfrente del antiguo Schrafft. Al
señor Kaplan, que creía en mis dotes de bailarina, le
preocupaba mi excesiva delgadez y que no comiera
suficiente. Solía darle a Gerttude Shurr un par de do-
lares y decirle: «Toma, cruza la calle y cómprale algo
de comer.» Todo el dinero de que disponía lo em-
pleaba en la danza, bien directamente para el mante-
nimiento de la escuela, bien para el vestuario o para
una función. Tenía dos perros preciosos, *Allah y Ma-
del*, que andaban siempre en medio. Yo estaba dando
clase y ellos tenían que comer a determinadas horas.



Tragic Holiday, de *Chronicle*, 20 de diciembre de 1936.



Recuperándose de una lesión, con sus perros, *Allah* y *Madel*.



Martha Graham (*izq.*) con Lotte Lehmann y Leopold Stokowski delante del Teatro de la Ópera de Santa Bárbara.



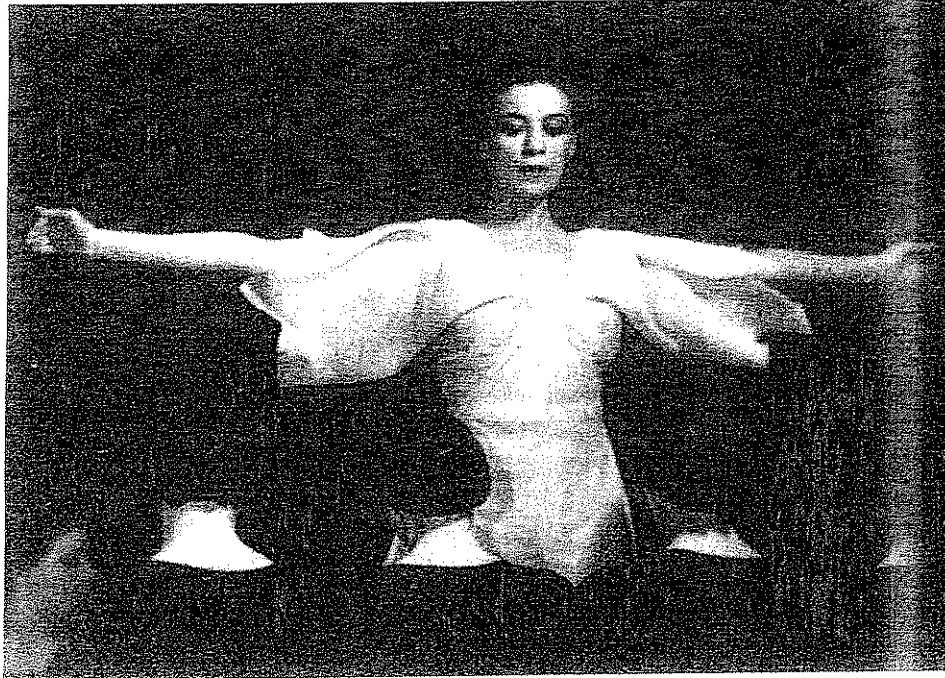
Martha, en su estudio, junto a Helen Keller celebrando la alegría de la danza.



Martha y Erick realizando un salto.



Martha y su marido Erick, fotografiados por Barbara Morgan, en Bennington.



Primitive Mysteries, 2 de febrero de 1931.



Ensayo de *Every Soul Is a Circus*, en Bennington, con Erick y John Butler.

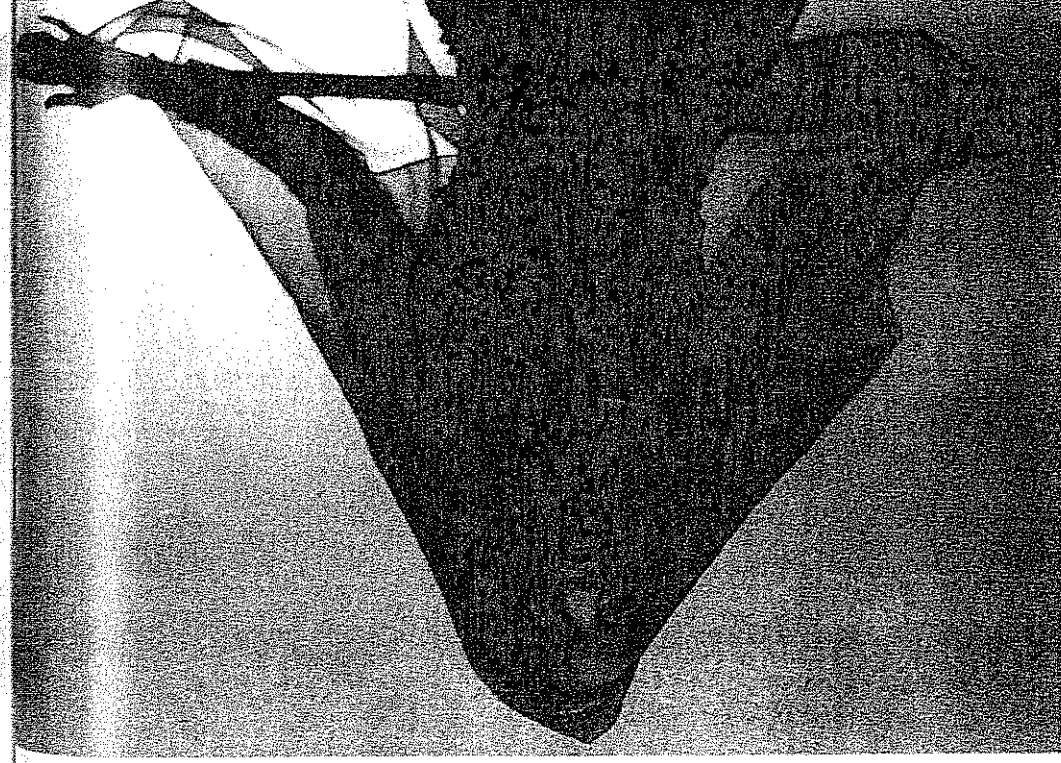
Había una mujer en el Village, una vecina, que daba de comer a los animales cuando los dueños no podían. Así que llevaba a *Allah* y a *Madel* a aquella mu-

jer todas las noches para la cena.
Durante el día estaban conmigo en el estudio, en mi camerino. Cuando sonaba el timbre al final de la clase, corrían a la puerta y me miraban. A veces llegaban antes de que acabara la clase y se asomaban. —Todavía no, todavía no —les decía, y daban la vuelta y regresaban a sus camitas. Cuando me lesioné la rodilla, tenía que descansar en una tumbona horas seguidas y ellos se echaban allí conmigo y se quedaban muy tranquilos como si quisieran curarme con su amor y atención; quizá en cierta forma lo hicieran.

Yo vivía en Greenwich Village, en la esquina de la calle Nueve y la Cuarta Avenida, en una casa de las señoritas Nancy y Loulie Kirkman y de Sam Kirkman. Todavía existe: es la segunda casa de esa esquina. Yo ocupaba la planta de arriba, dos habitaciones pequeñas que procuraba mantener apartadas del mundo cotidiano de los ensayos: ni radio ni teléfono y casi vacías.

La señorita Loulie me dijo que George Washington y algunos invitados distinguidos habían celebrado un «té» en uno de los jardines interiores próximos. Y añadió que le parecía absurdo que lo llamaran té cuando sin duda habían servido algo más fuerte.

Agnes de Mille vivía también en el Village, a pocas manzanas, en la calle Diez. Creo que sólo defraude a Agnes una vez. Fue en los años treinta y Agnes quería que la presentara como la Debutante de la Danza del Año en el Carnegie Hall.



Martha en otra escena de *Tragic Holiday*, 1936.

—Agnes —le dije—, eres una persona original y no me aprovecharía de ello. No soy mucho mayor que tú. ¿Cómo puedo hacerlo?

Yo entonces creía que ella no me necesitaba para entrar en el mundo de la danza. Tenía su propio estilo. Aportó sus muchas dotes al teatro americano. Sus estudios Degas, que ya no se ven, eran espléndidos. ¡Cuánto me gustaría que los repusiera para las nuevas generaciones!

Nos hicimos muy buenas amigas y hemos seguido siéndolo a lo largo de los años. Yo no hago amigos fácilmente, pero cuando los hago, suele ser para siempre. Agnes ha estado siempre a mi lado en los momentos difíciles. Nunca olvidaré su generosidad y su coraje, no sólo conmigo sino consigo misma en la enfermedad y la convalecencia, un gran ejemplo para los demás.

El Village de entonces no tenía nada que ver con el de hoy. Hace poco pasé por allí y no se parece en nada al Village que yo conocí. Entonces, todas las casas eran antiguas y bajas. Allí vivían y trabajaban casi todos los artistas. No conocí muy bien a muchos porque estaba demasiado ocupada trabajando. Pasaba casi todo el tiempo en el estudio. Por entonces, las cosas en el Village eran muy intelectuales. La gente se pasaba el tiempo conversando. Yo en realidad nunca fui partidaria de eso. Si hablas de algo, nunca lo haces. Puedes pasarte toda la tarde hablando de tus sueños con amigos y colegas, pero no pasarán de ser sueños. Nunca se plasmarán, ya sea en una obra de teatro, una pieza musical, un poema o una danza. Hablar es un privilegio al que hay que renunciar. Claro que yo nunca me comporté como artista. Me comportaba como una persona que tenía un número

infinito de pormenores que exigían ser expresados súbitamente. No me esforzaba lo más mínimo por reprimir la franqueza.

Asistía a muy pocas fiestas, sólo a conciertos, en los que buscaba música nueva.

Fui la «Señorita Misterio» de la casa de la calle Nueve. La fundación March of Dimes tenía un programa de radio al que la gente enviaba diez centavos y les llamaban por teléfono para darles la oportunidad de adivinar quién era la «Señorita Misterio». Me eligieron por John Murray Anderson, debido a mi voz; según él, tenía una voz interesante. Todos los lunes, emitía una clave a todo el país. Una vez fue: «Bailarina, una de las ciervas.»

Se descubrió mi identidad un día por la tarde y algunos amigos y vecinos se congregaron en el portal. Recuerdo que los dueños del colmado y los hombres de la tienda de la esquina fueron a darme la enhorabuena. Fue una velada estupenda.

Poco después del programa de radio tenía que hacer una función y cuando llegué al teatro la marquesina estaba iluminada con LA SEÑORITA MISTERIO APARECERÁ ESTA NOCHE.

—La Señorita Misterio no aparecerá esta noche —les dije—. Soy Martha Graham y he hecho el papel de la Señorita Misterio, pero ella no aparecerá.

Pedí al director que recogiera todo nuestro vestuario, pero entonces, por supuesto, quitaron el letrero.

Bailé en San Marcos del Bowery, una iglesia antigua preciosa de la zona occidental del Village, construida como los templos antiguos. Me coloqué delante de la baranda del altar que había entonces. Llevaba un vestido azul y me inclinaba hacia el be-

miento, de Abraham Goldfaden. Michel Fokine arregló las danzas y Joseph Buloff haría su primera aparición ante el público estadounidense en este espectáculo. Yo iba bastante con Louis Horst al Café Royal, que frecuentaban escritores, actores, pintores y poetas del Teatro yidis y gente del teatro en lengua inglesa. Louis y yo solíamos tomar una taza de café; no teníamos dinero para otra cosa. Era un período de ideas, de conversación, de reunirse diversos tipos de gente.

La Fundación John Simon Guggenheim me concedió en marzo de 1932 la primera beca que concedían a una bailarina, lo cual suponía la oportunidad de ir a Europa a estudiar con la bailarina alemana Mary Wigman, pero decidí no hacerlo. No quería ir a Europa sin algo americano, así que elegí México como solución. Todavía hay quien cree que estudié con Wigman. Pero no es cierto.

Estuve en México durante la revolución campesina. Los hombres llevaban pantalones blancos muy cortos, camisas blancas y grandes sombreros. Recorrían las calles como locos en el primer caballo que encontraban. Los troteos eran continuos, pero nadie se preocupaba por mi presencia tanto como para detenerlos. Recuerdo que subí a lo alto de las pirámides. Era impresionante subir todos aquellos peldaños, llegar a lo alto y quedar absorta en un lugar tan sagrado. Alcé las manos sobre la cabeza y me sentí extasiada por el viento, el sol y la altura. Gran parte de lo que hago hoy día no es solo indio de los Estados Unidos sino también indio mexicano. No es que me propusiera ser mexicana o india, sino conseguir la habilidad de identificarme con una cultura

lén, que representaba el nacimiento del niño Jesús. El obispo se volvió hacia uno de sus ayudantes y le preguntó: «¿Qué hace?» Luego empezó a quitarse despacio, uno por uno, todos los distintivos: el cuello, el anillo, etcétera. Pude ver todo esto claramente cuando inicié mi danza. No era muy alentador que se diga; me sacó de quicio. En cuanto vio un poco mi danza, volvió a ponerse los. Por lo visto había terminado su oposición a la danza. Comprendió que no iba a armar un escándalo; podía volver a ser el obispo sin problema. Debí parecerle bien, supongo.

Recuerdo «la cruzada» de Joseph Buloff. Buloff

era un actor del Teatro yidis que destacó en Broadway. La primera vez que fui al Teatro yidis me impresionó muchísimo. Actuaban con tal frenesí y tal vigor que me cautivaron. Volví a ir porque era maravillosamente teatral, y a Louis Horst le gustaba. Buloff interpretaba a un cardenal y llevaba en brazos una cruz que acariciaba amorosamente. Era muy erótico, y se me ocurrió que la cruz es un objeto muy sagrado y que aquello era obsceno.

Una vez que fui a ver a mi madre a Santa Barbara, nos quedamos sentadas a la mesa del comedor oyendo la radio después de cenar. Era Maurice Schwartz en una obra del Teatro yidis. Mi madre no entendía nada.

—¿En qué hablan, Martha?

—En yidis —le dije— y siento nostalgia.

Me recordaba mucho Nueva York.

Maurice Schwartz era dueño de muchos teatros judíos. En 1926 quiso hacer algo completamente nuevo, un espectáculo de lo que se conocía como estilo moderno, para la inauguración del de la Segunda Avenida. Eligió para ello la obra *El décimo manda-*

que no era la mía. Uno empieza a comprender que todos los seres humanos son iguales.

En diciembre de 1932 actué con mi grupo en el programa inaugural de Radio City Music Hall. La sala de conciertos, con capacidad para seis mil personas, anunció esta velada como «desfile de todo el teatro», desde jazz a ópera y desde números circenses a breves piezas teatrales. Harald Kreutzberg también figuraba en el programa. Kreutzberg era bailarín de conciertos en Alemania. Diseñador gráfico al principio, había estudiado con Mary Wigman en Dresde. Recuerdo que durante la Segunda Guerra Mundial la comunidad de la danza se unió para enviar todo lo que se pudo recaudar a Dresde: alimentos, ropa, lo que conseguíamos, que no era mucho en aquellos tiempos. Kreutzberg era un intérprete de solos, más o menos. Algunas de sus danzas se basaban en la mitología griega, otras en la literatura, pero casi todas procedían de sus ideas y emociones.

Durante la guerra, cuando las tropas estadounidenses ocuparon Austria, fueron a casa de Harald Kreutzberg en Salzburgo. Abrió la puerta una mujer, que se encontró en la escalera a un teniente americano. Luego, apareció detrás de ella un hombre.

—Es mi hermano —dijo la mujer, señalando a Harald, que se quedó a su lado.

El teniente reconoció al gran bailarín Harald Kreutzberg; se volvió hacia sus hombres y dijo:

—Nadie ocupará esta casa. Será un lugar sacrosanto y nadie la tomará.

Tal era la gran fama de Harald como bailarín.

Durante la actuación en Radio City me pusieron el apodo de «La Nurmi», por Paavo Nurmi, el gran corredor olímpico finlandés. Me llamaban así porque corría y corría sin parar por todo el escenario. Recuerdo que había tres veces más coristas que

miembros de mi compañía. Teníamos poquísimo espacio para actuar, aunque el escenario era inmenso.

Superamos la noche de estreno como los demás números, con la casi exclusiva excepción de los caballos amaestrados: nadie recordaba dónde estaba el ascensor de los caballos. Samuel Rothafel, «Roxy», cuyo sueño había sido Radio City, murió poco después y yo recibí inmediatamente la notificación de despido. Mi abogado me aconsejó que fuera a trabajar todas las noches, para que no pudieran despedirme y recibiera mi cheque, y así lo hice. Estábamos en la Depresión y yo no era la única persona que iba a Radio City. Se había corrido la voz de que había servicios de maternidad en la sala de conciertos por si alguna mujer embarazada daba a luz. Los hospitales eran caros y bastantes madres pasaban los días esperando dar a luz viendo películas y funciones teatrales. A veces me pregunto cuántos niños Radio City habrá por ahí.

Durante los primeros días de ensayo, los actores de los otros espectáculos no nos dirigieron siquiera la palabra. Luego me enteré de que, debido a la severidad de nuestro movimiento y vestuario, nos habían tomado por griegos y creían que no sabíamos inglés. Yo había creído que les parecíamos tan raros que sencillamente preferían evitarnos.

Katharine Cornell fue a partir de los años treinta una de las mejores actrices del teatro estadounidense. Sus admiradores eran tantos y tan fieles que en las ciudades donde actuaba tenía que poner esta nota en el cartel: «La señorita Cornell, entusiasmada, se siente emocionadísima al volver a su amado [Detroit, San Francisco, o el lugar que fuera], pero ruega a su público que no aplaudan todas sus salidas y en-

Yo me volví y dije:
—Sí, si tú hubieras hecho tu trabajo yo no estaría

aquí.

Durante *Romeo y Julieta* tuve que pasar algún tiempo con Edith Evans, que interpretaba el papel del ama. Yo estaba preparando las danzas y procuraba ayudar en lo que hiciera falta. Me encantaba el retrato del ama que realizaba la señorita Evans, quizá porque me recordaba a Lizzie y lo maravillosa que había sido mi infancia gracias a ella. Me producía una emoción especial. En un momento de calma del ensayo me acerqué a ella y le dije:

—¿Te importa que te haga una pregunta? En qué has basado exactamente la caracterización del Ama, o es mucho preguntar?

—Oh, no —me dijo ella—. Te diré la frase exacta. Es: «Creo que es mejor que te cases con el conde.» Entonces comprendí claramente toda la obra, y me recordó la época de Lizzie y cómo nos había cuidado a mis hermanas y a mí.

Katharine se convirtió en una gran amiga y en una gran ayuda. A principios de los años cuarenta, debido a la guerra y a la naturaleza misma del arte, nuestras temporadas fueron poco lucrativas. Kit organizó una recepción y con tal motivo recaudó más de veinticinco mil dólares como aportación al fondo de la compañía.

Katharine y Guthrie vivían en Beekman Place, pero además tenían una casa en Martha's Vineyard. Estaba situada entre un lago y el estrecho de Nantucket, cerca de los promontorios East Chop y West Chop, y la llamaban Chip Chop. La primera vez que fui allí, me abrió la puerta Katharine y yo me quedé muy callada. La belleza del lugar era impresionante,

Y no era en absoluto arrogancia sino una cuestión práctica. Los aplausos habrían destrozado su actuación. Recuerdo a Katharine como a una mujer muy hermosa y una espléndida actriz. Un día, la vi ensayar una escena, en la que salía bastante silenciosamente.

—Cuando dejas el escenario —le dije—, te lo llevas todo contigo, hasta el piano. Todo. No queda nada, absolutamente nada, porque falta tu presencia.

Una tarde, Katharine se volvió hacia mí y me dijo: —Martha, el año que viene tengo que interpretar Julieta. Mas tarde ya seré demasiado vieja.

Tenia entonces cincuenta y cinco años, pero en el escenario parecía jovencísima. Me pidió que hiciera las danzas para las tres o cuatro parejas de *Romeo y Julieta*. Una persona dirige un cuarteto y luego pasaba al siguiente grupo de cuatro; era un cambio de movimiento constante. Entonces Romeo diría su verso: «¿Quién es ella que hace brillar las antorchas?» Había en el grupo un joven moreno y bello, que no conseguía coger los pasos. Tuve que sacarle, de muy mala gana porque era muy guapo. Se hizo famoso en Hollywod. Se llamaba Tyrone Power.

Diseñé el traje que llevaba Katharine en la escena del balcón. El que le habían hecho en principio no le iba nada bien. Kit y Guthrie McClintic, su marido y director teatral, me llamaron y fui a su casa, que daba al East River, donde hablamos del vestuario y de la danza. Cuando me necesitaron, allí estuve.

Kit había aparecido en un ensayo general de la escena del balcón con un vestido rojo chillón inapropiado que le había elegido el director de vestuario. Era horroroso y el director gritó desde su asiento del público:

—No puede aparecer con ese vestido en mi escenario. Rompe completamente la escena.

tanto el interior de la casa como el entorno, pero yo sentí algo completamente distinto.

Le dije a Kit, que parecía un tanto perpleja:

—En esta casa siento la presencia de Laura Elliot.

—Martha —me dijo Kit—. Sí, está enterrada en el jardín.

Yo no lo sabía entonces, no tenía ni idea de que Laura Elliot, una cantante que había dado clases en Neighborhood Playhouse, hubiera estado nunca en Martha's Vineyard. Pero desde pequeña he creído siempre, que percibo cosas invisibles a mi alrededor, una cierta sensación de ese movimiento. No sé como llamarlos, seres sensibles, quizá, o espíritus, o una especie de energía que impulsa el globo. Hay una presencia que puedo sentir caminando por mi casa. Sé que existe algo ahí. No nos conocemos, pero somos de la misma índole, pertenecemos al mismo mundo.

Katharine me presentó a Helen Keller, que era ciega y sordomuda. Quienes no la conocían no entendían bien su lenguaje. Estaba dotada de la capacidad de percibir la vida a través de su conciencia única. Era una gran dama y muy divertida también. Tal vez sea la mujer más noble que he conocido.

Helen iba con frecuencia a mi escuela del número 66 de la Quinta Avenida. Parecía que observara la danza, que la estuviera viendo. Se concentraba en los pies, en el suelo y en la dirección de las voces. No podía ver la danza pero dejaba que las vibraciones de la misma se alzaran del suelo y entraran en su cuerpo. Una vez me dijo, con aquella curiosa voz suya:

—Martha, ¿qué es lo que salta? No entiendo.

Puse a Merce Cunningham, que pertenecía en-

tonces a mi compañía, en la barra y coloqué las manos de Helen en la cintura de Merce.

—Merce —le dije—, ten cuidado. Voy a poner las manos de Helen en tu cuerpo.

Merce saltó en el aire en primera posición sin que Helen retirara las manos. Todos en el estudio estábamos concentrados en la escena, en este movimiento. Las manos de Helen subían y bajaban con el cuerpo de Merce. Y la expresión de ella pasó de la curiosidad a la alegría. Vimos el entusiasmo aflorar en su rostro cuando alzó las manos y exclamó:

—¡Cómo se parece al pensamiento! ¡Qué parecido es a la mente!

Asistimos a la ópera y a conciertos y Helen posaba las manos en el asiento de delante para captar las vibraciones del sonido.

Una vez íbamos las dos en coche y Helen llevaba a su perro *Elo* en el regazo; íbamos a la parte alta y saltábamos con los baches. Helen retiró las manos de *Elo* y las posó en mis labios para saber si estaba hablando.

Al empezar una comida, posaba los dedos en la mesa para saber cómo estaban colocados los platos y los cubiertos. No volvía a tocar nada hasta que lo necesitaba. Se formaba una imagen mental de lo que tenía delante. Una vez nos invitaron a cenar, y cuando nos sentamos a la mesa, Helen recorrió con las manos el servicio de mesa para saber dónde estaba todo. Tocó la copa de agua y alzó las manos, exclamando entusiasmada:

—¡Oh, cristal!

Sus modales en la mesa eran tan impecables como todos sus actos de amable aceptación de la vida. ¿Pero a qué trágico precio conseguía aquella gracia?

Una de las primeras emociones que sintió Helen fue el agua corriente en la mano. Una de las primeras

tar. ¿Cómo iba a bailar en la Alemania nazi? Con-
testé:

«Me es imposible bailar en Alemania en la actua-
lidad. Tantos artistas a quienes respeto y admito han
sido perseguidos, privados de su derecho al trabajo
por razones absurdas y poco convincentes, que debo
considerar imposible identificarlos, aceptando la in-
vitación, con el régimen que ha permitido tales
cosas.»

«Además, algunos miembros de mi grupo de con-
cierto no serían bien recibidos en Alemania. Son
judíos.»

Me comunicaron que estarían totalmente a salvo,
y contesté:

—¿Y creen que yo les pediría que fueran?
Los alemanes dijeron que, en tal caso, invitarían a
una compañía de danza inferior para que represen-
tara a los Estados Unidos.

—Háganlo —les dije—. Pero recuerden una cosa:
tengo la invitación oficial y la haré publicar en todo
el país para demostrar que los alemanes han tenido
que conformarse con una compañía de segunda.

Ninguna compañía de danza estadounidense fue
al festival. Después de la guerra, encontraron en Ber-
lín una lista de personas «de quienes habría que ocu-
parse cuando Alemania controlara los Estados Uni-
dos», en la que figuraba mi nombre. Lo tomé como
un gran cumplido. Y cuando actué posteriormente
en el nuevo Philharmonic Hall de Berlín, elegí mi solo
sobre una heroína bíblica judía triunfante, *Judit*, con
partitura del compositor judío William Schuman.

Saint-John Perse tuvo que huir de su país durante
la guerra. Era un gran hombre y un gran poeta que
ejerció una gran influencia en mi vida. Había nacido
en la isla de Guadalupe, se llamaba Marie-René-
Auguste-Alexis Saint-Léger Léger, vivía en Francia y

palabras que entendía siempre era «y». «Y abre la
ventana.» «Y cierra la puerta.» Siempre empezaba
con la palabra «y». «Y uno, dos, tres. Y...»

Creo que esa era una de las razones de que le gus-
tara asistir a la danza, ya que la palabra «y» es insepa-
rable de la misma y nos introduce en casi todos los
ejercicios y movimientos. La introducía en la vida de
la vibración. Y su vida enriqueció nuestro estudio.
Para cerrar el círculo, todas nuestras clases de danza
empiezan cuando el profesor dice: «Y... uno.»

No permitía discusiones sobre política ni sobre
religión en el estudio. Había un momento para eso, y
un lugar también. A finales de 1935, recibí una invi-
tación para bailar con mi compañía en el Festival
Internacional de Danza que formaba parte de los
Juegos Olímpicos de 1936 que se celebraban en Ber-
lín. La invitación estaba firmada por Rudolf Laban,
presidente del comité de organización de los Undécimos
Juegos Olímpicos y por el ministro alemán de Volk-
saufklärung und Propaganda, el doctor Joseph Goeb-
bels. En realidad, antes de que llegara la invitación
oficial recibí una llamada de la embajada alemana en
Washington. Me preguntaron si tenía radio de onda
corta, porque iban a transmitirme un mensaje direc-
tamente de Berlín al día siguiente. Acudí entonces a
Barbara Morgan, excelente fotógrafa que colaboró
conmigo en un libro, para oír el mensaje leído por
Goebbels. Dijo que cuando las fronteras de Europa
fuera una para siempre se celebraría en Alemania
otro acontecimiento, pero que de momento los gran-
des artistas del mundo debían reunirse en Alemania,
y leyó mi nombre. La invitación oficial llegó a finales
de 1935. Ni remotamente se me ocurrió nunca acep-

escapó por los pelos de París durante la ocupación alemana. La Gestapo registró su casa cuando los nazis llegaron a París, pero él pudo irse a Inglaterra y luego a los Estados Unidos.

Fue diplomático en los Estados Unidos. Me dijo que podía utilizar en mi danza las palabras o versos que quisiera de su poesía. Mi danza de 1973 *Mendicants of Evening* está inspirada en el poema «Chronique» de Saint-John Perse. Marian Seldes, actriz muy dotada, recitaba los versos y se movía como una bailarina. Es un poema sobre las experiencias del final de la vida y de una vida bien vivida. «Gran edad, hemos aquí. Tomad medida del corazón del hombre», escribió Perse.

Aunque la guerra no se libraba en nuestro país, muchos ciudadanos americano-japoneses fueron internados en campos de concentración. Uno de mis bailarines, Yuriko, acudió a mí poco después de ser liberado de uno de aquellos campos y ha estado conmigo desde entonces. Hoy día tiene el título de regidor de escena y es director de la Compañía Martha Graham, un grupo de estudiantes avanzados y de nivel profesional.

En ultramar, en España, la tragedia de la guerra civil provocó una reacción inmediata en los artistas estadounidenses. Decidimos responder al horror de la misma a nuestro modo. Yo elegí *Deep Song* (en español «cante jondo»). Era un solo como *Lamentation*, pero utilizaba el banco de una forma más activa. La escena empezaba conmigo en el escenario vacío, con un vestido de listas y paños en blanco y negro, mientras empezaba a oírse la música de Henry Cowell. Esto fue en diciembre de 1937. Al año siguiente, Anna Sokolow, Helen Tamaris, Hanya Holm, yo y el Ballet Caravan actuamos en una función para recaudar fondos para los republicanos españoles.

En 1937 bailé en la Casa Blanca por primera vez para el presidente Roosevelt y su esposa; volvería a actuar allí para otros siete presidentes. Bajlé en un pequeño jardín lleno de flores. El joven que tenía que ocuparse de mí me dijo:

—No puede saludar al presidente de los Estados Unidos descalza.

Me lo dijo tantas veces que al fin le contesté:

—Mis pies descalzos son parte de mi atuendo. En mi casa no voy descalza. Nunca me presentaría al presidente de los Estados Unidos descalza.

Eleanor Roosevelt y yo nos hicimos buenas amigas en los años cuarenta. Una vez fuimos a una reunión del Llamamiento Judío Unido que estaba siendo vigilada por piquetes de judíos ortodoxos. Se oponían a que los hombres y mujeres compartieran la misma piscina. Querían que los hombres la utilizaran un día y las mujeres al siguiente. La barrera de piquetes detuvo nuestro coche. La señora Roosevelt al final dijo:

—Ya estoy harta de esto. Vamos a pasar.

Ella estaba convencida de que tenía razón. Yo me dije, Dios mío, cruzar la barrera de piquetes en este momento de mi carrera será mi ruina.

Ella dijo:

—Martha, ven conmigo.

Y Martha fue.

La señora Roosevelt invitó a Marian Anderson a cantar en Constitution Hall, pero las Hijas de la Revolución Americana se opusieron. Mi madre pertenecía a esta organización y le dije que tenía que dejarla.

—Oh, vamos, ¿tengo que hacerlo, Martha? Hacen unas fiestas estupendas.

ión. Era Marc Chagall. No me acerqué a él de inmediato. Yo no era nadie entonces, sólo una persona más de las muchas enamoradas de su obra.
Al fin quedamos cara a cara y le dije:
—Me parece que todos los animales que dibujan y todas las criaturas flotantes que pintas se basan en tu cara. El animal me parece tú.
Guardó un breve silencio y luego me besó y me dio una palmadita en la cara.
—Sabes demasiado, pequeña — me dijo.

Me han apoyado hombres de toda condición. Se lo agradezco muchísimo. Muchos han dejado huellas en mi vida. Me gustan los hombres. Adoro a los hombres. Muchos me han adorado a mí.

En los primeros tiempos, cuando aún llevaba una vida nocturna activa, por nada del mundo me hubieran pillado en la cama sin un ligero maquillaje. Pero nunca he sido promiscua. Siempre tuve un solo amigo a la vez. No tenía tiempo para amantes y romances, salvo algunas excepciones maravillosas. Mi opinión sobre novios y amantes? Cuando los amaba, los amaba. Cuando no, los dejaba. Así de simple. Y supongo que yo no siempre fui muy agradable. Toda mi vida he sido partidaria de la sexualidad, en el buen sentido de la palabra. Satisfacción, como opuesta a la procreación, o habría tenido hijos. Decidi no tenerlos por la simple razón de que creía que nunca podría criar a un hijo con el cuidado con que me habían criado a mí. No podría hacerlo, siendo bailarina. Sabía que tenía que elegir entre un hijo y la danza y elegí la danza.

No es extraño que a las hermanas Graham nos consideraran siempre un poco ligeras en Santa Barbara, aunque no según los baremos actuales, por su-

Me di por vencida. Era inútil.
—No te preocupes — le dije —, ya renunciará alguna otra.

Y no lo hizo.
Poco después, a Marian Anderson le negaron habitación en el Hotel Algonquin de Nueva York. Había reservado una suite, pero la dirección del hotel no supo que era negra hasta que llegó. Dieron toda clase de disculpas, pero de todos modos le dijeron que la suite estaba ya ocupada y no podía disponer de ella. Cuando me enteré, monté en cólera, fui a ver al gerente y le dije que no pensaba volver al Algonquin nunca.

Así que hice el equipaje y me marché del hotel. No podía quedarme allí. Iba contra mis principios.

Cuando fui a ver al presidente Truman no tenía un traje adecuado. Llevé un traje de noche, pero no era muy bonito. Nos habían invitado a visitar al presidente a varias mujeres y a cada una nos dio una fotografía suya. Luego se volvió hacia mí y me habló al oído.

Pues bien, al ver que el presidente me hablaba al oído, los periodistas se pusieron en pie e intentaron averiguar qué me había dicho exactamente. «¡Qué le ha dicho? Por qué le ha hablado de ese modo?» No contesté. Pero la verdad es que no me había dicho nada polémico. Todo lo que me dijo fue: «Si vuelve luego, le daré mi autógrafo.»

Por esta época fui a una fiesta de gala que daba Emily Genauer, crítica del *New York Herald Tribune*. Había muchas caras desconocidas, pero luego, subitamente, un hombre destacó del resto y cruzó el sa-

puesto. Es curioso considerar la diferencia de actitud y moralidad entre entonces y ahora. Yo sabía poquísimo de la vida y de la sexualidad: mi madre no me enseñó absolutamente nada. Una vez fui con mi tía Re y su segundo marido a San Francisco. Paseamos por toda la ciudad, subimos y bajamos las colinas, fuimos desde el puerto al barrio chino. De pronto, me fijé en una mujer que estaba en una esquina de la calle. Mi tía pasó entre la mujer y yo.

—¿Quién es? —pregunté a mi tía y a su marido.

—Es una mujer de la calle —me dijo él. Yo no tenía ni la menor idea de lo que quería decir. Cuando volvimos a Santa Bárbara pregunté a mi madre por la mujer de la calle. Casi se desmaya. Todo era muy conservador en Santa Bárbara. Mi madre quedó espantada y no se dignó hacer comentarios.

Una amistad que se convirtió en relación amorosa fue la que mantuve con un artista muy sensible y extraordinariamente apuesto de California, Carlos Dyer. Merle Armitage y Ramiel McGehee eran dos amigos míos de California. Merle escribía libros sobre arte y teatro estadounidenses. El pasado de Ramiel era un poco más misterioso, pues era maestro zen y decían que había trabajado con el emperador de Japón en Tokio durante los años treinta.

Tanto Ramiel como Merle estaban lo que diríamos colados por Carlos, que era absolutamente heterosexual. Merle decidió invitarme a California, en teoría para trabajar en un libro sobre mis ideas sobre la danza. Y pidieron a Carlos que hiciera las ilustraciones. Estaban convencidos de que se establecería una relación que rompería el matrimonio de Carlos y, sabiendo que yo no seguiría mucho tiempo con él, se dispusieron a recoger ellos los pedazos de su vida.

El plan funcionó hasta un punto. He oído historias de que fue para los dos amor a primera vista, que desaparecimos en el cuarto de invitados de la casa de Merle, que nos mandaban subir las comidas y que no salimos de allí en varios días. Es una solemne mentira. Nunca me hubiera comportado así estando invitada en casa de alguien. Carlos y yo nos fuimos a mi casa de la playa.

Para complicar más las cosas, Ramiel empezó a trabajar conmigo como maestro zen. Cada día me dejaba un *koan* para que meditara, lo considerara, encontrara mi camino. Gracias a él aprendí todo lo que se puede aprender de zen. Este conocimiento me fue utilísimo, como autodisciplina, para enfocar las cosas con claridad y como comportamiento simple y pragmático, independientemente de los motivos que tuviera Ramiel para aceptarme como discípula. Supongo que no estaban exentos de egoísmo.

La relación con Carlos fue maravillosa para mí física e intelectualmente, y sé que le dolió mucho que decidiera romper y volver a Nueva York. Me escribió una carta de amor bellísima. Yo no soy partidaria de mirar atrás y, aunque siento muy a menudo la tentación de leer viejas cartas de amor, no lo hago.

En 1934 empecé a dar cursos de verano en el Bennington College de Vermont, un lugar maravilloso que nos proporcionó libertad y la posibilidad de hacer nuestras danzas. Allí había artistas toda la temporada, incluidos Doris Humphrey, Charles Weidman y Louis Horst. Una vez, en una de las casas con cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller, Louis se encontró con que era demasiado grande para la ducha, una ducha triangular que él había convencido a Fuller de que hiciera. En aquel entonces,

meros versos cuando nos mirábamos eran: «¡No soy nadie! ¿Quién eres tú? ¿También tú eres nadie? Entonces hay dos...»

Para la primera representación en Washington D. C., antes de hacer el verdadero ensayo general de la tarde, Jean se acercó a los tres microfónos que había al pie del telón y los probó, en lo que creía que era un auditorio vacío. «¡No soy nadie!», dijo a los dos primeros micros. A su tercer «¡No soy nadie!», un niño que estaba escondido detrás de una butaca al parecer no pudo aguantar más y saltó para gritar: «¡Tiene que ser alguien, señor!»

El estreno en Nueva York podría haber terminado en desastre. Yo ignoraba que había que pedir permiso para utilizar la poesía de Emily Dickinson a su albacea literaria Martha Dickinson Bianchi, una mujer con fama de mal genio muy capaz de levantarse en plena representación e interrumpirla. Asistió aquella noche. Cuando supe que iba a ir a los camerinos, se me cayó el espejo del tocador. Mal presagio. Entró majestuosamente, toda vestida de negro, con collar de azabache y un rostro blanquísimo; clavó en mí la mirada y dijo:

—Joven, no tengo ninguna crítica que hacerle; lo cual, viniendo de mí, es una gran alabanza. Y se marchó.

Cuando me enteré de la muerte de Joseph Campbell en 1987, envié a Jean el pésame y le recordé los versos de Emily Dickinson que ella había leído en el ballet:

*Tras el gran dolor, llega el sentimiento formal
Los nervios se asientan ceremoniosos, como tumbas*

Horst pesaba unos ciento treinta y cinco kilos y no podía salir de la ducha. Odiaba verse constreñido de cualquier forma. Se asustó mucho, con razón, porque tuvieron que sacarle entre dos personas.

Recorrí encantada la ciudad universitaria y el pueblo en un pequeño Ford modelo T, sin permiso y sin miedo. Pero Martha Hill, creadora del programa de danza de Bennington, vivía aterrada por mis viajes. Un día llevé a dar una vuelta a otros profesores y ella exclamó:

—¡Santo cielo! Conduciendo Martha eso podría ser el final de la historia de la danza moderna.

Jean Erdman, bailarina de mi compañía, estaba allí con su marido Joseph Campbell. Se habían conocido cuando ella estudiaba en Sarah Lawrence. Sus familias se opusieron a que se casaran por la diferencia de edad, pero el suyo fue uno de los matrimonios más perfectos que he visto en mi vida. Joe fue un ser luminoso en la vida de todos nosotros y abrió las puertas de los misterios mediante su conocimiento y entendimiento de las leyendas y los mitos de todas las civilizaciones. Su alma y su espíritu intuitivo le guiaron a él y nos guiaron a nosotros por esas puertas en viajes de exploración. El nos permitió atesorar y utilizar el pasado y reconocer la memoria ancestral de cada cual. He dicho muchas veces que la danza debería iluminar el paisaje del alma humana, y Joe ejerció una gran influencia en mis viajes por ese paisaje.

Jean fue quien recitó primero la poesía de Emily Dickinson en mi ballet *Letter to the World* (*Carta al Mundo*). Yo imaginé dos Emilys, las dos vestidas, de blanco, que iniciaban el ballet, entrando cada una por un lado del escenario. Durante la danza, la Emily que hablaba, observaba a la otra Emily, la que bailaba (yo) los paisajes internos de la poesía. Los pri-

Los pies recorren maquinales

...
Un camino de madera

...
Ésta es la hora plúmbea.

Otro sorprendente don de Joe: en el primer programa de su serie televisiva «El poder del mito», aparecían fragmentos de personas que habían sido claves para nuestra civilización: Gandhi, Martin Luther King, la Madre Teresa... y una instantánea mía interpretando *Lamentation*. Cuando lo vi no podía creerlo.

Hunter Johnson compuso la música de *Letter to the World*, que estrenamos en Bennington el 11 de agosto de 1940. John Martin del *New York Times*, habitualmente un firme defensor de mi obra, escribió: «Más vale dejarlo dormir en las colinas de Vermont.» Pero desde el debut inicial al estreno revisado, el ballet cambió, y también la opinión del señor Martin. En algunos aspectos, no podía reprocharle la dureza de la crítica. Había elementos que bordeaban la cursilería o quizá la superaban. Uno de ellos era la reina de las hadas que entraba de puntitas con un pájaro disecado en una jaula. Me da escalofríos mencionar los otros, así que no lo haré.

Cuando Hunter vio *Letter to the World* otra vez a principios de la década de 1970, me escribió diciéndome que había un cambio curioso respecto al original. La primera vez que había visto el ballet, éste duraba cincuenta minutos y ¡esta vez cincuenta y ocho! Eso es lo que le pasa a esta danza, les dije a los bailarines. Hay que volver a hacerla tal como se compuso. Y lo hicimos, con griterío y alboroto por parte de algunos bailarines. Eliminamos lo flojo, lo lento. La recuperamos.

Eric Fromm estaba en Bennington, así como los poetas Ben Belitt y William Carlos Williams. La poesía de Ben me animó a trabajar en un ballet más de una vez. Hay una frase suya maravillosa: «Acróbatas de Dios.» ¿Qué es un acróbata de Dios? Creo que es una persona, no forzosamente un bailarín, que vive plena y completamente. Es quien se arriesga a caerse.

Mi ballet de 1947 *Errand into the Maze (Viaje por el laberinto)* debía el título, y en algunos sentidos el impulso, al poema de Ben del mismo título, publicado en su libro *Wilderness Stair*:

*El viaje por el símbolo del laberinto,
el golpe del talón en el espacio
expresa la necesidad y el orden de la voluntad
[del bailarín,
pero la danza es inmóvil.*

El título de mi danza *American Document (Documento americano)*, que se estrenó en Bennington el 6 de agosto de 1938, se debe a la poesía de William Carlos Williams. El doctor Williams era médico de medicina general en Ruthenford (Nueva Jersey) y me dio permiso para utilizar su nombre, sus poemas, lo que quisiera. Todos experimentábamos y permitíamos a los demás ciertas libertades. Él fue muy generoso conmigo.

Alexander Calder tenía una idea sorprendente y primitiva del espacio y los usos del escenario. Las obras de Calder se movían. Él diseñó las piezas para mi ballet *Panorama*, que se estrenó en 1935 en Bennington. Al año siguiente, creó para *Horizons (Horizontes)* una serie de piezas móviles y fijas que los bailarines tenían que manejar desde los lados. Era algo nuevo en la danza y queríamos explicar claramente

ritual porque la palabra de Martha Graham nos basta; pero ¿podría decirnos cuando sustituyó las cuerdas originales por los alambres?

Quedé perpleja. Les pedí que comprobaran el catálogo, que decía: «Colección Martha Graham.»

El joven sabía que íbamos a permanecer seis semanas en Europa y había utilizado nuestro papel de escritorio para confirmar la propiedad del Calder. Sotheby's nos envió una fotografía; no era mi Calder en absoluto. Hice que enviaran la foto a Bonnie Bird y Gertrude Shurr, que bailaban en el ballet en los años treinta. Me llamaron para decirme que no era aquel.

Esto lo confirmaba. Parece ser que el joven lo había hecho el mismo; así que Sotheby lo eliminó de su catálogo.

Más recientemente me enteré de que alguien intentaba comprar la misma obra falsa. La gente cree que puede hacer lo que sea. Al menos lo intenta. Me gustaba aquel Calder. El hombre que lo había hecho, me parecía que tenía el espíritu de Calder. No sé dónde estará. Pero yo no se lo regalé a nadie.

Yo tenía una casita en Connecticut, muy pequeña y muy agradable. Era estúpido poder salir de la ciudad para ir a otro lugar, a un paisaje distinto. Sandy fue allí a verme una vez para enseñarme las nuevas piezas en las que estaba trabajando.

Las contemplamos un rato y luego Sandy decidió que quería exponer algunas de las más pequeñas. Ató un extremo de un alambre a un árbol cerca de la casa y el otro extremo a otro árbol cerca de la carretera. Y empezó a colgar los móviles. Con tantos colores y metales parecían extrañas aves fantásticas llegadas de otro mundo.

Enseguida nos dimos cuenta de que teníamos público. La casa quedaba junto a la carretera, y de re-

al público el papel de los bailarines como opuesto al del decorado. Pusimos lo siguiente en las notas del programa:

«Los "móviles" diseñados por Alexander Calder son un nuevo empleo consciente del espacio. En *Horizons* se utilizan como preludios visuales de las danzas de esta suite. Las danzas no interpretan los "móviles" ni los "móviles" interpretan las danzas. Los móviles se utilizan para ampliar la idea del horizonte.»

Calder hizo bocetos de mis bailarines y me escribió una nota diciendo: «Martha, si no te parecen bien dime lo que quieras. Así era de humilde. Sandy Calder llegó a Bennington en su viejo automóvil con *Feathers*, su pastor francés. Según contaban en Bennington, cuando salió del coche sólo llevaba puestos los calzoncillos. Lo llevaron inmediatamente a una tienda de ropa de caballeros del pueblo bastante conservadora, para que se equipara.

—Necesito unos pantalones —dijo Calder al dependiente.

—Ciertamente los necesita —fue la respuesta de aquel.

Esto fue en la década de 1930. Hace unos años, trabajaba con nosotros un joven que apareció con una noticia extraña antes de que nos fuéramos de gira a Europa. Dijo que conocía a un coleccionista particular que tenía un Calder y que estaba dispuesto a venderlo. Daría algunos de los beneficios a mi compañía, siempre que la venta se hiciera anónimamente. Estupendo, pensamos. El abogado del coleccionista se reunió con mi abogado. Parecía un millagro. Nos fuimos a Europa.

Allí, recibí una llamada de Sotheby's. Me dijeron: —Como sabe, aceptamos el Calder que se hizo para Martha Graham sin pedir la documentación ha-

mente el tráfico retrocedió. La gente quería saber qué pasaba, ver qué eran aquellas formas extrañas. Algunos coches se acercaban a un lado de la carretera y la gente miraba embobada los móviles y a nosotros. Vimos que se cubrían los ojos del sol con la mano para mirar la obra de Sandy brillantemente iluminada. Nunca habían visto un Calder. Nos tomaron por un par de chiflados.

De vuelta en Nueva York, Calder me invitó a las galerías Perl a ver sus obras y me dijo que quería regalarme algo, lo que yo quisiera. Había tres cosas que me gustaban muchísimo y así se lo dije cuando recorrimos juntos la galería.

—Quédate las tres, Martha —me dijo.

Bueno, las demás personas de la galería, sobre todo los propietarios, Dolly y Klaus, por poco se desmayan. Elegí una, una aguada, que contemplo todos los días porque está colgada en mi salón. Tiene ese aire especialmente agradable y alegre de Sandy, tulipanes y globos flotantes. Sandy también hacía joyas preciosas para sus amigos y me regaló un prendedor que aún conservo.

Betty Ford fue alumna mía en Bennington en los años cuarenta, cuando se llamaba Betty Bloomer. Sigue siendo una buena amiga, en el sentido de que nos comprendemos. Cuando viene a mi apartamento suelen acompañarla cinco guardias: dos que se quedan abajo en el ascensor, dos, a la puerta de mi apartamento, y un joven que se sienta con nosotras mientras conversamos y que toma nota de cuanto hablamos. No tenemos la menor intimidad, pero eso forma parte de su vida como ex Primera Dama.

El presidente Ford me concedió en octubre de 1976 la medalla de la Libertad, la máxima condecoración

civil de los Estados Unidos. Esto me etiquetaba, al igual que hacen los japoneses con sus artísticas, como Tesoro Nacional y señalaba también la primera vez que la medalla se concedía a una bailarina y coreógrafa. Frances Steloff asistió conmigo a la cena; Frances había firmado un préstamo para mi primer concierto en 1926, y sin su ayuda no habría habido ninguna ceremonia de condecoración aquella noche. El presidente Ford se dirigió directamente a Frances, la abrazó y le dijo: «Hiciste una buena inversión, Frances.»

Años después, en la década de los ochenta, Betty fue a Washington a hablar por mí al Congreso sobre una subvención que necesitábamos como fuera. Luchó denodadamente por conseguirla. Pero claro, ella es mi amiga y es lógico que me apoye. Las conversaciones telefónicas que tenemos más o menos una vez por semana, y que suelen ser muy largas porque hablamos de todo, desde temas banales a filosóficos, son para mí un faro de luz y amistad. Otro ejemplo de lo que Emily Dickinson quería decir con «acto luminoso».

Mientras estuve enseñando en Bennington, el director del Ballet Caravan, Lincoln Kirstein, propuso que Erick Hawkins estudiara conmigo. Erick fue el primer bailarín de mi compañía y después sería mi marido. Antes de Erick no había tenido hombres en la compañía. Las madres y los padres no querían que sus hijos fueran bailarines. Lo consideraban afeminado, un espectáculo poco agradable. Solamente cuando los hombres se convirtieron en héroes (hombres vigorosos, dotados físicamente, tal como creo que son los de mi compañía), sólo entonces, aceptamos hombres. Y Erick fue el primero.

deseo de conservar mi nombre. En cualquier caso, subimos al coche, llegamos a Santa Fe, y el ministro presbiteriano nos casó en la sala de su iglesia. No hubo más testigos que la esposa del ministro y otra persona que estaba allí por casualidad. Yo sólo tenía un traje decente, falda de tafetán negro y chaqueta con estampado rojo. Lo había diseñado yo y me parecía precioso. Llevaba un velo pequeño sobre la cara. Erick no pudo evitar mirar por encima de mi hombro para ver la edad que ponía, pero fui razonable. Me quité los quince años que me quitaba siempre. Al fin y al cabo, Ernst Kulka, mi maravilloso médico vienes, me había dicho que podía hacerlo, y, como hija de médico, seguía obedientemente sus consejos.

Erick bailaba con mi compañía y habíamos establecido poco a poco una relación amorosa muy profunda. Después de vivir ocho años juntos, Erick decidió que debíamos casarnos. Yo no quería, pero lo hice. Aquel noveno año todo se desmoronó. Esta demostrado. No hay que aferrarse a nada nunca.

Después de casarnos, subimos al coche y fuimos a un pueblo indio cercano; allí empecé nuestra vida. Yo conservé mi apellido. Estaba decidida a usarlo. No quería ser la esposa de nadie si tenía que renunciar a mi apellido. Después de nuestra primera noche juntos como marido y mujer, despertamos y Erick se volvió hacia mí y me dijo:

-Al fin me he librado de esta cosa horrible. Yo no sabía ni quería saber a qué se refería. Lo único que sabía era que le amaba, no sólo física-mente, sino también como compañero. Y fuimos muy

Pero explicaré antes algo de Lincoln. Le conocí en 1937 después de una representación de *The Cradle Will Rock*, del Proyecto 891 del Teatro Federal, bajo la dirección de John Houseman; el director de escena era Orson Welles. Este montaje escénico, en los años entre la Depresión y la Segunda Guerra Mundial, exponía un aspecto polémico de los problemas laborales de Steeltown, USA. Pocas veces se ha alcanzado la intensidad y creatividad de aquella época del teatro, con John Houseman trabajando y su brillante protegido Orson Welles iluminando el escenario. Yo conocía a John de los primeros tiempos, cuando él y su esposa Zita Johann (la princesa Ananka de la película de Boris Karloff *La momia*) vivían en el número 66 de la Quinta Avenida. El dirigió mi película *A Dancer's World* y fue director de nuestra junta directiva durante bastante tiempo. Después de la función, cuando mi compañero y yo cruzábamos el vestíbulo, un amigo común me presentó a Lincoln.

-Admiro tu danza -me dijo él.

-Pues no es eso lo que escribiste hace poco -comente-. Me llamaste la diosa que eructaba, y te aseguro que no lo he olvidado.

-Pero eso fue antes de conocerte -dijo él.

-Todavía no me conoces -le dije yo. Y seguí mi camino. Eso fue todo.

Erick y yo estábamos en Santa Fe, en casa de K. D. Wells, el 20 de septiembre de 1948. Era justo después de la época de la radio, cuando había bailado sola en la Casa Blanca. Aquella mañana, él vino a mi habitación y me dijo:

-Vas a casarte hoy.

-No voy a casarme -le dije yo-. No quiero casarme.

No sabía decir si era vanidad o si se trataba del

felices, como lo expresaba Eugene O'Neill en *Larga jornada hacia la noche*: «Por un tiempo, hasta que las cosas se complicaron.» Recuerdo una tarde, ya en Nueva York, que, desesperada, fui a la capilla de Nuestra Señora de la Catedral de San Patricio. Cuando entraba a rezar, vi a Celeste Holm que salía. Nuestras miradas se encontraron, y ella se limitó a decirme: «¿Tú también?»

No soy en absoluto una persona amante de las excursiones, pero estaba tan enamorada que cuando Erick quiso ir de acampada al Gran Cañón no me lo pensé dos veces. Hasta cociné en una hoguera, que hice en un montículo de tierra que cavé. Todavía recuerdo la comida: maíz, filete y patatas. Cuando cayó la noche, Erick y yo dormimos cada uno en nuestro saco. Luego, me desperté y sentí una presencia, algo extraño cerca de mí. Alcé la vista y vi a una mujer del pueblo navajo, enorme, a caballo, mirándome. Su falda roja cubría la grupa del animal. Nos miramos un momento y luego ella se alejó, tan silenciosa y misteriosamente como había llegado.

Recuerdo que fuimos a Gallup (Nuevo México) para ver las preciosas alfombras indias tejidas a mano. Eran alfombras sagradas: una parte de la alfombra se deja sin acabar y suele incluirse alguna pequeña imperfección en el diseño. Da a la alfombra un sentido de vida, un encanto especial. Resulta más bella y más misteriosa por lo que falta.

Siempre he recordado las danzas amerindias, como los momentos inolvidables antes de salir el sol en los pueblos, o la primera vez que vi a las mujeres hopi con sus adornos de flor de calabaza en el pelo, que utilicé en *Appalachian Spring*.

A Erick le interesaba mucho la idea global de la cultura india. Aunque a mí me han influido mucho las tribus amerindias, no he hecho nunca una danza

india. No he hecho ninguna danza étnica. Los indios me han producido emoción, dicha y asombro.

Las veces que he estado en el pueblo, sin embargo, siempre han sido épocas de descubrimiento. Vi allí a una mujer sentada en el suelo con su hijito en el regazo. Tenía al niño, que todavía no caminaba, entre las piernas. Le movía los pies como lo hacen sus bailarines. Cuando el niño fuera mayor, no tendría que aprender a bailar porque ya sabría hacerlo. Sería parte de su memoria y habría entrado en el ritmo de su sangre.

El Penitente es una danza de los penitentes del Sudoeste, una hermandad que cree en la purificación mediante la penitencia. Todavía hoy, la hermandad practica sus ritos antiguos, aunque la Iglesia católica los ha prohibido por profanos. En un pueblo vi a una mujer caminando de rodillas sobre cactus mientras se celebraban los ritos. *El Penitente* se presenta al modo de los antiguos espectáculos ambulantes. Isamu Noguchi diseñó el decorado original, que incluía una pantalla que cubría completamente a la chica (virgen, Magdalena, madre) cuando había cometido el pecado, la seducción del penitente.

El penitente se castigaba con hojas de cactus, que se clavaba para demostrar a Dios que había sido malvado, que se había enamorado de la chica. Ella le había seducido con la manzana, la manzana que es su virginidad. En un momento de la danza, el sacerdote se viste como un dios con un gran manto negro. El penitente cae, se arrodilla contrito junto a esta criatura, y el hombre santo le abofetea.

En el montaje original Erick era el penitente y Merce Cunningham la figura de Cristo. Hace unos años, Misha Baryshnikov interpretó el papel del peni-

tribal, lo que significaba que había empezado la ceremonia india y no podías entrar. La harina de maíz era la señal para que te mantuvieras apartado, y había que obedecer hasta que la retiraban.

Los navajos hacen un collar nupcial de piedras preciosas. Yo tengo uno que me pongo muchas veces. El novio se lo regala a la novia y también regala a su suegra dos cascabels que tiene que llevar puestos para que él sepa cuándo se acerca.

Hay un canto navajo que recordaré siempre: «La belleza está ante mí, la belleza está a mi derecha, la belleza está a mi izquierda. Camino por la belleza. Soy hermoso.»

Erick y yo tuvimos una discusión tremenda. Cuando él se fue de casa, llamé a la señora Wickes, que era mi psicoanalista y luego fue la suya, utilizando uno de esos teléfonos antiguos colgados en la pared. Le pregunté si podía verla.

La señora Wickes era una gran mujer. Nos hicimos buenas amigas y a veces iba a tomar una copa o a cenar con ella. Me contó que después de las sesiones con algunos clientes tenía que abrir todas las puertas y ventanas para ventilar la habitación. Una vez me habló de la arrogancia y me dijo:

—Martha, no eres una diosa. Tienes que admitir tu mortalidad.

Erick le había preguntado si podía convertirle en mejor bailarín y coreógrafo que yo. La señora Wickes le dijo que no. Frances Wickes no vacilaba ante ese tipo de petición.

—Pues dejaré el psicoanálisis —dijo Erick. Y se marchó, abandonando no sólo a la psicóloga sino también poco a poco nuestro matrimonio.

Una vez, la compañía y yo estábamos actuando en Nueva York. Erick presentó su ballet *Stephen Acrobats*. En aquel entonces, no tuvo buena crítica. El pu-

tente en una función de gala. Se identificó tanto con el papel que le quedó toda la espalda enrojecida de la cuerda de la flagelación.

La última vez que estuve en el pueblo zuni presencié la ceremonia que llaman *shatiko*. Durante esta danza, los *shalikos*, junto con los *koyemshi*, iban a las casas de la gente y las desordenaban si creían que se había instalado allí algún mal o si sospechaban prácticas de brujería. Actuaban casi como policias.

Taos era un hermoso rincón de América con un paisaje soberbio. Un indio pueblo de Taos se casó con la heredera Mabel Dodge Luhan. El matrimonio no fue muy bien. Mabel le había librado de su primer matrimonio, de la tribu. En una ocasión, alguien le preguntó a él si había dejado de amarla.

—No me divorciaré —contestó él—. Ya he deshonrado bastante a mi tribu casándome con ella.

Mary Austin era una escritora de Santa Fe que se identificaba mucho con los indios. Se convirtió en un personaje importantísimo para las tribus indias. Un día, robaron una flauta, una flauta sagrada según las costumbres y la religión indias. Entonces, Mary la buscó por todas partes y averiguó que se la habían vendido a un museo lejoso de Santa Fe. Consiguió que el Gobierno estadounidense se la devolviera a la tribu. Cuando Mary iba al pueblo, el jefe indio se ponía en pie y gritaba: «¡Llega Mary! ¡Llega Mary!» El grito era constante, se iba apagando en el pueblo y volvía a alzarse en cuanto ella entraba.

Recuerdo una noche que estaba fuera del pueblo en lo alto de una colina. Frente a mí, los indios estaban sentados en su propia colina. Era una noche fría y la luna iluminaba ambas colinas. Después de la ceremonia de aquella noche no podías ir al pueblo. Habían echado harina de maíz a la entrada de la zona

blico había abucheado su actuación y él se había retirado a su camerino. Yo estaba deseando reunirme con él y consolarle. Pero Charles Chaplin fue a verme al camerino con su encantadora y joven esposa Oona O'Neill. Chaplin me dijo que había utilizado mi cuerpo como instrumento dramático. Ni siquiera este cumplido suyo me hizo olvidar el deseo de reunirme con el pobre Erick. Esperé y escuché a Chaplin, que era arrobador, pero recuerdo que me decía en silencio: «Apoyaré a Erick, aunque eso suponga tener que dejar Nueva York.» Pese a mis grandes deseos de conversar con los Chaplin, sabía que Erick me necesitaba. Pero siempre recordaré aquella noche, el brillo infantil de los ojos de Chaplin y el sentido dramático de su movimiento corporal.

Erick insistió en que fuéramos a Europa. Creía que era el único sitio en el que recibiría buenas críticas, ya que en los Estados Unidos los comentaristas tenían prejuicios a mi favor. No quería que le juzgaran a la sombra de mi fama en nuestro país.

A mí no me interesaba Europa y, de alguna forma extraña, me daba miedo. Recuerdo aún el momento preciso, en París, en *Every Soul is a Circus*, en que me lesioné. Erick y yo estábamos en el centro del escenario; yo estaba haciendo un *plié* sencillo. Susurré a Erick que me ayudara, que me había hecho mucho daño, y acabamos. Pero cuando cayó el telón, tenía la rodilla del tamaño de un pomelo. Era una función de gala en el teatro de los Campos Elíseos, y había asistido la señora Roosevelt; no sé cómo conseguí ir a la recepción. Pero fue torturante.

Pronto se hizo evidente que no podía terminar la temporada parisina. La opinión de un médico tras otro era que tenían que operarme la rodilla. En aquel entonces, en los años cincuenta, esto normalmente significaba el fin de tu carrera de bailarina, y así lo

creía yo. Durante todo el tiempo Bethsabée de Rothschild, una antigua alumna, se portó como una buena amiga. También patrocinaba el espectáculo. Sin su ayuda no podríamos habérselo permitido. Era también autora de un libro sobre la danza estadounidense, *La Danse artistique aux U.S.A.*

La compañía se trasladó luego a Londres, y fui a más médicos. Confiábamos en salvar al menos la temporada de Londres. Cuando se hizo evidente que ésta también se cancelaría, Erick me dejó. Dividió nuestro dinero, escribió una nota y se fue. Yo estaba lesionada y prácticamente sola, a no ser por Bethsabée. Volví con ella a París y me instalé en la casa de los Rothschild de la Avenida Foch. Fue una época espantosa y tuve que buscar una salida.

Una tarde, Bethsabée me preguntó qué me gustaría hacer. Propuse ir a ver el Banco Rothschild. Me miró como si le pareciera una propuesta extrañísima, pero fuimos. Cuando llegamos quedé perpleja. No se parecía a ningún banco que yo hubiera visto. No se veían cajeros ni clientes.

—¿Dónde están los clientes, Bethsabée?

—¿Clientes? —Era evidente que nadie se lo había preguntado nunca.— En realidad no se fomentan las cuentas corrientes, pero sí, ahora hay uno... el Papa.

Durante mi estancia en la Avenida Foch, Bethsabée me contó cómo habían escapado de París los Rothschild antes de que los nazis llegaran a la ciudad. Les avisaron y arreglaron las cosas para ir en coche a Niza, tomar allí un hidroavión hasta Lisboa y luego un barco a Nueva York. Evidentemente los hidroaviones parecen más seguros y útiles de lo que son en realidad. Cada miembro de la familia podía llevarse sólo un maletín muy pequeño para el viaje. Bethsabée me explicó que recorrió su habitación intentando decidir qué llevarse.

cuando todas las visitas que fueron a verme al camino se marcharon, Erick llamó a la puerta. Espere, no me apetecía mucho contestar. Cuando le vi le dije que iría sola a casa. Y lo hice.

Erick y yo habíamos tenido una relación amorosa, una relación muy profunda. Nunca he amado a nadie como a él. Fue muy difícil superarlo, pero ¿qué remedio tenía? Recuerdo la primera Nochevieja que no pasamos juntos. Decidi ponerme mi precioso Chanel para estar lo mejor posible y asistir a las cuatro fiestas a las que me habían invitado. Recuerdo que iba en un taxi, sola, a una de las fiestas, y oí las doce campanadas que anunciaban el Año Nuevo en un reloj de algún lugar del Village. El panorama de aquel año nuevo vacío, imprevisible, me pareció espantoso en aquel momento; pero tenía que entrar en él.

La imagen más clara que tengo de aquella época está en las cartas que escribí a mi psicoanalista y amiga la doctora Frances Wickes.

New London, Conn.
16 de julio de 1951

Querida señora Wickes:

Ojalá pudiera haberla visto esos pocos días. No salí de Nueva York hasta el sábado por la tarde. Había dejado muchas cosas que tenía que hacer para el final. En realidad, creo que en el fondo no pensaba irme... a ningún sitio, California, Connecticut o Maine. Al final me parecía casi imposible irme aunque mentalmente creía que lo estaba deseando. A veces parece que esto no acabará nunca y sin embargo ha de acabar o acabare yo.

—Ay, Martha—me dijo—. Tenía un Vermeer bellissimo junto a la mesita de noche. Cabía en el maletín y empecé a meterlo, pero luego lo volví a poner en su sitio. Comprendí que si me llevaba una cosa como aquella echaría de menos todo lo demás.

Cuando llegaron a Niza, les faltaba un billete para el hidroavión. El padre de Bethsabée tuvo que comprárselo a un pasajero. Siempre me he preguntado qué habría estado dispuesto a pagar por aquel único billete para salvar la vida de su hija.

Pronto llegó el momento de marcharme, de regresar a casa y ocuparme de la escuela, la compañía y la lesión. Erick quería el divorcio, un divorcio mexicano. Lo acepté porque él lo deseaba, pero me des-
trozó.

Finalmente, decidí volver a Santa Fe. El Sudoeste siempre me había producido un efecto curativo, reconfortante. Volví a instalarme en casa de K. D. Wells, una de las más bellas de Santa Fe. Allí conocí a un médico muy mayor que me ayudó mediante el cuidadoso empleo de pesos y ejercicios realizados a la misma hora cada día, un método muy bien pensado. Empecé levantando pesos muy pequeños. Llegó el momento en que podía poner una máquina de escribir en una especie de cabestrillo y alzarla con la pierna. Cuando pude levantar doce kilos, estaba curada. La ayuda de aquel médico y la estancia en Nuevo México fueron mi salvación; pues me recobré hasta el punto de que pude presentarme en Carnegie Hall e interpretar mi solo de veinte minutos, *Judith*. Cuando me estaba maquillando para la actuación, oí una llamada a la puerta. Era Erick.

—Volveré al final y te acompañaré a casa—me dijo.

No le contesté. No debería haber ido. La representación fue un éxito. Lo había conseguido. Pero

Mi primer día de clase ha pasado. Me gusta enseñar aunque aquí las clases son demasiado numerosas para algo más que el intento de comunicación más elemental. Hoy había en la clase unos 60... en cada clase debería decir. Se mueven bien, pero hay tal vacío de sentido o de verdadera intención... es una especie de vacío espiritual donde tendría que haber cierto impulso y una profunda base de significado por muy imperfecta que sea la técnica. Creo que existe el deseo de bailar, de moverse bien, incluso de expresar algo con ello, pero parece no existir el menor atisbo de la razón primaria por la que se hace o ha de hacerse la danza o por la que están haciendo lo que hacen... hay una pérdida tan esencial de vitalidad en la raíz de todo ello y que debiera ser la raíz si algo lo es. Quizá espero demasiado pero parece que empiecen por el resultado de la danza en vez de por la causa. Lo único que puedo lograr en estos cinco días es hacerles un poco más conscientes mediante la conmoción y un intento de construcción y progresión. Pero luego volverá a ser una experiencia dolorosa si lo consiguen de alguna forma, y tal vez fuera mejor y más amiable dejarles dormidos como están ahora... emplear lo que llamo el método «mecedora» de bailar... agradable, rítmico, monótono, seguro... quizá no deban dejar nunca la mecedora para agitar esas profundidades del sombrío estanque junto al que languidece su vida.

Creo que no deseo que se inflamen nunca si es tan doloroso para ellos como lo es para mí. No sé cuánto tiempo puede estar uno ardiendo. Es un fuego extraño. Quizá sea bueno para Joan. No sé. Por lo menos creo que sé lo que significa arder lentamente por dentro... sentirse poseído por la llama hasta consumirte y estar a punto de quedar reducido a cenizas en cualquier instante. Tal vez sea bello contemplarlo. Aquí hablan de mi resplandor, de que parece que haya encontrado una nueva vida... tal vez sea el destello final y no el principio.

Mañana es 17 de julio. Ha pasado un año desde lo ocurrido en Londres. Sigo pensando que mañana sucederá algo especial. Supongo que es una cuestión neurótica que ese día asuma tales proporciones para mí. Pero sigo esperando alguna señal. Sigo pensando que mañana ocurrirá algo. Por supuesto siempre creo que podría ser Erick. Hay algo en todo esto que me asusta. Y es el hecho de que la desesperación parece mayor que en ningún otro momento concreto de este año. Tengo la sensación de que debería ser menor, pero no es así. O por lo menos que tendría que ser sensata y razonable al respecto, más de lo que lo era hace unos meses. Sin embargo, creo que el tiempo solamente intensifica esa sensación. Lo parece. Recuerdo a una mujer que se suicidó el verano pasado en Santa Fe. Era el séptimo aniversario de la muerte de su hijo. Me pareció extraño incluso entonces que hubiera sucumbido después de aguantar tantos años. Creo que ahora entiendo que aumente la desesperación. Parece que el tiempo es un crisol en el que el fuego intensifica la esencia de los contenidos y el resultado es un veneno rápido y concentrado de acción totalmente pura e íntegra.

El mes de junio ha sido una acumulación de intensidad. Al menos ha servido para demostrarme algo importante: que no era libre en absoluto y que aún estoy sumida en la esperanza. Un sábado celebramos una fiesta, la última del curso de junio. Asistió Erick. Todo fue bien. Luego preguntó si podía ver mi clase al día siguiente. Y fue. Le pareció muy bella. Al día siguiente volvió y preguntó otra vez si podía observar. Luego me envió una nota y un libro de poemas de Cummings, diciendo que era lo más bello excepto Judit y que el último poema le recordaba a Judit porque le parecía el poema más bello del mundo. Ésos son pequeños refinamientos de una tortura exquisita, aunque no fuera ésa su intención. Se habría sorprendido si se lo hubiera dicho. Cuando le di las gracias por el libro hice algo... fue una estupidez por mi parte pero no pude

profunda que precede al alba. Quizá viva aún con las curtos fantasías extrañas del mundo lunar, imágenes bellas y aterradoras sin llegar a la realidad presente que me liberaría en el precioso anonimato que es amanecer.

Parece vago. Lo es y no lo es.

?Ha visto el libro... *El mar que nos rodea* de Rachel Carson? Yo lo estoy empezando. Creo que es importante. Es un libro científico y aun así posee todo el misterio y el sentimiento mágico de los elementos esenciales de la poesía. Hasta los títulos de los capítulos tienen algo del viaje que hace cada uno... La primera parte se titula Madre Mar. Luego los capítulos:

Los principios brumosos

La forma de la superficie

El año cambiante

El mar sin sol

Las tierras ocultas

La larga nevada

El nacimiento de una isla

La forma de los antiguos mares.

Aunque es científico podría leerse como un gráfico de temperatura de cualquier proceso... humano o de un mundo en formación... y los puntos de llegada son los que marcan el viaje del corazón en experiencia también. Quizá esté volviendo a las imágenes de las que me hablaba. No lo sé. Hay algo terrible en esto. Es tan absolutamente solitario. Combato esa soledad y la lentitud con que se mueve la vida mucho más abajo de la superficie en su cálida zona de reproducción... todo es cambio y agonía... y satisfacer lentamente las necesidades del entorno y el cambio. Se produce la fusión de formas en otras formas a un precio aterrador de energías vitales de todo tipo. Todo es implacable, sereno, cruel, agotador y absolutamente risueño siempre porque el tiempo no tiene errores para lo que se niega a admitir el tiempo. Su única definición es su

evitarlo. Era el último día y estaba cansada y algo confusa. Le pregunté si quería que consiguiera el divorcio ese verano ya que no pensaba hacerlo a menos que él quisiera. Sé por qué lo dije. Desesaba acartiarle, herirle, tener algún contacto personal con él. Fue una debilidad y una estupidez. No me puse sentimental, pero le dije que todavía le amaba. Él dijo que sí, que lo sabía y que no necesitaba pedir el divorcio sino dejar que las cosas se resolvieran cuando fuera. Ya ve lo profundo que es esto y lo tenaces que son las raíces aunque no tengan suelo al que aferrarse ni del que nutrirse.

No soy una paciente muy agradable. Soy terca y voluntariosa. Sólo he hecho una cosa notable. Se me ocurrió una idea para una danza y he escrito a Virgil Thompson preguntándole si quiere considerar la posibilidad de escribir la música. No le he enviado el guión porque quizá esté comprometido o no le guste. No es *La letra escarlata*. No quiero meterme de nuevo en la vida de otra mujer en este momento aunque quizá vuelva a ello. Esto es una noche. Tiene un título adecuado, *Punta de los Lobos* o *Promontorio de los Lobos*. Pienso en Punta Lobos y en esos preciosos árboles retorcidos. Es una noche o un año o una vida... pero es un momento crítico y los lobos son los lobos hambrientos que desgarran el corazón con esa avidez cruel exclusiva de los lobos.

Implicaría a la compañía pero trata básicamente de una mujer y su charca en la que flotan los pecios y los objetos muertos cuando baja la marea. Hay una secuencia... tormenta en la oscuridad, salida de la luna y puesta de la luna, noche plena y amanecer. Mentalmente añado el amanecer. Sé que ha de haber un amanecer, aunque aún no lo siento o lo ignoro. Pero es lógico que llegue el alba. Hay una esencia bañada de luz del nuevo día. Quizá si vivo la progresión hasta ese instante; capte algo del intenso verde penetrante que señala la vuelta al color y a la vida que es el amanecer. Tal vez no haya llegado aún al instante de oscuridad

propia acción de progresiones. Es la danza de Shiva. Ese eterno danzar con la eterna sonrisa y el implacable pulso atemporal incesante que es a la vez la muerte del tiempo.

Si me permite escribirle de vez en cuando sin molestarla ni interferir en su pensamiento e importantísima actividad de su existencia, lo haré. Pero no precisa respuesta. Sencillamente estoy haciendo algo que aún no puedo explicar. Tengo el pelo revuelto y no oigo nada. O quizá si algo oigo sea el latir de un corazón que me asusta. Quizá busque el latido del corazón por determinados caminos de experimentación destructivos.

Ayer cuando llegué fui a la playa. Hacía calor, muy agradable, y el mar aunque es un estrecho tiene magia. Era una playa particular en la que flotaban pequeñas islas familiares móviles. Pasé horas sentada. Observé y esperé. Creo que buscaba una señal. De algún modo me acometió. Supe entonces que siempre he bromeado un poco con mi próxima encarnación y que sería bailarina otra vez... bailarina de ballet y que haría *El lago de los cisnes*. Pero ayer supe que no era eso... que tendría hijos. Creo que antes no lo sabía. Nunca podía liberarme para ser el más simple y elemental instrumento de la vida... tenía que controlar y ordenar incluso contra la naturaleza..., de lo contrario tendría que haber sido tres partes dios como Gilgamesh [...]

Espero que el verano le traiga la paz, la alegría y el trabajo que desea y necesita. Me ha ayudado mucho hablar con usted [...]

Martha

Santa Fe, Nuevo México
26 de agosto de 1951

Querida señora Wickes:
Recibí su maravillosa carta. La he leído muchas ve-

ces. Sabía que mi obsesión con los lobos y la idea de la muerte tenía algo de perverso o al menos que me permitía formular parte de la verdad en vez de la imagen de la misma incluso mentalmente. He pasado algunos días espantosos, sobre todo aquí. Era inevitable, porque todavía soy muy obstinada. Supongo que parte de la tenacidad que me ha permitido aferrarme al trabajo cuando parecía que no podría mantenerme firme de ningún modo ha creado un rasgo de terquedad que influye en todo mi comportamiento, incluido este asunto de Erick. Me resisto a ceder, si es que lo hago.

Craig Barton vino a pasar una semana. Creo que ya le he hablado de él. Estuvo en Europa con nosotros en calidad de administrativo. Era en él en quien pensaba al hablar del sueño que tuve cuando desperté diciendo: «Tengo que ir al Sur antes de ir al Oeste.» Ha sido la primera vez que Craig, Lee, Bethsabée y yo estábamos juntos desde aquella noche en Londres. Creía que de alguna forma había llegado al final de esa experiencia pero aquí he descubierto que no. Había algunos problemas que todavía me negaba a afrontar y se debía en parte a mi comportamiento. Así que, hablando entre las excursiones y las salidas para ver danzas indias, descubrí varias cosas. Una noche, no pude aguantar más y me eché a llorar. Entonces Craig se asustó, como suelen hacer algunos hombres, incapaces de soportar a una mujer en su período elemental de destrucción. Pero después de unos días de tensión, todo encaja y puedo verlo como parte ineludible de la imagen que tengo que ordenar. Los hombres se fueron hace una semana.

Se han celebrado las fiestas habituales y ha sido agradable. Mañana iremos a comer a Los Álamos. Eso es siempre extraño y causa discordia. El antagonismo al respecto es grande e inevitable. Pero hay también otro aspecto respecto al que me siento segura: que puede ser constructivo. Me parece que tiene lugar una

lucha entre el bien y el mal en un sentido alegórico, y que se necesita ambos para producir uno absoluto, o tal vez quiera decir un absoluto. Quizá ha habido días aquí en los que no hemos hecho nada más que descansar junto a la piscina. Estamos en una especie de hotel rústico en el que nos hacemos casi toda la comida. Esa libertad resulta agradable. Pero también hubo días en los que todo parecía inútil y sin posibilidad de futuro.

No he escrito la carta a Erick. Significa que tengo que ser capaz de despedazarme de una vez por todas y he evitado la actuación. Pero se acerca el momento en que podré hacerlo. Se producen curiosas revelaciones... algunos sueños inquietantes y algunos incidentes que he interpretado de determinada forma aunque podría equivocarme. Hay uno que me gustaría contarte.

Craig tuvo a un muchacho indio en su compañía en Karachi. Era del pueblo cocheti que queda cerca de aquí. Craig quería verte, así que le buscamos. Se ha casado y le encontramos trabajando en una escuela militar de carpintería. Tiene dos niños pequeños, uno de un año. El que se llama Mathew, el que tiene un año, nació con una malformación de corazón. Le han tenido internado en un hospital de aquí esperando la operación. El padre... José... no lo entendía del todo. Así que Craig intentó explicárselo. Quiero decir que fuimos al Hospital Indio de aquí. No hace falta que le cuente el resultado porque conseguimos convencer, más o menos, a José de que las autoridades estaban actuando con la mejor intención y hablamos con el director médico. Pero la razón de que le cuente todo esto es otra.

En el hospital había una niñita de seis meses que según nos dijeron ofrecían en adopción. Lleva allí desde que nació. La vi y era preciosa... creo que no totalmente india. Le hablé de ella a Bethsabée y luego empecé a darle vueltas. Me sorprendí pensando en esa

niña, pensando seriamente en lo que supondría adoptarla. Bethsabée me dijo que ella me daría el dinero. No puedo decir que haya albergado la idea siempre con toda sinceridad, pero existía en mi mente algún pensamiento sobre ello como una fantasía que a veces me azuzaba. Una noche, estaba en la cama pensando y en algún momento entre el sueño y la vigilia la niñita se convirtió en una curiosa realidad. La vi conmigo en el futuro. Me vi caminando con ella... Incluso vi su nombre y me oficiarla. Se llama Sandra. No lo sabía en el momento en que la llamaba... Ericka. Supongo que me sorprendió porque es la realidad más viva que he sentido respecto a un niño, la identificación más completa de mi vida con la de un niño. Por supuesto, todo ha quedado en nada. Pregunté por ella y me enteré de las circunstancias de su nacimiento, pero ya antes sabía que sólo quería ayudarla a encontrar un hogar y si era necesario, con dinero porque sabía que Bethsabée lo daría.

Ahora creo que he alcanzado otra fase de la danza en la que estoy pensando. Es una continuación de *Puma de los Lobos* de la que le hablé. He estado pensando en el Ciprés... el Cedro del Líbano del que me había hablado y supe que esa imagen de constancia frente a los elementos también estaba arraigada en mi interior. Pasé dos días horribles sumida en unpestimismo profundo. Se debió en parte al lugar y en parte a que Craig se había marchado. Pero me alegro de haber venido aquí este verano. Esto se ha convertido en otro lugar, ya no es sólo el lugar en el que me casé. Tiene belleza propia y tendrá para mí una vida propia, al margen del recuerdo de aquella experiencia.

En un momento de desesperación, me planté en el centro de la habitación, aquí, tratando de vencer la oscuridad negativa. Extendí los brazos y dije: «¿Por qué no llamar a esta nueva danza... "Saludo a mi amor"»... Y entonces comprendí que estaba consiguiendo algo aunque el título o la idea no llegue a plasmarse. Me pa-

rece que avanza de nuevo... la idea. Quizá tome la forma de explicación escrita... incluso podría ser la carta que tengo que escribir algún día a Erick aunque él quizá no la vea nunca. Creo que no hace que me sienta desdichada, ni sentimental. Y no sé cómo, parece estar adoptando el mismo esquema que los lobos aunque de una forma muy distinta [...]

Crepúsculo... que es como una zarabanda de gratitud.

Salida de la luna

Plenilunio

Puesta de la luna

que es la evocación de la memoria consciente y precisamente sin el menor sentimiento de tragedia

Noche plena

que es como un milagro oscuro donde todo se excluye excepto el absoluto de la lucha

Me gustaría, si puede hacerse sin problemas de revelación innecesaria, que se convirtiera en una obra. Lo personal podría disolverse en la impersonalidad de la experiencia de un esquema vital. No habría dúos ni aparecería ningún amante en todo el tiempo. En este momento la lucha ya no es con él sino conmigo misma para aceptar el principio de amante en vez del amante concreto.

Todo esto se encuentra en un estado de evolución. Me ayuda hablarle de ello y si no le importa se lo agradezco. Se está revelando algo. Tal vez no sea lo que creo que quiero y quizá todavía piense y haga lo que quiero, entregarme a una forma de vida más acogedora y simple... Esto no busca en modo alguno un estado futuro diferente al que pueda crear un camino por el que caminar para encontrar el futuro, sea cual sea. Tal vez la necesidad de proyectarlo de forma comprensible para mí, danza u obra escénica, precise la pauta de tantos años. Sé que corro gran peligro en este

tema. Sé que no existe el peligro, por lo que a mí se refiere, de que sea un lamento sentimental... al menos eso creo. Considero necesario transmutar la experiencia sentimental en algo constructivo y tal vez creativo.

Estuve en la casa religiosa de los navajos aquí. Había una gran reproducción de un cuadro de arena con grandes franjas de color atravesándola toda, de Norte a Sur, con la abertura habitual al Este. Los colores eran:

blanco

negro

gris

amarillo

por ese orden. El guardián me explicó el significado de los colores según los navajos. He olvidado cuál es exactamente, pero me propongo averiguarlo antes de marcharme. Tiene que ver con los puntos cardinales y con las estaciones del año. Luego fuimos al Cañón Frijoles, donde vi una serie de formaciones terrestres en el museo que explican los distintos estratos del terreno volcánico o de la actividad volcánica, y los colores eran exactamente los mismos que los del cuadro de arena. Todo esto lo sabe usted en su infinita, simple y profundamente sabia aceptación y reconocimiento de la vida. Pero yo hablo de una experiencia personal, nada más.

Esta es una carta larga, más larga de lo que me había propuesto. No he hablado de Erick ni de una carta que recibí antes de salir de Nueva York. Pero eso tiene poco o nada que ver con esto. Ni siquiera sé hasta qué punto me afecta, excepto que no he sido capaz de borrar ciertas cosas de mi pensamiento por el medio simple y complejo de sustituirlas totalmente por otras. Sé que esto es completamente distinto de la supresión. Sé por los sueños que aún parezco atrapada en el sentimiento. Pero afrontar de nuevo Londres y con mayor grado de entereza me ayuda a librarme del sen-

era igual de hermoso pero me acosaban los recuerdos y una gran añoranza. La conciencia parece más profunda y la gran añoranza más grande. Pero al menos sé que tiene que nacer y que ni las protestas ni el historionismo lo aliviarán ni lo eludirán. Será distinto cuando esto haya seguido su curso hasta el final. Creo que estoy empezando a entender lo que me dijo de la aceptación de determinados hechos... el vivir apesadumbrado o con pesar... y la diferencia. No es cuestión de escapar de ello, entiendo, sino de la forma de utilizarlo y afrontarlo. Quizá no tenga elección. Pero cuento con compañía sincera en el mundo.

Me gustaría decirle algo positivo porque esto pasado por esta época. La única diferencia real es que ahora parece no haber esperanza. No puedo decir si quiera que no haya ninguna. La esperanza es algo corruptor, corrosivo. Supongo que es una cuestión de voluntad. La fe parece la aceptación de una visión más amplia de las cosas y una actitud personal menos profunda. La fe es necesaria y la esperanza no. Supongo que es la aceptación del esquema más amplio que es la fe lo que te sitúa en esa condición de gracia al margen de la desesperación o la desdicha. Supongo que si existe esperanza, esperanza concreta, nunca puede alcanzarse la gracia. Como ve, esto tarda en desaparecer. ¿Lo hará alguna vez?

Martha

Hotel El Mirason
Santa Barbara, CA
30 de agosto de 1953

Querida señora Wickes:

Ha sido un verano agradable. He aguanado y he hecho algunas cosas. Pero empiezo a necesitar un charmo. Hay en el verano una curiosa necesidad y no he podido satisfacerla más que con Erick. ¿Será no te-

timiento de culpa para poder con el tiempo borrarlo de la memoria absorbente que es la vanidad. Pero estaría bien que hubiera alguna forma de borrar la sensación de culpa eterna. Esto último es un poco confuso.

Espero que haya pasado un tiempo agradable y fructífero. Estoy segura de que ha sido así. Es que me sigo preocupando un poco por usted quizá de forma un tanto presuntuosa. Pero me agrada pensar que es porque la estimo. Cuento con su ayuda.

Martha

Mission Inn
Santa Barbara, Calif.
1 de agosto de 1952

Querida Señora Wickes:

Prometi a Katharine Cornell que iría a Vineyard a pasar unos días y lo hice. Se ve que me tocaba perder trenes. Empezando en Connecticut, los perdí todos menos el de aquí. Llegué el domingo y he pasado un día en cama con una leve indisposición gástrica, pero ahora empiezo a tener mejor aspecto... al menos no tengo esas profundas arrugas por toda la cara... quiero decir más de lo habitual al menos. Mi madre y mi hermana están bien. Mi madre es tiránica en su amor, por supuesto; claro que no es nada nuevo ni insólito. Te sorprende, porque lo olvidas. Pero puede sorprenderse. Iré diez días a Santa Fe y será una vuelta agradable a esa tierra vigorosa. También hay un compositor en San Francisco a quien quiero ver para hablar de una nueva obra. Se que debería viajar y quizá pueda hacerlo cuando me calme un poco más. Lleva tiempo.

Este es un tiempo extraño, jacerante en muchos sentidos. Quizá la desesperación sea mayor en cierto sentido, si es que afrontar la realidad de forma completa, o digamos, más completa, significa desesperación. El viaje por el país no ha sido fácil esta vez. Todo

ner a nadie que te mire? ¿Sabe a lo que me refiero? Sé que lo sabe. Aquí es necesario interpretar un papel, incluso con mi madre. No es que sea desagradable, pero significa que tengo que esforzarme en ser mujer. Creo que me cuesta mucho ser mujer, la verdad. Quizá lo enfoque de forma errónea. Nos ocuparemos de ello. Quizá sea una vanidosa a quien hay que alimentar continuamente pero creo que me gustaría ser anónima por esta vez. Parece presuntuoso, lo sé. Pero confío en que me descubra por mucho que me esfuerce en esquivarla.

Un abrazo

Martha

Hotel Des Indes

Holland

28 de marzo de 1954

Querida señora Wickes:

Estoy leyendo un libro maravilloso. Ha significado mucho para mí. Sólo dispongo de unos minutos por la noche antes de dormirme. Se trata del nuevo libro de Alan Watts... *Myth and Ritual in Christianity* (Mitología y ritual del cristianismo). Me parece extraordinario y al fin empiezo a comprender un poco *Dark Meadow* (Pradera oscura) y a saber de dónde viene. Eso es curioso. Ay, agradezco tanto todo lo que me lleva a su puerta y al sagrado oasis de esa habitación... Todo me es útil aunque a veces se pierda un poco porque estoy sola. No de una forma sino de otra. Ha sido un inmenso y pequeño placer ser observada como mujer y alabada como mujer aquí en Holland.

Un abrazo

Martha

Es asombroso lo que puede conseguir el espíritu si tienes suficiente resolución. Aún no puedo creer que

que después de separados, Erick y yo tuviéramos que actuar juntos. Ya fuera una danza de celos torturantes, yo Medea y él Jasón, o una danza de amor tierno como *Appalachian Spring*, él el marido, yo la mujer, se parecía tanto a la vida real que a veces me enfermaba.

Hasta muchos años después de haber dejado de hacer un ballet no pude soportar ver a otra bailarina interpretarlo. Creo que no hay que mirar atrás, que no hay que ceder a la nostalgia y a los recuerdos. Pero ¿cómo evitarlo cuando miras el escenario y ves a una bailarina maquillada igual que tú cuando lo interpretaste hace treinta años, bailando un ballet que creaste con alguien de quien estabas profundamente enamorada, tu marido? Creo que ése es un círculo infernal que Dante omitió.

No hubo nadie después de Erick. Tal vez me equivocara. Tal vez debería haber habido alguien. Pero no fue así. No hubo nadie. No lo hubo de ninguna forma, ni pasajero ni importante.

Poco después de marcharse Erick escribí unos versos en mi diario:

Sé que era la dentellada
de estas largas horas vacías, voraces,
que me devoran ahora, amado,
al aferrarme a veces a ti.

En 1954 hice una gira con mi compañía por Oriente patrocinada por el Ministerio de Asuntos Exteriores. Actuamos en las principales ciudades de Japón, Indonesia, India, Pakistán, Irán e Israel. Antes de irnos, la gente no hacía más que decirme: «¿Pero cómo van a entender tus danzas? ¿No te preocupa que el público no entienda?»

oyó un grito de asombro del público. Ninguna inclinación. Cayó el telón.

Se oyó entonces una ovación estruendosa. Se alzó el telón. Ninguna inclinación. Cayó el telón. Esto se repitió un buen rato. Por último, en un momento de silencio, me adelanté, di la espalda al público y me incliné saludando a mi compañía. Dije tranquilamente al encargado del telón:

—Ya está. Se acabó.

Y eso fue todo.

Aquella fue la primera de las seis funciones de Florencia. A partir de entonces, no hubo problema. Me complace pensar que años después la ciudad de Florencia me concedió una bella medalla de oro hecha de un molde de Leonardo da Vinci.

En 1984, después de actuar con notable éxito en Rimini, donde miles de personas no pudieron entrar, asistí a una audiencia con el papa Juan Pablo II en su residencia de verano de Castel Gandolfo.

Me llevaron allí en automóvil. Habíamos telefonado para saber si dispondría de una habitación donde cambiarme la ropa de viaje y ponerme mi traje largo de terciopelo negro Halston y mantilla para cubrirme la cabeza. No quería saludar al Papa con un vestido arrugado.

Me llevaron a una habitación bastante recargada; el Papa se acercó a mí subitamente.

—Eres Martha —fueron todas sus palabras.

—Sí, soy Martha —dije yo.

Me regaló un rosario. Después de la audiencia, le vi cantar canciones con los niños de distintas culturas del mundo, en sus idiomas nativos, checo, polaco, italiano.

Cuando regresé de Castel Gandolfo, me encontré con Swifty Lazar en el Grand Hotel. Swifty conoce a muchísimos personajes famosos y no es precisa-

Yo contestaba: «No me preocupa que entiendan o no entiendan. Sólo me interesa que lo sientan.» Y ésa ha sido precisamente la razón que he intentado descubrir (a través de las mujeres, a través de cualquier medio a mi alcance), la viveza de la sensibilidad de la gente, la apertura de puertas que habían estado siempre cerradas.

La primera vez que bailé en Italia, en Florencia, hubo todo un escándalo. El público estaba desquiciado. No estaba acostumbrado a ver bailar como lo hacíamos nosotros. En aquel entonces, esperaba bailarines que bailarían de punta. Y por supuesto nosotros bailábamos casi siempre descalzos.

Representábamos *Dark Meadow*, que se titula así por la «Oscura pradera de Até», de Platón. La obra me parecía inadecuada para llevarla a Italia, pero me dijeron lo contrario y al final me convencieron. «Es exactamente lo que quieren en Italia —dijeron—. Y el título es precioso.»

No nos arrojaron objetos, aunque yo esperaba ver volar algo desde los primeros asientos al escenario. Pero su desaprobación fue tan implacable que me volví indignada bruscamente e hice un gesto. Alcé la mano y el público guardó silencio. Tenía en la mano el poder de paralizarlos; un movimiento. Dije en voz baja: «Podéis engañaros. Os convenceré.»

Volvieron a protestar, repetí el gesto. Se callaron de nuevo. La última vez que lo hice, cayó el telón y dije a los bailarines:

—Que nadie salude esta noche inclinando la cabeza. Nadie. Permaneced con los ojos bajos y completamente inmóviles.

Se alzó el telón para que saludáramos, pero no nos movimos. Todos permanecemos inmóviles y se

mente reservado a la hora de dar información sobre los mismos. Me preguntó dónde había pasado la tarde, claro. Todavía llevaba puesto el traje negro.

—Con el Papa —le dije. Por una vez en su vida, Swifty se quedó mudo.

En Karachi (Pakistán) utilicé instintivamente la mano de forma muy distinta que en Florencia. Al terminar un día la actuación, el director del museo nos invitó a una fiesta. Yo fui de los últimos en llegar, después de quitarme el maquillaje y cambiarme de ropa. Entré en un salón grande lleno de gente, pero lo que captó de inmediato mi atención fue un pájaro posado en una percha al fondo de la estancia. Era un halcón, un ave que nunca había visto. Nunca había visto la postura de un halcón en una cacería ni creo que hubiera leído nada sobre el tema. Ignoro lo que me impulsó a hacerlo, pero alcé delante de mí el brazo izquierdo, y el halcón, que no estaba encadenado ni encapuchado, cruzó la habitación con un vuelo airoso y natural, inmovilizando a la gente bajo él. Llegó a mi lado y se posó instintiva y suavemente en mi brazo. Yo no llevaba mangas. Nos miramos unos instantes de reconocimiento.

Piensa un momento en la mano. Es prodigiosa. Piensa en dos extraños que se dan la mano. El gesto dice: «No llevo armas, tengo las manos libres. No te haré daño.» Por eso es tan asombroso y agradable ver a la gente estrecharse las manos.

Cuando interpreté en Birmania *Cave of the Heart* me pusieron un apodo que equivale a «Elefante Furioso». Lo que llamamos «giro hueco» procede de

esta danza, de la quinta posición. Giras hacia un lado. Mientras estás girando hacia un lado, separas la pierna del suelo y das una vuelta amplia.

Una de las primeras noches que pasé en Birmania soñé con una leona que cruzaba quedamente mi habitación, indicándome por señas que la siguiera cuando salía por las puertas abiertas de par en par.

En Rangún, actuamos en un escenario de madera de teca, construido para la ocasión en el recinto de la Pagoda Schwedagon. Llevaron mobiliario tapizado de todo Rangún al campo frente al escenario. Muchos de los asistentes se hacían allí la comida, y mientras interpretaba Medea apreciaba los aromas de los más exquisitos curris. Yo no podía comer antes de actuar, claro, pero esperaba tomarme luego un buen curri picante, uno de mis preferidos. Durante cinco noches, de cuatro a cinco mil personas asistieron a las representaciones. Recuerdo que uno de aquellos días me llevaron a una escuela de la comunidad local, donde un joven encantador bailó para mí mientras yo permanecía sentada en su pequeño pupitre. Durante toda la gira, los nativos de cada lugar me ofrecieron el don de su cultura representando sus danzas. Yo intentaba hacer lo mismo por la noche.

Ahora tengo en casa una cama que encontré en Malasia. La vi cuando pasábamos en coche por carreteras secundarias del país. La cama es un objeto hermoso, terrorífico, una obra de arte. Todos sus símbolos son maravillosos. Me dijeron que era una cama de opio, una cama pequeña en la que se echaba una persona cuando tomaba opio. Pero esta cama concreta es una cama para dormir en ella. Tiene dos cajones: en uno guardo todas las medallas que me han concedido y en el otro fruslerías, desde un guante a

un alfiler roto que hay que arreglar. Cada objeto tiene un significado diferente para mí. No son simples objetos, sino cosas que me han entricuecido de una u otra forma.

Me gusta mucho el jade y tengo algunos objetos de jade en casa. Uno de mis preferidos es un *pi*, una pieza plana y redonda de jade que usaba un emperador para pedir a los dioses una buena cosecha en el Templo del Cielo de la Ciudad Prohibida de Pekín. Para mí el jade significa la voz de los dioses. Es bello, ya sea un objeto, un animal, una pieza arcaica o el *pi*. El jade es bello y adopta una forma que era parte de la conversación con los dioses.

Cuando actuamos en la India, Nehru acudió a saludarnos a los camerinos. Era muy humano y accesible. Nos llevó flores y le acompañaban muchos niños. Mientras hablábamos nos rodearon sus guardias de seguridad. Cuarenta y cinco años después su hija Indira Gandhi me invitó a una recepción que celebró para un grupo de mujeres de Nueva York. Yo no sabía si ir o no. Atormente a los amigos con mis dudas. «La verdad —les decía—, ni siquiera debe saber quién soy.»

Entré en un salón lleno de gente. Al verme, Indira Gandhi dejó a los demás, se acercó a mí y me miró a los ojos simple y profundamente.

—¿No me recuerda? —me preguntó—. Mi padre me llevó a verla bailar en Nueva Delhi hace muchos años.

Recuerdo mi visita a la tumba del Mahatma Gandhi. Estaba cubierta de flores y la gente guardaba absoluto silencio. Había una higuera de Bengala, un árbol inmenso que se convierte en muchos árboles. Sus raíces caen a tierra desde el árbol y forman otro árbol, otro legado, otro bosque.

Nehru era un hombre muy distinto del Nizam de

Hyderabad para quien actuaron mi hermana y otros bailarines de Denishawn en su gira por Asia de los años veinte. Mientras bailaban en el escenario, dejó su gran trono y pasó entre los intérpretes. Tocó el tejido de sus trajes mientras ellos seguían bailando. Al final de la representación, los saludó uno por uno mientras su guardia le seguía portando un cofre con incrustaciones de esmeraldas y rubíes. Era entonces el hombre más rico del mundo. Geordie me explicó que todos los bailarines estaban emocionadísimos pensando en el regalo que iba a hacerles. Abrieron lentamente el cofre y se ofreció el primer regalo: una naranja.

En mi última visita a Israel, mi amigo desde los primeros tiempos, el alcalde de Jerusalén, Teddy Kolehlek, fue a visitarme a mi hotel del Monte de los Olivos y contemplamos la puesta de sol, el grandioso espectáculo de aquellos crepusculos: vetas el sol resplandeciente y de pronto desaparecía. Una tarde regalé a Teddy una pieza de jade antiquísima, fina y delicada, un dragón que se mordía la cola. El me regaló una pieza preciosa de cristal romano azul, una moneda con una cabeza de mujer. Después me enteré de que era una moneda de acceso a un burdel de la antigua Jerusalén.

En 1964 trabajé con Bethsabée de Rothschild para entrenar a la Compañía de Danza Batsheva, la primera compañía de danza moderna de Israel, y después, durante un tiempo, les di a representar algunas de mis obras. Al principio no esperaba un gran éxito. Las chicas vestían trajes muy pesados, muchas llevaban uniformes militares. Ni la menor teatrali-

dad, me decía yo. Pero un día, en los vestuarios, las observé y debajo de la ropa de calle llevaban una ropa interior preciosísima; supe que sería perfecta. «Vestíos desvestiéndoo», les dije.

Bethsabée fue mi primera patrocinadora y estuvo con nosotros en Oriente Medio. Había sido alumna mía en el centro de la ciudad, cuando yo no tenía idea de quién era. Su padre era descendiente de uno de los cinco hermanos que salieron del gueto, en Frankfurt, para ser banqueros mundiales.

Bethsabée se unió a nosotros como encargada de vestuario porque tenía que figurar en el programa como algo, y la inscribimos así. Y eso es lo que era. «En mi vida he tenido una encargada de vestuario que usara trajes de Dior y fumara Dunhill», le dije.

Y fue una excelente encargada de vestuario, porque no permitía una arruga. ¡Ni una arruga! En aquel entonces, las mujeres de Oriente Medio no usaban tablas de planchar. Tenían unos almohadones en los que lo planchaban todo. Cuando mi compañía llevó una tabla de planchar, las egipcias se pusieron furiosas; las sacaba de quicio tener que planchar en una tabla habiéndolo hecho durante tantos años en un almohadón.

De pequeña me habían contado historias egipcias. Recuerdo las historias de la magia del río. En Egipto, vivía cerca del Nilo y desde mi habitación podía contemplar su gran belleza y asombroso vigor. Siempre me parecía lleno de animales. Albergaba tanta vida, que todavía hoy contemplo el East River que queda cerca de mi casa y veo aquel Nilo, como si fluyera hacia mí ahora desde aquel rincón del mundo, como si estuviera a mi alcance.

En 1962 creé la danza *Fedra*. Estábamos en Alemania cuando la congresista de Nueva York Edna

Kelley se fue a Washington para protestar porque nos habían enviado al extranjero en un programa de intercambio cultural. Llegó al extremo de proponer que se impusiera alguna forma de censura en todas las manifestaciones artísticas que se exportaran de los Estados Unidos.

Otro diputado, Peter J. Freylinghuysen, apoyó a la señora Kelley. Describió *Fedra* como una danza con un montón de camas y hombres jóvenes en tarrabos. «No la entendimos bien –le dijo a los periodistas–, pero el significado estaba bastante claro.» Así que tuve que celebrar una conferencia de prensa en Bruselas para asegurar al Gobierno de los Estados Unidos que no estaba haciendo nada de lo que tuviera que avergonzarse el país. *Fedra* era demasiado sexual, me dijeron. Un senador que se había ido de la representación tomó el micrófono y me preguntó qué me parecía ser una embajadora que representaba a mi país mediante el erotismo.

–«Erotismo» me ha parecido siempre una hermosa palabra –le contesté.

En los Estados Unidos conté con el apoyo de la comunidad de la danza y de la mayoría de las personas del mundo de las artes. Todavía hoy, hay siempre alguien empeñado en censurar. Todo se repite, Jesse Helms no es un fenómeno nuevo.

En lo referente a la sexualidad, diré que la considero algo bastante bello. No sé lo que sería la vida sin ella. No soy partidaria de que los bailarines bailen desnudos en el escenario. Me parece una pesadez. Existe determinada belleza en la sexualidad que sólo puede expresarse mediante el erotismo. Me gusta la belleza del cuerpo y me complace lo que expresa sobre la vida. Por tal motivo, no rechazo la sexualidad. No he tenido razón para hacerlo. Sólo

-Nunca habría sido una gran bailarina. No se mueve desde la vagina.

El taxista japonés casi se sale de la carretera.

-¿Entiende inglés? -le pregunté. El se volvió y dijo con una sonrisa:

-Si señora. Me crié en Brooklyn.

Mi ballet de 1947, *Night Journey* es una danza de Yocasta y Edipo, madre e hijo. Es una danza muy erótica. Nunca he creído necesario interpretar música o historia en la danza. Soy partidaria de escribir un guión del movimiento o de que un músico escriba un guión musical. Los dos pueden unirse, y se unen. Para Yocasta, vi más allá del tiempo en que la vemos en el escenario.

Yocasta está a los pies de la cama y alza las manos en las que tiene cordones de seda. Antes de ese momento, la sentía recorriendo las salas columnadas, frenética por llegar a las grandes puertas. Aquellas puertas griegas estaban esculpidas de una forma bellísima, grandiosa e identificable con los sucesos memorables. Yocasta abre las puertas, entra en la cámara de su vida y cierra las puertas. La vemos a los pies de la cama, con el cordel en alto. Los cordones son de seda, identificables con el cordón umbilical. El gran pecado del incesto dominará su vida posterior. Había encontrado involuntariamente al joven que aceptaría con el tiempo como amante, esposo y padre de sus hijos. Hasta mucho después no comprendió que había cometido el delito de incesto, que se había casado con su propio hijo. Su vida de amor y maternidad transcurrieron en esta habitación sagrada. Me gustaría creer que ella había nacido en esta habitación: quizá lo hiciera, quizá no. Su vida amorosa se consumó aquí. Y aquí cortió al encuen-

me he complacido en su belleza y la he glorificado. Únicamente las cosas ocultas son obscenas.

La censura me parece el colmo de la vanidad. Algunas personas no han hecho más que intentar censurar mi obra. Aprendí a callar. Así es como veo algo; no tienes por qué mirarlo si no lo deseas.

Se que mis danzas y mi técnica se consideran muy sexuales, pero me enorgullece poner en escena lo que la mayoría de la gente oculta en lo más profundo. Emily Dickinson dijo a su modo correcto que todos tenemos momentos «en los que las humillaciones tímidas brincan en las tardes soleadas, quién va a negarlo». El artista se limita a reflejar su tiempo. El no se adelanta a su época; en general es el público quien tiene que ponerse al corriente.

Me desconcierta que hayan llamado a mi escuela de Nueva York «La casa de la verdad pélvica», porque gran parte del movimiento surge de un impulso pélvico, o porque le digo a una alumna «simplemente no mueves la vagina». Esto hizo que un miembro de mi compañía me dijera que cuando ensayé uno de mis ballets, *Diversion of Angels*, en Julliard para la graduación, salió pensando que la Compañía de Danza Martha Graham era la única compañía de danza de los Estados Unidos en la que los hombres padecían envidia de la vagina.

Todo esto tiene que ver con el erotismo; no tiene la menor relación con el canal nocturno porno de televisión por cable. En absoluto.

No es que mis francas descripciones no me hayan creado algún que otro problema. En nuestra primavera gira por Asia, en Tokio, una de mis bailarinas salió con unos marineros estadounidenses y no hubo modo de encontrarla para la función de tarde. Cuando nos fuimos del teatro, me volví a un amigo en el taxi y le dije:

tro del destino final de su existencia, el suicidio. Llevaba en la mano el cordón umbilical que para ella era definitivamente el símbolo de su crimen contra la civilización y la vida. Pero cuando está a punto de pasarse el cordón por la cabeza para ahorcarse, Tiresias golpea el suelo con su bastón de madera y la despierta a la conciencia exigiéndole revivir todo el pasado antes de permitirse la paz y el olvido de la muerte.

Tiresias avanza con su bastón, le quita el cordón alzado de las manos y lo echa en la cama. Ella cae y aparecen las furias. Esas furias, hijas de la noche, son los terrores que todos sentimos. Son los recuerdos de las cosas que nos da miedo recordar, que deseamos olvidar: los terrores. Hay que aceptarlos y vivirlos hasta que abandonan tu mente.

Yocasta se arrodilla entonces en el suelo a los pies de la cama y luego se incorpora con la pierna pegada al pecho y la cabeza, y el pie sobre la cabeza, el cuerpo abierto en una contracción profunda. Llamo a esto grito vaginal; es el grito de su vagina. Es el grito por su amante, su esposo, o el grito por los hijos. La danza continúa, pero hay pequeñas intimidaciones que nunca he expresado con palabras. Todas estas cosas suponen muchísimo para mí. No hablo mucho de ellas porque la gente podría creerme algo majadera. Pero cuando se hicieron cargo de la danza otras personas, juzgué necesario explicar los pequeños misterios concretos que animan el instante al revivir la historia.

Uno de ellos es cuando Yocasta cae al suelo, se levanta y corre desenfadada por el escenario, echándose en la cama sobre las manos. Luego se arrodilla en el suelo, intentando meterse bajo la cama, tratando de ocultarse de la realidad insoportable. Intenta meterse bajo la cama. No puede. Alza una

pierna, sube a la cama y rueda hasta el lado de la mujer de la misma. Vuelve a alzar la túnica y se cubre con ella como si revelara su vergüenza, como si estuviera desnuda.

Trata de cubrir la vergüenza. Entra entonces en su vida Edipo y finalmente lo recibe. Él la lleva al banco, donde se convierte en la reina. Él baila para ella y ella se levanta. Y es aquí donde yo daba tres o cuatro pasos para rodear el banco, hacía un amplio avance y luego tres pasos cortos hacia atrás vacilante. Luego otro amplio avance y otros tres pasos cortos vacilante. Ella lo hace, pero la tercera vez, cae al suelo.

Lleva en las manos las ramas que Edipo le había dado cuando la llevó de la cama al banco donde se convirtió en reina. Ella cae en una amplia caída con las piernas abiertas y le ofrece una flor tentadora, se sienta y cruza las rodillas, abriendo y cerrando, abriendo y cerrando. Esto es lo que una bailarina evita a veces, vacilando al comprender que le está invitando a la intimidad de su cuerpo. Él se adelanta, se quita el manto y la rodea con él. Coge la flor y ambos van hacia la cama. Este momento de invitación es lo que falta a veces en la danza. No todas las bailarinas pueden controlarlo. No es sólo un movimiento sino más bien un gesto de invitación para que él se acerque entre sus piernas. Hay otro momento, quizá haya varios, en los que se olvida esa intimidad, ese misterio. El primero es cuando se cubre con la túnica para ocultar su desnudez. El segundo es cuando vuelve con él bajo su manto a la cama.

Hay otro momento de intimidad. Cuando él, como su joven esposo, parece echarse en sus rodillas como si ella lo meciera y ella imagina oír el llanto de un niño. Lo oye realmente; y le llega del alma. Es el grito de su amado cuando la somete a sus deseos. Es

el llanto del bebé por su madre. Ambos avanzan en otro momento; los dos avanzan sin rodeos, un paso muy simple. Yo sigo considerándolo como la proce- sión nupcial en la que hombre y mujer aceptan ante el mundo su gran compromiso, que es el del rey y la reina.

El misterio llega a su fin cuando él comprende que ha cometido el terrible pecado de incesto. Ella está echada en la cama. El le arranca la joya del ves- tido y se ciega con ella. Se ciega para no volver a ver la belleza de ella ni desearla y se aleja vacilante.

Y aquí de nuevo hay otro breve momento miste- rioso. Ella se levanta, se vuelve hacia la cama en un

gesto totalmente envolvente, casi un adiós. Gira y avanza hasta el borde del escenario. Edipo ha cogido el cordón umbilical y lo ha arrojado, colérico, contra los dioses por haber permitido semejante situación, antes de vacilar al realizar el acto de cegarse. Ella avanza lentamente, unos tres o cuatro pasos, según donde haya caído el cordón, de donde lo haya tirado Edipo. Durante este pasaje, ella da pasos cortos, pa- sos sin sentido, mientras se suelta la túnica por detrás. Y en determinado momento, tal vez tres o cuatro pasos, según sea necesario, deja caer ante sí la túnica. Toda su realzada, toda su majestad, cae con la túnica.

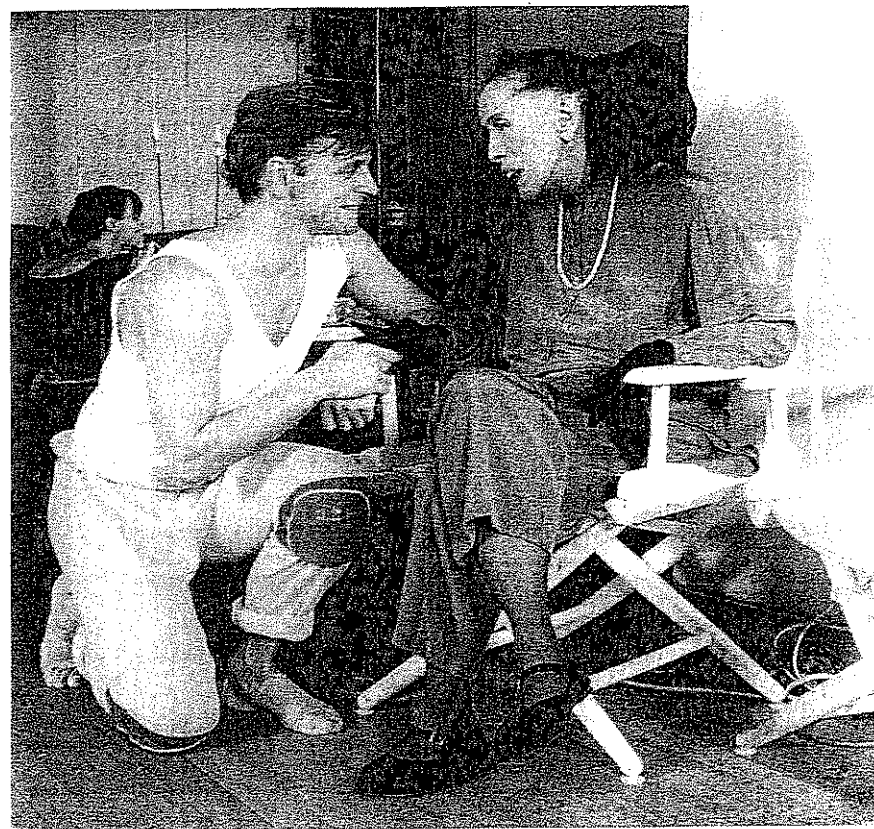
Pasa por encima de ella, hacia el cordel que es el cordón umbilical, lo alza, lo estira en las manos, lo contempla con amor profundo, sin odio, sino con piedad, con afecto y con la trágica conciencia de la belleza y la angustia que le ha aportado. Mira a la derecha del mundo: ve botones de oro. El cielo está nu- blado. Mira hacia la izquierda: tal vez allí haya narcí- sos, el mundo se inflama con la belleza de las flores. Esta inflamado con el amor de ella a la vida. Y es pre- cisamente entonces, en ese momento de alegre reco-



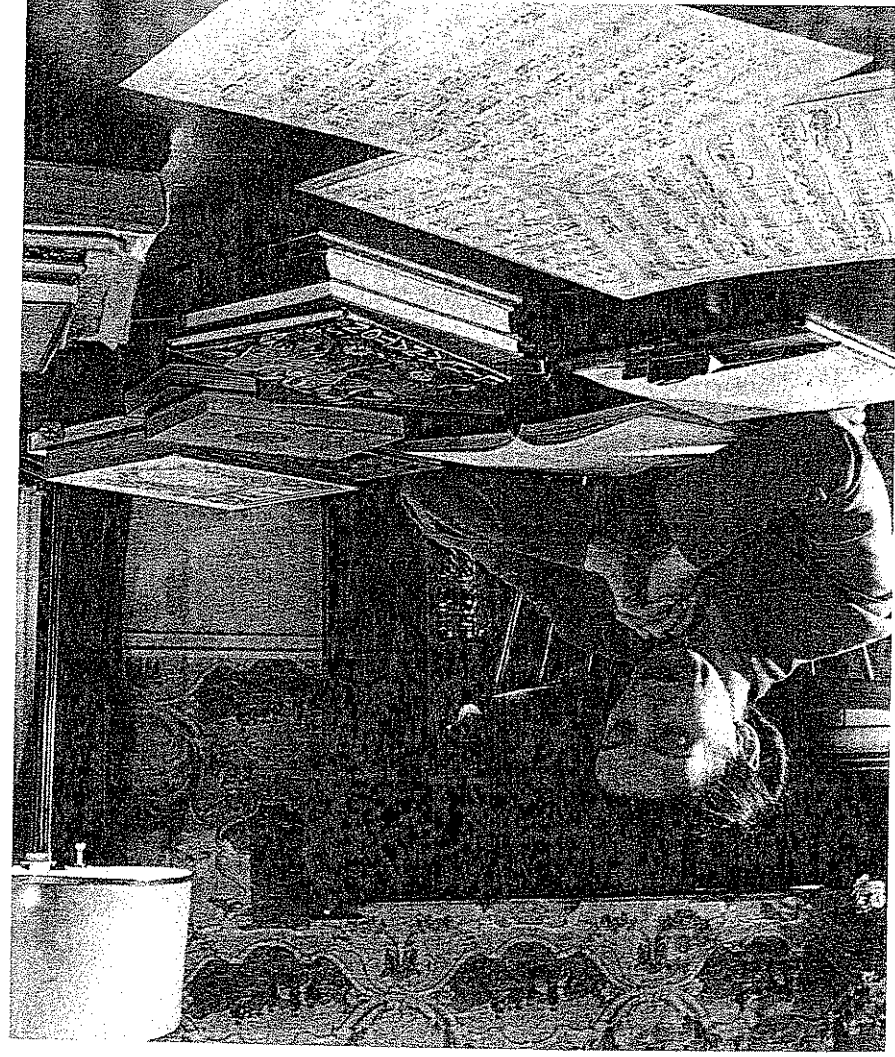
En el papel de Yocasta en *Night Journey*, 3 de mayo de 1947.



Bertram Ross y Martha, en *Clitemnestra*, 1961.



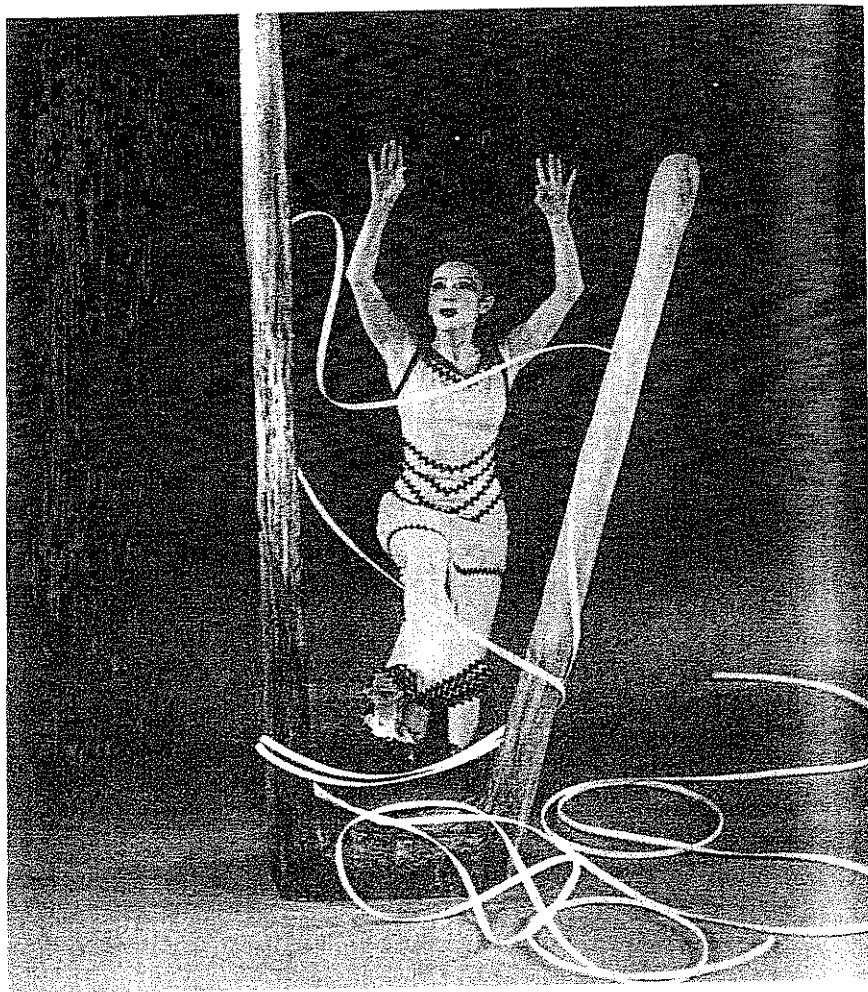
En un ensayo de *American Document* con Misha, 1989.



Martha leyendo en su dormitorio en Bennington.



Barlando con Stuart Hodes en la obra *Appalachian Spring*, 1958.



Martha Graham, el 28 de febrero de 1947, en *Errand into the Maze*.



Martha, a la izquierda, posando junto a Rudolf Nureyev y Margot Fonteyn.

nocimiento, cuando el cordón umbilical será su salvador, su compañero, su razón o la evidencia de su paso al mundo de la muerte, del olvido, donde la memoria ya no existe ni tienen cabida los terrores del recuerdo.

Vuelve al fondo, se ata el cordón al cuello. Hay un momento de estrangulamiento simulado y cae hacia atrás. No cae en una pose. Queda en una postura desmadrada, una mancha en el suelo, como una de esas manchas Rorschach. Queda allí en la nada.

Pero el recuerdo de aquella mancha de su muerte en su vida, en su cuerpo y en el mundo, ultrajará a toda criatura que entre en ese asunto de su existencia y pase con botas manchadas para siempre por el recuerdo de la dicha. Sé que la veo corriendo frenética por el corredor columnado con el cordón umbilical en las manos, sabiendo desesperrada que sólo la muerte le dará la paz, que sólo muriendo se librará de la carga de su delito. Y es esa angustia lo que la lleva a las grandes puertas al principio y hace que las abra a la estancia de su destino, que las cierre y que se acerque a la cama. Yo tomé la danza a partir de ese momento.

Una vez, cuando estaba haciendo *Night Journey*, tuve un catarro espantoso y no pude ir a un ensayo. Lo intenté, pero sencillamente no tenía fuerzas para salir de casa. Yo era Vocasta y el ballet empieza cuando estoy a punto de suicidarme con una cuerda, en el proscenio, junto a la cama. Acaba como empieza; es un momento retrospectivo. Yo me quedé en casa y otra joven interpretó el papel de Vocasta en el ensayo. Recibí una llamada telefónica de un ayudante del teatro.

-Martha, ¿morías junto a la cama en *Night Journey*?



Martha rodeada por sus bailarinas saluda al público en una de sus últimas apariciones en escena.

—¿Morir en el fondo del escenario? ¡Jamás! —contesté, incrédula.

Cuando necesité una cama para *Night Journey* le pedí a Isamu Noguchi una; y la hizo, una completamente distinta a todas las que yo había visto. Es la representación de un hombre y una mujer: no se parece en absoluto a una cama. Me presentó la imagen de una cama completamente descarnada, desangrada.

Conocí a Isamu cuando yo tenía el estudio en Carnegie Hall, y su madre, que era irlandesa, hacía trajes para mí. El padre de Isamu era japonés y esta maravillosa combinación de sangre le dio un aspecto que hacía que muchas veces la gente lo tomara por un muchacho italiano. Era un joven lleno de vitalidad, con una mata de cabello rizado. Con los años, sus rasgos se hicieron más japoneses. Ésa es la historia de su vida.

Su hermana Ailes Gilmour bailó en mi compañía. Isamu y yo trabajamos en colaboración por vez primera en *Frontier*, en 1935; seguimos trabajando juntos durante cincuenta años. Nuestra colaboración terminó en diciembre de 1988, el día que Isamu murió; trabajábamos entonces en proyectos para el futuro. Según nuestro estilo, buscábamos el acto del devenir, no el pasado. La nuestra fue una relación pura y absolutamente laboral. Yo le adoraba y creo que él me adoraba a mí. Nunca se nos pasó por la cabeza tener algo que no fuera lo mejor y nunca se nos ocurrió tener una relación amorosa. Nunca.

Isamu hacía su trabajo normalmente a partir de una idea que yo le daba o de alguna idea que él me daba a mí. Así, por ejemplo, yo le daba la semilla de una idea y él la desarrollaba. Nunca le dije lo que te-

nía que hacer ni cómo hacerlo. Poseía una gran sensibilidad para el espacio y sabía utilizarlo escénicamente.

Existe una curiosa intimidad entre los colaboradores artísticos. Una proximidad distante. Entre Isamu y yo existió desde el principio un lenguaje mudo. Nuestro trabajo juntos podía tener como origen un mito, una leyenda o un poema; pero Isamu siempre me aportó un algo extraño y de extraña belleza.

Isamu hizo los diseños de *Frontier* a partir de nuestras conversaciones sobre el influjo que había ejercido en mí como estadounidense la frontera como símbolo de viaje a lo desconocido. Yendo en tren a California, las vías interminables fueron para mí una reiteración de esa frontera.

Cuando finalmente pedí a Isamu una imagen de las mismas para mi danza, me presentó las vías: como cuerdas infinitas hacia el futuro.

Mi madre asistió al estreno de *Frontier*. Las personas que se sentaban detrás de ella comentaron en voz alta que debía pasarme algo en una pierna porque sólo usaba la izquierda con fuerza. Mi madre se volvió y les dijo con orgullo:

—Soy su madre y nació absolutamente perfecta.

Recuerdo la primera vez que interpreté *Frontier* en Europa. Después de la función fue a verme una joven que me preguntó:

—¿Por qué tituló la danza *Frontier*? Para mí frontera es la barrera de mi país. No es algo grande y amplio. Cuando llegas a la frontera, llegas a una barrera.

Yo tenía la idea de *Frontier* como una frontera a explorar, una frontera de descubrimiento, no de limitación. Me pregunto qué me diría esta joven hoy

Juana tiene una gran carga dramática; y cuando llegué a esta conclusión, intervino Isamu.

La danza se convirtió entonces en *Seraphic Dialogue*. Yo no tenía idea de lo que me presentaría Isamu. Le hablé de mis lecturas de la vida de Santa Juana y de mis sentimientos al respecto. Yo tenía una idea. También él.

La belleza del decorado que hizo me deslumbró cuando fui a su estudio. Es una obra vigorosa, de metal, una catedral sin limitaciones, como ninguna otra del mundo. Las puertas abiertas. Prodigiosa. Se me abrió todo un nuevo campo de movimiento al comprender que podía modificarse. Isamu la llamaba su geometría de la fe.

En *Legend of Judith*, un solo en el que recontaba

el mito del personaje bíblico, el episodio para representar «cuando se desnuda de sus vestidos de tris-teza y se viste los de la alegría» me sugirió que llevara y mostrara en escena una joya. Pero yo no estaba preparada para el tocado y el collar labrados que Isamu creó para que luciera en la danza. Reforzaron la imagen que me había hecho de mí como Judith, la hicieron más profunda, poseían de algún modo el espíritu de la heroína judía. Se pone las prendas, en el proscenio: el collar, el cinto, el fino encaje, los grandes brazaletes que le subían brazo arriba. Para mí esto significa: «Estoy preparada para la batalla, lo conseguiré, no importa lo que tenga que hacer.» En el caso de Judith, se trataba del don de ser mujer, una mujer seductora. Sabía que estaba enamorada de Holofernes, de algún modo. Lo pro-vocabá. Le adoraba. Pero nunca olvidó su objetivo, que era que él tenía que morir. «De deseo, me propongo matarte», dice ella.

El ademán de triunfo que hacía en dirección a la tienda de Holofernes, que Isamu creó como un ani-

que el Muro de Berlín se ha derribado. Yo vi levantarlo y ahora lo he visto derribar. Me produce una sensación triunfal pensar que nada dura salvo el espíritu humano y la unión de los hombres. La gente cruza la frontera del Este al Oeste para estrechar la mano a desconocidos. De alguna forma, cada uno de ellos se ha convertido en la frontera de los otros.

Cuando necesité un lugar para escenificar Medea, el alma de su ser, Isamu me llevó una culebra. Y cuando cavilaba sobre lo que me parecía el problema insoluble de representar a Medea corriendo para volver con su padre el Sol, Isamu concibió un vestido de respaldantes piezas vibrantes de alam-bre de bronce que fue mi atuendo y que se movía conmigo por el escenario como mi carro de llamas.

Para hacer Clitemnestra pasé muchas veladas en el suelo del estudio colocando grandes piezas de tejido rojo a mi alrededor. Tenía una idea, se la expliqué a Isamu y él desarrolló la forma de emplear la tela como atuendo y accesorio: una capa triunfal así como la entrada a la cámara de Clitemnestra. Yo había utilizado antes tejido en movimiento, pero no en una forma de diseño fuerte, como esta vez. Sentí la necesidad de hacerlo, y también Isamu. Él siempre sabía perfectamente lo que yo necesitaba expresar.

Seraphic Dialogue se tituló al principio *El triunfo de Santa Juana*, que se estrenó en 1951. Aquella primera obra se presentó como un solo. Yo interpretaba en la danza todos los aspectos de Juana. Interpretaba la doncella, la guerrera y la mártir. Salía del escenario para cambiarme de traje mientras la orquesta tocaba. Un día, mientras me cambiaba de traje, sentí de pronto que la realización de la danza era incompleta como solo. La historia de Santa

mal violento, me llegó con poder añadido en el brazalete enrollado que él creó para mi brazo.

Muchas veces, después de hablar con Isamu, aparecía con una maqueta de regalo; podía ser tan pequeña que la sacaba de una caja de cerillas. Poco después, aquellas delicadas piezas mágicas desaparecieron, como muchas de sus maquetas. Ni él ni yo las regalamos, así que quizá encuentren el camino de vuelta a casa. Espero que lo hagan. Las añoro. Isamu me conocía tan bien que si yo empezaba diciendo «Isamu, es precioso, pero necesito pensarlo», me lo quitaba de las manos y se iba, para volver al día siguiente con algo completamente nuevo. Pero Isamu me proporcionó siempre su idea de espacio, la intimidad de un objeto en escena.

Sólo en el caso de *Appalachian Spring* le di una idea muy concreta a Isamu. Le llevé al Museo de Arte Moderno para enseñarle la construcción de Giacometti *El palacio a las 4 de la madrugada*. No le apetecía mucho, pero fuimos. Y entendió inmediatamente el tipo de espacio buscaba yo.

Isamu esculpió una cabeza mía. No me gustó entonces ni me gusta ahora. Mostraba un lado de mi rostro, el izquierdo, que sólo cambia cuando trabajo. Isamu lo había visto y lo había captado. Había visto demasiado profundamente esta vez, incluso para mí.

Estuve un tiempo luchando por encontrar el decorado idóneo para *Night Chant*, que tiene sus raíces en la tradición india. Necesitábamos una plataforma, una elevación de la que surgiera la diosa, la sacerdotisa. Yo estaba en el estudio y al otro lado de la habitación estaba el decorado que había diseñado Isamu treinta años antes, en 1958, para *Embattled Garden*. Le di la vuelta para ver las pisadas y las marcas, todo

lo que no vio antes el público. Invité a Isamu a un ensayo y le enseñé cómo utilizar el viejo decorado de una forma nueva, esperando que no me negara el permiso para hacerlo. Era, a su modo, una casualidad y ésta fue una petición bastante extraña. Le gustó el proyecto, le entusiasmó.

—Martha —dijo—, todo arte es, de algún modo, casualidad, utilizar las casualidades. Sí, claro que puedes utilizar el decorado de esa forma.

Hace unos años, quise convencer a Isamu de que creara una obra para mi ballet *Frescoes* y le pedí que mirara los bocetos de esa danza. Llegó al estudio y le dije:

—Ay, Isamu, necesito tus ojos.

Él sabía que me traía algo entre manos porque cuando íbamos a sentarnos, me dijo:

—Martha, asegúrate de que es todo lo que coges.

Pero ya había tomado de Isamu absolutamente todo. Dicen que los chamanes, los antiguos sacerdotes, son los artistas de hoy. Creo que Isamu recorrió esta senda y guió nuestra memoria ancestral. Él me llevó a las imágenes que jamás antes había contemplado y dio nueva vida a las obras que yo había creado.

Una de las dos obras que hizo Isamu para mí que me conmovió más profundamente es la imagen central de *Hérodíade*, una danza que coincidió con una gran crisis en mi vida, en 1944. Necesitaba la imagen de una mujer que espera y vaga en el interior de su paisaje psíquico, sus huesos blanqueados frente al negro espejo de su sino. ¿Qué ves cuando miras el espejo? ¿Ves sólo lo que quieres ver y no lo que hay en el mismo? Si eres introspectiva, ves tu propia muerte. El espejo es un instru-

allá. Es una especie de orden, una secuencia que intento dar al esquema en cuanto a la posición y al significado de los bailarines. Aquí, por ejemplo, anota-ré que ha de haber un solo, y aquí, un dúo; esto tiene que ser la compañía y esto tiene que ser una vuelta al solo, y así sucesivamente, en todo el guión. Nunca corto la música de un compositor. Nunca la reduzco. En cuanto dispongo de la música, empiezo la coreografía. Nunca, jamás, cortó una nota musical, ni siquiera una pausa, porque, ¿qué estaría buscando en realidad si lo hiciera? No quiero, no necesito un reflejo de mí misma.

Louis sentía la música profundamente. El me hizo tomar conciencia de la música, tanto si se trataba de Aaron Copland como de Scott Joplin. Louis creía que Aaron tenía un futuro en la danza y en el mundo de la danza y que estaba dispuesto y decidido a utilizarlo.

La primera música de Aaron Copland que utilicé fue sus *Variaciones para piano* en 1931, para el ballet que titulé *Dithyrambic*. Pero recuerdo más memorable nuestra colaboración en *Appalachian Spring* años después. Casi todo el trabajo que hice para esta obra con Aaron fue por correo. Si Correos hubiera sabido lo que ocurría entre nosotros... Yo estaba en Nueva York, Bennington o Washington, y Aaron estaba en otra parte, sobre todo en México. Acepté un encargo de Elizabeth Sprague Coolidge para hacer tres piezas que se estrenarían en Washington, en la Biblioteca del Congreso; los otros compositores del programa eran Darius Milhaud y Paul Hindemith. Nada más aceptar Aaron, Carlos Chávez aceptó un encargo para escribir una pieza que yo titulé después *Dark Meadow*. Recuerdo que le escribí a Aaron: «Me

mento de introspección, sirve para buscar la verdad. Tomé la imagen de una mujer maquillándose de un poema de Mallarmé. Aparece, va hacia la silla, va-cilla, retrocede. No es el momento de empezar. Luego se sienta en la silla y la toma poniendo las piernas encima. La mujer, la ayudante, llega al final con el espejo negro y lo deja allí. Precisamente entonces se levanta de la silla Herodias y, al hacerlo, sale de la oscuridad y entra de nuevo en la luz.

Isamu me proporcionó una evocación inolvidable. En el fondo de los huesos había un objeto pequeño, un pájaro. Yo sentía que era el corazón de Herodias, vigoroso y expuesto a la vida. «Esqueleto» es una palabra que me gusta. Cuando camino en su dirección, lo encuentro. Era mío, además. Y todavía lo es. Hay un paso específico para lograrlo. Lo llamamos «el dardo». Hay una concentración constante en el lugar concreto en el que existe un potencial vital y ahí está el pájaro. Todos disponemos de un potencial vital si decidimos emplearlo. Si no lo hacemos, es porque tenemos miedo.

Cuando interpretaba *Herodiade*, me movía siempre por el escenario hacia esa fuerza alentadora. La consideraba también el centro del corazón de Isamu, ese aspecto de todo artista que se muestra al mundo al fundirse con el animal del sacrificio.

En cuanto a los compositores, siempre he necesitado y pedido su colaboración. Esto forma parte del rico legado de Louis Horst, por el que me siento agradecida. Solo hay dos posibilidades: o aceptas la música de un compositor o no la aceptas. Creo que es importante dejar claro que la danza no interpreta la música. La música es un decorado de la danza. Cuando trabajo con un compositor, suelo darle un esquema detallado. Figuran en él notas que tomo de los libros que he estado leyendo, citas de aquí y

considero la bailarina más afortunada del mundo por contar contigo y con Chávez. Todavía no me lo creo.»

Tuve que hacer varios esquemas hasta dar con lo que quería. Aaron consideró el primero un poco más severo de la cuenta y propuso, a su modo, un cruce del material que le había dado y *Nuestra ciudad*. Tardé un tiempo en asimilarlo. Yo quería una obra estadounidense. En uno de mis guiones originales había imaginado el ballet con un episodio de *La cabaña del Tío Tom*. Había también un episodio con una chica india, concretamente los pensamientos de una pionera al ver a una joven india en la tierra de cuyos padres se han instalado los colonos. Tenía que representar un sueño, una imagen siempre en la barrera de nuestro sueño. Era la leyenda de Pocahontas, la leyenda de la tierra americana, la juventud americana, el país, América. Era el encuentro de indio y colono. Pero no funcionaba.

Ni tampoco el episodio del Tío Tom. Aaron pensaba igual que yo. En una carta que le escribí desde Bennington, intentaba explicarle lo que quería:

Es difícil hacer algo americano sin que salga puro folklore o se parezca un poco a un mural en medio de una estación de ferrocarril o de una oficina de Correos del Oeste.

Tal vez pongas objeciones a algunas cosas, como la utilización de la chica india. Pero por favor léelo todo y dime si crees que puede hacerse o que desbarata el final. He pensado en el uso que hacía Hart Crane de ella y también el «American Grain» de William Carlos Williams. Como verás, he eliminado el episodio del Tío Tom. Creo que tenías razón en que estaba cogido por los pelos y no veía forma de que encajara, así que partí de otro punto de vista.

Utilizo la palabra «poema» varias veces en éste. Sé

que comprenderás que no me refiero a un poema sinfónico sino a algo nostálgico en sentido lírico y a la vez nada sentimental y fuerte sobre nuestro estilo. Tiene que ver con las raíces en la medida en que pueden expresarse sin contar una historia real.

No tengo que recordar que es para el escenario y que las incongruencias la harán a veces deliciosamente teatral si consigo que funcione.

Por desgracia, ni el episodio con *La cabaña del Tío Tom* ni el de la india funcionaron. Las ideas del sueño de la chica india se incluyeron de alguna forma en el ballet por otros medios. Envié a Aaron un esquema revisado y a él le parecieron bien los cambios. Entonces le escribí:

Ha sido un gran alivio recibir tu carta esta mañana con la opinión sobre el esquema revisado. Te diré que estaba como mínimo en ascuas. Me alegra que te parezca mejor que el primero. Sé que cuando oiga tu música el esquema cobrará una vida nueva y diferente. En cuanto tengo la música no vuelvo a mirar el esquema. Es sólo para establecer una base de trabajo para el compositor y para mí. Ahora existe en palabras, en términos literarios solamente, y ha de cobrar vida en un medio más plástico, como lo es para mí el musical. Así que, por favor, considérate libre de dejar que la música cobre vida e impulsos propios.

Estoy deseando trabajar con movimiento en vez de con palabras. Tengo la sensación de haber escrito miles de palabras. También sé que el final será mejor de lo que puedo imaginar, cuando la música asuma vida y carácter propios, y que lo hará de una forma más vigorosa. Quizá no esté bien cargarte con esa responsabilidad. Pero así es como yo trabajo... haciendo el esquema y dispuesta a cambiar cuando llega la música. Desde luego la historia no es tan im-

como el tema cuáquero que la atraviesa. Tomé unas palabras de la poesía de Hart Crane y lo retitulé *Appalachian Spring*. Cuando Aaron fue a Washington para un ensayo, antes del estreno del 30 de octubre de 1944, me preguntó cómo había titulado el ballet.

Y cuando se lo dije, me preguntó:

—¿Tiene algo que ver con el ballet?

—No —le contesté—. Sencillyamente me gusta el

título.

Appalachian Spring es básicamente una danza local. Eliges un trozo de tierra, se levanta parte de la casa. La inauguras. Albergas el espíritu inquisitivo y la idea de echar raíces.

La partitura original de *Appalachian Spring* se or-

questó para trece músicos. Aaron decidió luego ampliarla. Y así, la convirtió en una entidad en sí misma. Ahora tiene existencia propia independiente de la danza. Es un símbolo para muchas personas del centro de los Estados Unidos. Ven distancias que quizá ya no existan.

Me gusta trabajar con una partitura para piano de la música del compositor. Él la concibe para una orquesta, de tantos instrumentos como imagine, luego la reduce a una partitura de piano con la que yo trabajo mejor. Otras veces trabajo en silencio, esbozando los movimientos antes de tener una pieza musical, y luego unas veces funciona y otras no, y tengo que suprimir cosas. Por ejemplo, en el caso de *La consagración de la primavera* conocía la música a fondo desde hacía años, pero como preparación para mi versión de 1984, escuché la música grabada una y otra vez; cuando llegó el momento del primer ensayo, trababa en silencio porque ya podía sentir la música en el cuerpo lo mismo que la oía mental-

portante como la vida interior que surge cuando el medio toma el germen de la idea y la desarrolla.

La música llegó más o menos un año después, a mediados de junio de 1944, un viernes por la tarde, cuando me disponía a salir para pasar fuera el fin de semana. La escuché nada más regresar a casa. «Munchisimas gracias por tan bella obra —escribí luego a Aaron—, pues estoy segura de que lo último es tan bello como lo primero. Es un sueño que he albergado durante tanto tiempo que ahora casi no puedo creer que esté a punto de hacerse realidad.»

En agosto, yo estaba en Bennington preparando dome para el estreno de octubre en Washington. Finalmente, y tras muchas semanas de retraso, me senté a escribir a Aaron:

Hace semanas que quiero escribirte pero he estado más ocupada de lo que puedes imaginar, y puedes decir que tu imaginación exagera. He trabajado en tu música. Es bellísima y está prodigiosamente realizada. Ha llegado a obsesionarme. Me ha hecho renegar también un poco, como debió pasarte a ti seguramente con aquel esquema no muy bueno. Pero lo que has hecho de él me ha obligado a cambiar en muchas partes. Por supuesto, eso no influye en la música. Es sólo que la música me ha hecho cambiar. Es acertada y de una perfección que te atrapa con fuerza y te lleva a su propio mundo. Y ahí estoy ahora.

La parte que no conocía es realmente magnífica y el final es maravilloso. También sé que *El don de ser inocente* interesará y alegrará a la gente. Espero poder utilizarlo bien, Aaron. Aun no tengo idea del título, así que tendremos que reunirnos para eso.

Cuando Aaron me presentó primero la música el título era «Ballet para Martha», sencillo y tan directo

mente. Entonces trabajé en estrecha colaboración con el pianista, pidiéndole que me guiara en la primera lectura musical y en las siguientes, que me indicara el cambio de instrumentos.

No trabajo marcando el ritmo en voz alta. Tengo una memoria muy física, trabajo a partir de la frase corporal.

Una vez vino a verme una chica después de haber interpretado el papel de la novia de *Appalachian Spring*. Me dijo, con una sonrisa franca:

–Sé que su danza es abstracta.

–Sí, abstracta –dije yo.

–Sin embargo, cuando se sienta en la silla –dijo ella–, parece que esté meciendo a un bebé, y sé que eso no puede ser abstracto.

–Eso es exactamente lo que es –le dije–. Cuando tomas un vaso de zumo de naranja, bebes la abstracción de una naranja. Para mí, eso es una abstracción: el efecto total.

Mi bisabuela fue de Virginia a Pensilvania, su familia buscaba una buena tierra de cultivo. La mujer pionera de *Appalachian Spring* se basa en mi bisabuela, al igual que la Antepasada de *Letter to the World*. Ella me impresionaba. Era muy bella y estaba siempre muy serena. Había una historia familiar sobre su padre: se ponía siempre su mejor camisa para cultivar la tierra, convencido de la nobleza del trabajo físico. Y antes de empezar a trabajar, se aseguraba siempre de que su camisa estuviera bien planchada.

Cada compositor aporta una experiencia nueva. En la primavera de 1990, fui con mi compañía al festival Spoleto de Charleston. Gian Carlo Menotti me recordó nuestra colaboración en *Errand into the Ma-*

ze, que figuraba en el programa. Le había escrito un esquema detallado. Me dijo que siguiera adelante e hice una danza que no tenía nada que ver con el esquema. Al principio se disgustó mucho, pero luego llamó a Aaron Copland, que le dijo: «Ay, Gian Carlo, ella lo hace siempre.»

Eso pareció tranquilizarle un poco. Gian Carlo me recordó también mi riña con Isamu cuando trabajábamos con los accesorios escénicos para el decorado de *Errand into the Maze*. Además de una cuerda muy larga que simbolizaba el laberinto había una pieza de madera que parecía un objeto extraño, pero que en realidad había diseñado Isamu para que se realizara y que representaba el hueso pélvico. ¿Qué mejor símbolo de la sexualidad o del temor a la misma? Pero aunque era muy bella, Isamu y yo no acabábamos de ponernos de acuerdo en los detalles. Aquélla fue la única vez, que yo recuerde, que me enfadé con él. Lo había olvidado completamente hasta que Gian Carlo me recordó que había dado una bofetada a Isamu en el ensayo general. Decidí no recordarlo. Espero que Isamu lo olvidara también. Supongo que estaba pasando por mi época violenta.

Alguien me preguntó una vez por qué no había creado nunca una danza basada en la vida de María Antonieta y le dije que no quería encarnar a heroínas europeas. Me interesaba América y la Grecia clásica. Pero ahora recuerdo que había un personaje (María Estuardo, reina de los escoceses) en *Episodes*, un ballet del que coreografié la primera mitad; George Balanchine coreografió la segunda. Eso fue en mayo de 1959, con música de Anton Webern.

Lincoln Kirstein nos invitó a Balanchine y a mí a almorzar en el restaurante Pavillon. Allí nos explicó

Apreciaba a Lincoln; era un poco extraño a veces, pero quién no lo es?

Fue muy agradable y satisfactorio trabajar con el señor Balanchine, considerado responsable. E igualmente emocionante fue trabajar con Karinska, la modista rusa que diseñó el vestuario y que hablaba inglés con una pronunciación sorprendente. Le pedí un vestido como el que había diseñado Isamu Noguchi para el personaje de Medea de *Cave of the Heart*. Yo tenía la idea de que María llevara en escena un vestido, que luego se quitaba convirtiéndose en mujer y dejándolo en el escenario como símbolo de su rareza.

Karinska nos llevó a su habitación, que estaba llena de cajas desbordantes de telas y plumas. La rodeaban todas sus acólitas. Le dijo a una:

—Tráeme la caja de las plumas. No, las otras plumas. Y los abalorios. Sí, los abalorios negros.

Y cuando le llevaron lo que pedía, se volvió hacia nosotros y dijo:

—Ahora tenéis que irros, Karüinska, ahora ella *infenta*.

Antony Tudor me parecía una gran figura del mundo de la danza como bailarín y como coreógrafo. Me habían dicho que había trabajado con algunos de mis antiguos alumnos y bailarines. Llegó de Inglaterra para trabajar en los Estados Unidos a principios de los años cuarenta. Era impresionante. Alto, delgado y de aspecto distinguido. Había iniciado la carrera con el Ballet Rambert en 1930, bailando en algunas de las primeras obras de Frederick Ashton. A medida que evolucionaban sus danzas, fue interesándose cada vez más por el empleo de elementos psicológicos en las mismas.

su idea de unir nuestras compañías para trabajar con él en el teatro. Ni a Balanchine ni a mí nos entusiasmasmo el proyecto. Creo que Lincoln todavía intentaba vengarse de mí por haberme resistido a él a lo largo de los años. Propuso que Balanchine y yo hicieramos un ballet juntos, esperando, según supedespues, que mi obra fracasara estrepitosamente. Propuso que yo hiciera algo con una línea argumental y que Balanchine hiciera algo abstracto, ambos con la música de Weber.

Recuerdo que Balanchine vino al ensayo para ver mi danza terminada. Me extrañó que no le acompañara Lincoln. Esto pareció sorprenderle, pues me dijo:

—!Pero si Lincoln no tiene nada que ver con los asuntos artísticos!

Lincoln sólo impuso una simple norma: que bailara yo primero y que no saludáramos ninguno al final. Así que interpreté yo primero la historia de María Estuardo. Walter Terry, un excelente crítico de danza, me contó que Lincoln le había confesado que creía que mi obra resultaría anticuada comparada con la de Balanchine, que era el vanguardista. No fue así. Hice que el teatro se viniera abajo con los aplausos, lo cual tuvo que molestar bastante a Lincoln. El público no dejó que siguiera la función hasta que yo y mi compañía saludáramos. Lincoln estaba furioso!

Hablé con él por teléfono unas noches después; entonces ya comprendía mejor la razón de que hubiera propuesto la colaboración. Le pedí que se repitiera *Episodes* al año siguiente y me contestó: «No. ¿Por qué debería hacerlo?»

—Lincoln —le contesté—, si no lo haces no eres mejor que un ladrón vulgar.
No hemos vuelto a hablar, lo cual me apena.

Era lo que se conocía como coreógrafo. Una palabra impresionante. Yo no había oído la palabra «coreógrafo» aplicada a quien realiza danzas hasta que me fui de Denishawn. Allí no hacías coreografía, sino que creabas danzas. Hoy nunca digo «estoy coreografiando»; digo simplemente que estoy «trabajando».

Nunca me gustó mucho coreografiar. Es una palabra extraordinariamente grande y puede cubrir muchísimas cosas. Creo que en realidad sólo empecé a coreografiar para hacer algo en lo que destacar. Me sorprendió mucho que cuando dejé de bailar me condecoraran también por mi coreografía.

Me encantó la respuesta de Samuel Goldwyn, cuyas palabras quizá se hayan tergiversado pero que siempre fueron geniales, cuando Garson Kanin aconsejó que yo hiciera las coreografías de *The Goldwyn Follies*. Sam dijo:

—He oído hablar de ella. ¿Qué tipo de danza hace?

Garson se lució diciendo que «danza moderna».

A lo que Sam respondió:

—Nada de danza moderna. Está muy anticuada.

Y tenía razón.

La danza moderna pasa rápidamente. Por eso yo digo siempre «danza contemporánea», danza de la época, del momento. Nunca «danza moderna». No existe tal cosa. Quizá el público me haya llamado moderna, pero yo no. Y en cuanto a la danza de vanguardia, Gian Carlo Menotti me dijo en Spoleto después de la actuación de mi compañía: «En el arte cambia todo menos la vanguardia.»

Años después de conocer a Antony Tudor, estábamos hablando en el camerino y me preguntó cómo me gustaría que me recordaran, como bailarina o como coreógrafa. Le dije que como bailarina.

—Te compadezco —me dijo, mirándome con tristeza.

Cuando llegamos a conocernos, Tudor fue a verme al camerino después de una actuación; no estaba muy contento con lo que había visto en el escenario.

—Al fin —me dijo— has transigido.

Entonces, me volví y le di una patada en la espinita. Se quedó hasta que se fueron todos para disculparse, y aunque yo también debería haberme disculpado, no lo hice; pero apreciaba y respetaba a Antony.

Hace dieciocho años ingresé en el hospital con diverticulosis. Cuando volví a casa recibí un telegrama de Tudor, que decía: «Entiendo que una vez más has renacido, resucitado, rejuvenecido. Una vez más el ave fénix. Pero Martha, nunca he podido distinguir bien el fénix de la arpía.»

Eso fue a principio de los años setenta, cuando dejé de bailar. Había perdido las ganas de vivir. Me quedaba en casa sola, comía muy poco, bebía demasiado y cavilaba. Finalmente, mi organismo cedió. Pasé mucho tiempo en el hospital, gran parte del mismo en coma y siempre al cuidado de mi querido doctor Allen Mead. Creían que no me recuperaría. Las visitas cesaron al cabo de un tiempo. Yo no era precisamente una compañía agradable y el pronóstico era deprimente. Pocos amigos persistieron, muy pocos. E incluso ellos empezaron a desvanecerse. Ron Protas solía sentarse conmigo. Posteriormente le expliqué todo lo que había oído decir a los médicos cuando se suponía que no los oía, cuando estaba en coma.

Después, una mañana, sentí bullir algo en mi interior. Y supe que renacería. Esa sensación, un viaje por el laberinto, una y otra vez en mi mente, me ayudó a seguir. Era mi única forma de escapar de lo que pasaría.

Finalmente, llegó el momento crucial. Para en-

todos sus seres queridos. Yo no pensaba dejar de bailar aquella noche. Era una decisión dolorosa que sabía que tenía que tomar.

Cuando dejé de bailar seguí haciendo danzas, pero al principio me resultaba muy difícil crear sin hacerlo sobre mi propio cuerpo. Dificilísimo realmente. Era incapaz de transferirlo de mí misma. Ahora ya sé que puedo hacerlo y lo hago. Recorde a una buena amiga mía, una pintora, que cuando murió su marido no podía pintar. «Ya no puedo pintar —me había dicho—. ¿Qué hay que pintar?» Su lienzo estaba vacío y todos los días lo contemplaba, se quedaba mirando aquel lienzo en blanco junto a una mesa de pinturas cerradas. Y luego, un día, hizo una marca en el lienzo con una pizca de pintura. Y con aquella pequeña mancha, aquella pequeña conquista del espacio disponible, empezó a pintar.

Cuando a un bailarín le llega el momento de irse, se va. Nunca obligo a nadie a quedarse. Cuando un bailarín quiere irse, le digo: «Ve. Es tu hora. Pero recuerda que la puerta estará siempre abierta. Siempre serás bien recibido.» Y eso ha ocurrido. Y ocurre ahora en mi vida. Cuando llega el momento, es el momento.

Me recuperé. Pero el camino fue duro; y lo fue todavía más porque aquellos a quienes yo había dejado al cargo de la compañía no querían que volviera. Lo estaban pasando en grande dirigiendo las cosas, aunque la compañía casi había desaparecido. Sin mí permiso, autorizaron que mi compañía compartiera el cartel con otras dos o tres compañías de danza. Cuando me habían planteado anteriormente a mí la

tonces, me había incorporado, había salido del colma. Por primera vez en mi vida, me había dejado el

Vino a verme Agnes de Mille. Agnes fue una amiga fiel durante todo aquel tiempo y la criatura valerosa que es ahora, que sigue a mi lado; pero a veces Agnes puede hacer el comentario más inoportuno con la intención más delicada y considerada. Aquella visita suya no fue una excepción.

—Oh, Martha —me dijo con una sonrisa—, me alegro que hayas decidido dejarte el pelo natural.

Cuando se marchó, me volví hacia la ventana y me dije: «¡Y un cuerno!» A la mañana siguiente hice que me lo tiñeran y no sé por qué pero sentí que podría volver a abrirme paso. Y lo hice; pero la lucha fue más dura de lo que esperaba.

La parte más fácil de la recuperación fue seguir los consejos del médico. Los bailarines aprenden a ser disciplinados, a seguir un régimen. Dejar de beber no fue problema. Había recurrido a la bebida, quizá demasiado, cuando Erick me dejó. Mi dependencia aumentó cuando empecé a notar que mis facultades de bailarína disminuían.

El bailarín, más que ningún otro ser humano, muere dos veces: la primera, físicamente cuando el cuerpo vigorosamente entrenado ya no le responde como quisiera. Al fin y al cabo, yo coreografiaba para mí misma. Nunca había creado danzas que no pudiera interpretar yo. Cambié los pasos de Medea y de otros ballets teniendo en cuenta el cambio. Pero era consciente de lo que pasaba. Y me obsesionaba. Sólo quería bailar. Sin bailar, deseaba morir.

Bailé por última vez en *Cortege of Eagles*. Tenía setenta y siete años. Me había obsesionado durante mucho tiempo la imagen de Hécuba, la anciana y desvalida reina de Troya que vio morir uno por uno a

idea, lo había prohibido terminantemente. Dos de los bailarines que no querían que volviera fueron a ver a mi amigo Arnold Weissberger y le dijeron:

—Esto demuestra que Martha ha perdido la memoria. El año pasado le explicamos todo sobre las funciones compartidas y le encantó la idea. Es evidente que lo ha olvidado. Qué pena. Pobre Martha.

Arnold me telefoneó y me dijo riéndose:

—Martha, sabía que eran mentirosos pero esta última reunión lo ha confirmado sin lugar a dudas. Me han dicho que has olvidado el asunto del programa compartido. Les dije: «Imposible. Algo que una estrella no olvida nunca es el cartel.»

Y tenía razón.

Volví del hospital al estudio y reorganicé la compañía. Me dispuse a coreografiar diez ballets nuevos y muchas reposiciones.

Unos meses antes de morir, Tudor vino a mi escuela a dar una conferencia.

—¿Qué tal, Antony? —le pregunté en cuanto cruzó la puerta.

—Fatal —me dijo.

—Siéntate y cuéntamelo todo —le dije.

Fue la última vez que nos vimos.

Mucha gente me pregunta si es difícil que un bailarín de ballet clásico aprenda mi técnica. Las técnicas no son distintas. En primer lugar, comparten el amor a la danza en cuanto emoción y poder. Tanto en el ballet como en la danza contemporánea utilizan ese poder. Mi técnica es elemental. Yo nunca la he llamado «técnica Martha Graham». Nunca. Es una forma completamente distinta de hacer las cosas. Es

un empleo concreto del cuerpo. Es una libertad del cuerpo y un amor al cuerpo. Es amor al teatro como vehículo mediante el cual se expresa el bailarín.

Muchas personas me han preguntado por qué hice *Lucifer* con Rudolf Nureyev. Lucifer es el portador de la luz. Cuando cayó en desgracia, se burló de Dios. Era una criatura mitad humana y mitad divina. Como criatura semihumana, conocía los temores de los hombres, sus angustias y desafíos. Era el dios de la luz. Todo artista es portador de la luz. Hice la danza con Nureyev porque él es un dios luminoso.

Y Margot Fonteyn era el gloriosísimo complemento de Nureyev en la obra. Luminosa como la noche. Al principio era un poco retraída conmigo, hasta que llegó el momento en que tenía que bajarse de un ascensor y parecía difícil. Las dos lo sabíamos, pero no dijimos nada. Volví a coreografiarlo de forma que varios hombres la cubrieran al bajar. Ella se dio cuenta de lo que había hecho y yo sabía que lo sabía. A partir de entonces confió en mí. La única diferencia que tuvimos, si es que puede llamarse así, fue por el calzado. Margot se empeñó en bailar descalza y no había forma de convencerla de lo contrario. Le expliqué que incluso yo había bailado con zapatillas *Appalachian Spring* y otros ballets, pero todo fue en vano. ¿Cómo iba a bailar calzada una bailarina contemporánea? Margot y yo somos Tauro, las dos somos tercas y voluntariosas. La cosa duró días.

Estaba en Londres con la compañía y después de una representación de *Night Journey*, Nureyev vino a verme al camerino. Había huido hacía poco, en 1963. Maude y Nigel Gosling le habían llevado poco después de irse de Rusia a ver mi interpretación de Yocasta. Cuando más tarde nos conocimos, se me

aprendan a bailar físicamente, vigorosamente, y que luego pongan en la danza su propio sentido, si es que se atreven a hacerlo. No soy partidaria de que haya por ahí estereotipos míos. Qué idea tan espantosa. Deben llevar la huella de mi obra, siempre que se sientan libres de ser las personas que son.

Siempre sentí eso con Barishnikov, Nureyev y Fonteyn. Me daban un miedo de muerte al principio. Me parecían el compendio del mundo del ballet tal como era entonces. Nunca me defraudaron. Fue agradable trabajar con ellos. Hacían lo que yo podía encontrar que fuera distinto a lo que habían hecho hasta entonces. Les encantaba. Sentían un gran amor por la vida, por la gente.

Lo que tenía que hacer era enseñarles la danza a todos, por supuesto. No aprendían marcando el ritmo. Que yo sepa, ningún auténtico bailarín lo hace. Frasean y cada bailarín tiene que aprenderlo y luego adaptarlo a su cuerpo. Y era exactamente lo que hacíamos.

Todos eran muy sensibles, afables y emocionantes por su habilidad para hacer algo nuevo. Hacían continuamente cosas nuevas para mí y para sí mismos. Fue una experiencia completamente nueva para todos nosotros. Cuando llegó la hora de reponer *The Incense* de la señorita Ruth, pensé que Maya Plissetskaya era la única que con sus brazos y su físico extraordinarios podía interpretar este solo místico de la señorita Ruth, que, como una bailarina de templo con el más sencillito de los gestos, colocaban el incienso en los incensarios y, absorbiendo el humo en su cuerpo, se convertía en el humo. Enseñé a Maya la película de la señorita Ruth bailando y le encantó; pero tenía una gira por España entonces. No podía aplazarla. Lo lamentó. Nos abrazamos. Se marchó del estudio y subitamente, un minuto después, las

quedó mirando sin decir nada. Me pregunté si no le habría gustado mi danza o si no hablaría inglés. Hasta que nos hicimos amigos, años después, no supe por el mismo que se había sentido tan emocionado que no podía hablar. Posteriormente, cuando yo ya no interpretaba Yocasta, me dijo que al fin había llegado a fijarse en la otra coreografía. Rudolf es ruso, pero empecé a darme cuenta de que hablaba como un irlandés.

He tenido en la compañía antiguos miembros del Teatro Kirov: Rudolf Nureyev y Mijail Barishnikov. Me hace gracia pensar que años atrás nos negaron los visados en la Unión Soviética porque yo era lo que ellos llamaban un ejemplo pernicioso para los jóvenes. Lo tomé como un gran cumplido. Y ahora, por supuesto, me quieren más que nunca. Ellos han cambiado. Ya no están en los años sesenta o setenta. Quieren ser de esta época.

Hace unos años, en una gala en Nueva York, Maya Plissetskaya, primera bailarina del ballet Bolshoi, interpretó *La muerte del cisne* de Michel Fokine. Algunas personas se sorprendieron al ver a una bailarina tan clásica en una obra tan clásica en el mismo programa que *Letter to the World* y *El Penitente*. Pero todas las danzas son universales y sólo las hay de dos tipos: buenas y malas.

No quiero que los bailarines de mi compañía sean como yo. Exijo que hayan estudiado conmigo, por supuesto. Quiero que sean ellos mismos y les animo a conseguirlo. Quiero que los bailarines

puertas se abrieron de par en par y Maya dio unos pasos hacia mí, hizo a la perfección las ondulaciones de brazos de la señorita Ruth y, sin decir una palabra, se fue. Me volví a Ron y le dije: «Lo hará.» Y lo hizo.

La primera vez que vi a Margot Fonteyn era un personaje grande y hermoso. Su presencia mágica posee una espiritualidad intangible, indescriptible. Margot era, ella misma, intrínsecamente candorosa y franca en escena. Me recuerda esa frase de Chaucer: «Soy yo misma cuando estoy a gusto.»

Nadie podía ser un crítico más severo de Margot que ella misma. Recuerdo que la observé entre bastidores durante una representación de *La Bayadère*. Hizo la representación y recibió estruendosos aplausos y ovaciones. Pero cuando cayó el telón al final, se tiró al suelo hecha un mar de lágrimas porque creía que lo había hecho muy mal. Por mucho que la aplaudieran, no había alcanzado su propio nivel de perfección. Era muy joven de espíritu. Sólo Nureyev, su pareja, pudo sacarla de la histeria. Le susurró algo y ella se echó a reír, con esa risa maravillosa tan suya, una risa renuente. Rudolf me dijo luego que le había susurrado todas las obscenidades escandalosas que se le habían ocurrido. Le creí. Según los Gosling, cuando Rudolf se fue de Rusia, lo primero que quiso aprender en inglés fueron las palabras escabrosas.

Sólo tuve un verdadero problema con Rudolf al principio, en los ensayos de *Lucifer*. Llegaba cada vez más tarde. Por último, un día se presentó tan tranquilo con treinta minutos de retraso. Alcé la vista y le dije:

—Creo que voy a enfadarme. Estoy furiosa.

Los bailarines se dispersaron. Me acerqué a Rudolf y le dije cuatro verdades. No sé si de haber sa-

bido su fama de replicar con impertinencia lo habría hecho. Aunque es probable que sí, por mi genio irlandés. Le dije que era un gran artista pero también un niño terco y malcriado. Y esto fue sólo el principio. Él se limitó a balbucear disculpándose. Sin duda el rapapolvo surtió efecto. No volvió a llegar tarde.

Una de las afirmaciones más espléndidas de Rudolf Nureyev como artista fue la que hizo la temporada que actuó sin honorarios para ayudarnos, como hicieron otros, incluidos Misha y Margot. Aunque Rudolf sabía que no sería el protagonista de *El Penitente* en años, si es que llegaba a serlo, cuando se apresuraba para tomar un avión hacia París, sin tiempo de quitarse el maquillaje, se me acercó corriendo y me preguntó:

—¿Cuáles son mis correcciones?

Margot rompió las normas como Misha y Rudolf y siguió su propio camino. Rompió incluso una norma geográfica, pues siempre que bailaba era el centro del escenario; dondequiera que se colocara, se ganaba aquel silencio y aquella quietud... y nuestros corazones.

Misha y Rudolf bailaron juntos en *Appalachian Spring*, Misha como el Labrador y Rudolf como el Predicador. La gente me pregunta por qué elegí esta danza para ellos; la verdad, lo hice porque creo que es una buena obra teatral y como tal la ofrezco.

No olvidaré nunca cuando Margot, Rudolf y yo aceptamos hacer el anuncio de visón Blackglama, «¿Qué se convierte en una leyenda por encima de todo?», una tarea complicada, en el mejor de los casos. Para empezar, el joven encargado de la campaña había propuesto dar sólo dos abrigos, aunque éramos tres. Polly Bergen, directiva y amiga, le convenció muy amablemente de lo contrario. Luego Margot decidió que debían darnos seis pieles extra, «para una

Misha irrumpió en mi vida como un don divino.

Nuestros caminos convergieron: huyó de su país a los Estados Unidos y posteriormente bailó en mi compañía. El suyo fue el Labrador más perfecto de *Appalachian Sprng* que yo había visto. No puedo olvidar la parte que le resultaba difícil, cuando corría hacia su novia. Le vi mirarme buscando motivación. —Hace cinco minutos que no la ves, Misha —le dije, y se animó inmediatamente. Y su Penitente era incluso más vigoroso que el de Erick, que lo había creado. Cuanto habría dado yo por bailar con él o con Rudolf.

Mientras Misha era director del Teatro de Ballet Americano, acordamos que se autorizara a su compañía para representar algunos ballets míos. En principio, no me opongo a que otras compañías interpreten mis ballets. El problema es *como* lo hacen. Somos una compañía pequeña con un gran déficit. No podemos permitirnos dedicar tiempo a enseñar nuestras danzas a otras compañías; no tendríamos tiempo para organizar nuestras propias representaciones.

Misha aceptó que nuestras danzas se controlarían y se enseñaran adecuadamente. Pero esto no supone en absoluto que vayamos a permitir de forma generalizada que todas las demás compañías hagan mis ballets. Otras compañías me han pedido antes disponer de alguno de ellos. Lo querían y, por supuesto, necesitaban representarlo en dos semanas. ¡Eso es absolutamente imposible!

Misha también fue a Washington para hablar en mi favor ante la comisión del Congreso, para solicitar fondos para la filmación y conservación de mis obras. El dinero no tenía que ser del Arts Endowment, que tampoco pondría objeciones. El Endowment presionó para que no nos concedieran la ayuda, con la

capa o lo que sea», y que si preguntaban por qué la razón sería «porque somos Martha, Margot y Rudolf». El día de la foto, el encargado, aunque le habían avisado de que no hiciera grandes preparativos de comida, siguió adelante y lo hizo igualmente. Rudolf, Margot y yo llegamos, y cuando dijo con acento sureño:

—Señor Nureyev, he preparado algo de comida para ustedes.

—Rudolf sintió una antipatía instantánea por él y gruñó:

—No le conozco a usted. No tomaré su comida. El momento de la fotografía, sin embargo, fue muy divertido y yo exclame: «Ahora es cuando arrojamos el niño a los lobos», alusión a un cuento ruso sobre una familia que huye a través del hielo y tiene que sacrificar a un hijo para salvar a los demás.

El encargado me consideraba sencillamente maravillosa, una leyenda y todo eso, hasta que discutimos. Quiso reproducir la fotografía en un libro y Rudolf no dio el permiso. Cuando me preguntaron si autorizaba que utilizaran mi parte de la foto dije escuetamente: «No haré nada que vaya contra Rudolf.»

Y acto seguido me convertí en una «vieja bruja artrítica», cuando se refería a mí hablando con los demás. Creo que quería una invitación para la Casa Blanca cuando el presidente Ford iba a concederme la Medalla de la Libertad. Como no pudo arreglarse al principio, dijo:

—No me importa, pero los criadores de visón se indignarán.

—Criadores de visón indignados... ¡ay, las sutilezas y los aires sureños! —exclamó mi amiga Diana Vreeland cuando oyó el comentario. Hacía muchísimo tiempo que yo no oía esa expresión.

consiguiente pérdida para la comunidad artística. Esto me parte el corazón.

Enseño una técnica a los bailarines. Técnica es un lenguaje que impide la tensión. Luego ellos la utilizan como quieren. A veces, se enseña mal la técnica y eso me disgusta mucho. Una vez hicimos varias representaciones en El Cairo con una compañía local, y cuando yo me marché colocaron un letrero que decía: «SE ENSEÑA LA TÉCNICA MARTHA GRAHAM.» Ellos nunca habían visto bailar así. Para ellos no significaba lo que para mí: la técnica es una ciencia. Una ciencia pura. Puedo explicar lo que significa la espalda. Puedo explicar lo que resulta del ballet. Puedo explicar de dónde sale el brazo en la espalda y de dónde surge toda la emoción en el cuerpo. Ignoro los años que se tarda en aprender determinadas cosas. Pero a mí me gustaba. Me gustaba el compromiso físico conmigo misma.

Hay una técnica, que lleva dieciséis tiempos, que he utilizado siempre para enseñar a los alumnos. Imagina que tienes la coronilla en los pies y has de bajar el resto de la cabeza para que se una a ella. Une las plantas de los pies como si estuvieras rezando. Hay un gran levantamiento en los puntos dos y cuatro, alzando todo el cuerpo del suelo en posición sentada. El movimiento sube desde la base del cuerpo hasta la parte superior de la cabeza.

El relajamiento profundo, se hace una gran inspiración que se expele luego con una contracción profunda. Para la contracción veo el cielo; para la contención veo la tierra. Para la liberación o relajamiento imagino la tierra sobre un acantilado. Para el levantamiento, me concentro en el interior. También hay contracciones profundas, adelante y atrás.

Es casi un movimiento de balanceo, adelante y atrás, un relajamiento. Eres un adivino y echas las cartas y no obtienes respuesta. Vuelves a echarlas, y sigue sin haber respuesta. Pruebas de nuevo hasta que finalmente alzas el cuerpo, abres los brazos y, sí, lo has logrado al fin.

La contracción hacia el suelo con un arco elevado: al arquearte hacia atrás, piensa en Juana de Arco aguantando una espada que le traspasa el pecho.

La contracción, la expulsión del aire del cuerpo desde la pelvis hacia arriba: todo estudio supone continuidad. Mantén la contracción. No te derrumbes. Y la contracción no es una posición. Es un movimiento. Es como la piedra que se arroja al agua, que hace círculos ondulantes al tocarla. La contracción conmueve.

Las semisúplicas: es una posición con el cuerpo en el suelo, una leve contracción del cuerpo, conteniendo el aliento, los brazos a los costados hacia arriba.

Empleo de la cabeza y el cuerpo: piensa en la *Pietà* de Miguel Ángel o en el extraordinario *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini. He visto una foto de una cantante rock con esa misma expresión exaltada.

Los *demi-plies*: Piensa que tienes en la clavícula diamantes que captan la luz.

Movimientos de los brazos, lo más difícil para el bailarín: piensa en los brazos como una prolongación de la columna vertebral. La parte superior se asocia al amor como al abrazar. El empleo de la parte superior es evidente en todos los buenos bailarines.

Cuando hayas realizado el mismo movimiento una y otra vez, no te canses de ti, límitate a pensar que danzas hacia tu muerte. Cuando interpretaba La

levantarse. Cuando Margot Fonteyn nos vio actuar por primera vez, advirtió lo distintas que eran nues- tras caídas de las del Royal Ballet:

—Vaya, nosotros caemos como bolsas de papel. Vosotros caéis como seda.

El arte del bailarín se basa en la actitud de escu- char con todo su ser. Cuando hablo de la necesidad de escuchar al propio cuerpo, recuerdo siempre ese maravilloso león de las películas de MGM. Cuando se vuelve hacia un lado lo hace absolutamente. Se vuelve y escucha su propio ser interior. Posee esa ha- bilidad de volverse en vez de esperar que alguien lo mire. Escucha. ¿Qué? A sí mismo. Y el cuerpo se con- tiene hasta el punto en el que puede moverse.

Las caras de los bailarines son curiosas. Los baila- rines tienen más huesos que la mayoría de la gente, y los días que trabajas muchísimo estás seguro de ha- ber acumulado de algún modo más huesos que los que tenías al principio. Las caras de los bailarines es- tán llenas de huesos. Miré a Alicia Markova. Veo esa cara, los huesos. Miré a Nora Kaye. Los mismos hue- sos. Miré a algunos de los hombres. Los mismos huesos. ¿Por qué? Porque el ejercicio constante com- prime la carne en la estructura ósea.

La coordinación lo es todo en escena y es muy di- fícil enseñar las sutilezas. Hay que saber captar al pú- blico y cuándo dejar el impacto que has producido. La señorita Ruth era una maestra en esto.

El saludo, la reverencia, forma parte del efecto y es importante para la actuación. Hace años, di una conferencia en la Nueva Escuela de Investigación Social de Manhattan, en la que afirmé que el saludo de Pávlova era bello. Me criticaron mucho por ello, sobre todo el coreógrafo de ballet Michel Fokine, Antiguamente, antes de las reverencias, hacia-

Elegida de *La consagración de la primavera*, que hice tantas veces seguidas, al llegar a mi momento irrevocable, pensaba en mi renacimiento.

Las vibraciones de las rodillas, esa técnica en la que has de alzar la pierna y pegarla al pecho desde una posición erguida, por detrás del cuerpo y hacia delante de nuevo: siempre digo al estudiante que piense en las tres brujas de *Macbeth* revolviendo in- cansables el caldero, pero con un propósito: «Do- bla, redobla, trabajo y esfuerzo. Arda el fuego y hierba el caldero.»

Los caballos me han proporcionado siempre imágenes preciosas para enseñar. En *Night Journey*, cuando interpretaba a Yocasta, hay un momento di- fícil en el que se ha de alzar la pierna y pegarla al pecho y pasarla luego hacia atrás y otra vez hacia delante: siempre explico a los estudiantes la imagen de un caballo que se encabrita. A la bailarina que interpreta Yocasta, Dios la ampare, le digo que el movimiento representa la punzada del recuerdo

atravesándote la boca.

En cuanto a nuestras cabriolas, un movimiento de gran gozo y alegría, me gusta explicar a mis ba- larinnes que es como un hermoso caballo. Ves esa hermosa criatura y está tan llena de vida como los caballos Lippizaner de Viena. Aman lo que hacen. Se mueren por actuar, como debe hacer un bai- larín.

Agnes de Mille realizaba pruebas a grupos nume- rosos y siempre hacia la primera eliminación vien- doles caminar. Lo explica todo. Yo digo a mis alum- nos que caminen por la sala como si les fuera la vida en ello. Si esto no les anima, añado: «Recor- dad, algún día todos moriréis.» Esto suele fun- cionar.

Mis bailarines nunca caen por caer. Caen para

mos carreras. Yo lo hacía muy deprisa. Corría hasta el centro del escenario, giraba el cuerpo para saludar con urgencia. En el mismo impulso del movimiento, me volvía y salía. Tenía que ser rápida por si los aplausos no duraban.

Muchas personas me han preguntado si prefiero algún papel concreto o si me siento identificada con alguno en particular. Siempre contesto que mi papel preferido es el que estoy interpretando ahora. No cuentas con la seguridad. Te arriesgas. Todo es un riesgo. Utilizas cada parte de cualquier cosa que recuerdas como parte del presente, el ahora.

Siempre hay gente que acude a pedir autógrafos. Recuerdo un caso muy extraño después de una representación en una universidad. Era una noche fría, tarde. En el momento en que subía al coche para irme a casa, un joven se acercó corriendo sin aliento a los faros del coche.

Yo no tenía papel ni pluma, y él tampoco.

—Lo siento —le dije—, pero no tengo con qué escribir.

Se acercó a la parte delantera del coche y dijo:

—Oh, no tiene que darme su autógrafo. Mire, aquí está mi programa, escupa en él.

Una vez, durante una función en el Metropolitan Opera House a la que asistí, se me acercó un joven de aspecto franco y me pidió un autógrafo; y poco después, hizo lo mismo una mujer que sacó una hoja de papel de su bolso de bandolera. Yo estaba sentada en el anfiteatro, poco dinero, ya sabes, y le firmé en la hoja de papel. Estaba a punto de devolvérsela, cuando la mujer me dijo:

—Gracias, pero ¿quién es usted?

Entonces dejé caer el papel por la barandilla y, mientras caía revoloteando, le dije:

—Averígüelo.

Justo antes de ceder *Frontier* a otra bailarina, vino a verme la excelente fotógrafa Barbara Morgan y me dijo:

—Martha, creo que es una lástima que hayas cambiado *Frontier*.

—¿Cambiarla? —pregunté—. Pero si no la he cambiado.

—¿Entonces por qué cambiaste el vestido? —dijo ella.

—¡Pero si no he cambiado nada! —dije.

—Estoy segura de que sí —insistió.

—Querida —le dije—, yo hice el vestido. Tuve que coserlo yo misma, nunca se ha hecho otro y era mío.

No me creyó. En otras palabras, a veces la gente ve lo que imagina, no lo que realmente ocurre; nueve de cada diez veces. Y cuando Barbara vino a verme al camerino después de una representación de *Deaths and Entrances* volvimos a discutir.

—Martha, lamento que no saliera al escenario de nuevo ese hombre en la última salida a escena.

—¿Qué hombre? —pregunté, mientras me sentaba al tocador y me quitaba el maquillaje. Veía la imagen de Barbara en el espejo detrás de mí.

—Merce Cunningham —dijo ella.

—Pero si él no estaba en la salida a escena —le dije.

—Pues claro que sí —dijo ella.

—Si lo sabré yo —dije—. Tal vez haya salido en la coreografía, pero yo no lo puse.

Tengo una fotografía que me hizo Philippe Halsman en la que estoy haciendo una caída hacia atrás,

A menudo veo en clase a alguien que posee un gran potencial y entonces intentaré que esa persona se desarrolle. Ahora hay dos o tres así. Tienen que ser completamente sabios técnicamente. Han de tener conciencia de lo maravillosa que es la técnica, la calidad extraordinaria que puede lograrse mediante la técnica.

He pedido a Jerome Robbins que cree una danza para mi compañía. Y me ha dado una gran alegría aceptando. Jerry y yo nos conocimos hace años. Ibamos paseando juntos y llegamos a la librería Brentano. Era invierno y pasamos para entrar en calor y ver los libros. Jerry estaba en un estancamiento creador incluso más grave que el mío. Decidí comprarle un libro para animarle, *Macbeth*. Y creo que le ayudó.

Poco después, durante la Segunda Guerra Mundial, Roseland nos eligió a los dos para recibir su premio de danza «Terpsicore». Jerry me pidió que fuera su pareja y acepté. Estaba bastante nerviosa. No sólo habría vacilado. Habría echado a correr. La sala, cargada de humo, estaba llena de marineros bailando *Jitterbug*, a quienes nuestros premios no podrían haber importado menos. Cuando el maestro de ceremonias interrumpió la música para la entrega de los premios, la multitud manifestó su indignación. Me presentaron diciendo: «que aparece a diario en *Broadway*»; y a Jerry le presentaron como a un joven coreógrafo nuevo. Nos quedamos de pie cuando nos entregaron los premios y vimos que se habían equivocado en la inscripción, habían escrito «Terpsicore». Salimos de allí inmediatamente, ni siquiera en escena había hecho yo nunca una salida más rápida.

Iluminada con una luz estroboscópica. Hacía este movimiento en *Deaths and Entrances*. El título del ballet es de un poema de Dylan Thomas. La danza es sobre la vida de las tres hermanas Brontë y mucha gente intenta ver en ella la autobiografía de mis hermanas y mía. Después del estreno, vino a verme al camerino una mujer y me dijo:

—¡Qué poco realista caer de espaldas con un traje de noche negro! Yo nunca lo haría.

—Yo tampoco —le contesté—. Pero, ¿no ha estado nunca en una habitación en la que entraba alguien a quien amaba y que ha dejado de amarla y se le ha caído el alma a los pies?

En aquel momento pareció comprender el mensaje del movimiento que había visto en el escenario. Había sentido algo, que es todo cuanto puedo pedir a un espectador.

Creo que uno tiene derecho a su vida personal y creo que hay que vivir plenamente. No soy partidaria de la vida conventual ni de una vida retirada y no me meto para nada en la vida de los miembros de la compañía. Tienen sus propias vidas. Nuestra relación es de trabajo y nos respetamos. Pero yo no tengo derecho alguno a influenciarles en ningún sentido. Algo puede parecerme un poco tonto, pero no es asunto mío. No soy una misionera, está claro.

He animado siempre a los miembros de la compañía a que hagan sus propias danzas. He realizado pequeños talleres y he pedido que representen en mi compañía sus obras a Paul Taylor, Merce Cunningham y muchos otros. No elijo a nadie arbitrariamente; surge sin más. Puedo decir si una persona tiene grandes dotes para la danza, pero no puedo predecir el futuro. O es bueno o no va a ser muy bueno.

Todos quieren que hable de la inspiración. Incluso Agnes me preguntó un día de pronto, hace años, cuando estábamos sentadas juntas: «Martha, ¿cómo lo consigues?» Ojalá lo supiera. No sería tan espantoso prever las cosas, si lo supiera. En realidad nunca lo sabes, solamente sientes detrás esas horribles pisadas inevitables que te hacen seguir adelante y trabajar. Yo no creo que en arte haya siempre un precedente; cada momento es nuevo, espantoso, amenazante y esperanzador. Me preguntan muchas veces cuál creo que será el futuro de la danza. Siempre contesto que si lo supiera querría hacerlo primero. Pero en realidad nunca lo sabes.

Mi única pasión es trabajar, nacer al instante, el ahora, como dice Saint-John Perse. Formar parte de esa única constante de la vida, nuestra constante única: el cambio.

Ha sido una gran alegría trabajar con tantos amigos dotados. Aunque es bastante pavoroso. Liza Minnelli me recordó que cuando íbamos a iniciar el trabajo en el ballet que hice para ella en 1978, *The Owl and the Pussycat*, le tomé la mano y dije: «¿Sabes?, tienes un gran responsabilidad.»

Querida Liza, qué generosa ha sido conmigo. Cuando enfermé hace años, ella y nuestra directora administrativa Evelyn Sharp fueron las primeras que llamaron para ofrecerse a ayudar a pagar a las enfermeras. Todo artista tiene que afrontar los asuntos prácticos. No tenemos elección.

Liza fue delicada con todo el mundo cuando trabajó en la compañía. Parecía una joven más, parte de la escena. Como la bailarina que la sustituía en *Owl* se mostró un poco triste al saber que Liza bailarían el comienzo, Liza siempre le hacía algún comentario

amable. Es una persona encantadora. Cuando necesité que actuara con nosotros en Covent Garden, llevó a todo su equipo y lo pagó todo, sólo para apoyarme; nunca olvidaré el día del estreno en Londres. Al salir, montones de jovencitas corrieron detrás de Liza para pedirle autógrafos. Ninguna de ellas se dirigió a mí. ¿Por qué iban a hacerlo? ¿Cómo iban a saber quién era yo? Y de pronto, como salidas de la nada, luchaban para conseguir mi autógrafo. Luego supe que al darse cuenta de que me ignoraban Liza se había apresurado a decirles que eran estúpidas porque se estaban perdiendo mi autógrafo y que yo era una leyenda como su madre Judy Garland. El truco funcionó... pero solamente Liza habría sido tan sumamente sensible ante la situación de otro.

Recuerdo también mi colaboración con la actriz Kathleen Turner. Ella había ayudado durante años económicamente a la compañía, y cuando le pregunté si quería interpretar al personaje que habla en *Letter to the World*, aceptó amablemente. La expresión «el movimiento nunca miente» nunca ha sido más cierta que cuando observé a Kathleen en el primer ensayo. Era generosa, dulce y considerada, pero todo su cuerpo clamaba: «Oh Dios mío, ¿dónde me he metido?» Intenté cambiar las cosas para que el papel le resultara más fácil y sólo conseguí complicarlo todo más, así que dejé que ella misma encontrara su camino, su estilo; y lo hizo.

Madonna acudió a mi escuela como joven estudiante. Al principio, llegaba dos horas pronto para verme llegar. Vino a visitarme cuando ya era famosa. Todos temían mi reacción. No podrían haberse equi-

de alegría.» Otro chico me escribió que *Lamentation* le había parecido demasiado breve, pero que pensaban que bien había llegado a la conclusión de que no se puede estar triste demasiado tiempo y que estaba bien que la danza fuera corta.

Cuando estos niños iban al teatro, sabían el color de los trajes, los diseños de los decorados, cómo se arreglaba el pelo, quién interpretaba qué y cuándo. Y estoy completamente segura de que saben quién baila bien y quién no. Creo que esto es auténtica formación y que deja en los niños una huella perdurable.

Hoy día, se dan clases para niños en mi escuela. Me encanta trabajar con los niños. Les estrecho la mano y los llamo por sus nombres de pila. Hace pocos años, como parte de una gala con el American Ballet Theatre, actuaron los niños más pequeños. Todos decían sus nombres, uno por uno y luego dijeron juntos: «Amo la tierra. Amo el cielo. Amo el mundo que me rodea.»

Yo quisiera que dijeran sus nombres, que no fueran personas anónimas. Alzaban la vista, alzaban los brazos. «Me llamo...» Nadie más se llama así. Cada uno es una estrella potencial y es precisamente esta capacidad de verse como únicos lo que esperamos conseguir en clase. Son especiales y deseo que como tales se consideren.

Un día, llegó a clase una alumna nueva. Era muy creída y se comportaba muy mal y disparatadamente. Una de las bailarinas mayores se acercó a ella y le dijo:

—En esta escuela no nos portamos así.

Dejó de hacerlo. La habían juzgado sus compañeros y cuando tienes seis o siete años eso surte efecto. Recuerdo haberle dicho a un niño de cinco años que estaba viendo un ensayo que en pocos años po-

ladrado vino a verme y me dijo:
—Señorita Graham, lo más importante con lo que cuenta para recaudar dinero es su respetabilidad. Me dieron ganas de escupir. ¡Respetable! Señaladme a un artista que quisiera ser respetable.

En 1980, un recaudador de fondos bien intencionado vino a verme y me dijo:
—Señorita Graham, lo más importante con lo que cuenta para recaudar dinero es su respetabilidad. Me dieron ganas de escupir. ¡Respetable! Señaladme a un artista que quisiera ser respetable.

Mucho antes de todo esto, me concedieron la primera actuación de mi compañía en Londres. Mi amigo Robert Helpmann, que había sido primer bailarín del Royal Ballet, actuaba al otro lado de la calle en otro teatro en *The Millionairess* de George Bernard Shaw, con Katharine Hepburn. Terminaban mucho antes que yo, así que a menudo Kate y Bobby me veían bailar mi último ballet entre bastidores. Años después, un crítico escribió que había advertido indicios de mi técnica en el brillante soliloquio de Katharine del final de la película *Larga jornada hacia la noche*. Yo no lo percibí. Kate es exclusivamente ella misma. No creo que necesitara nunca inspiración exterior, nunca.

Hace algunos años, en una escuela de Georgetown (Washington), una clase de cuarto grado estuvo conmigo como parte de su programa. Vieron las películas que hemos podido hacer; asistieron a actuaciones locales y me enviaron cartas y dibujos, sobre lo que todo esto significaba para ellos. Un carta decía: «Me gustaría ver *Lamentation* como una danza

dría estudiar con los de ocho a diez años. No manifestó gran interés hasta que le dije que después de clase servíamos leche y bizcochos.

Los niños aprenden la primera parte del mundo del bailarín: si tienes que dejar el suelo nunca debes salir por el centro mientras están bailando los demás. Si llegas tarde, nunca debes colocarte en medio del suelo; no está bien. Además, puedes llevar gérmenes nocivos de la calle al suelo.

Intento transmitir a los niños la emoción de la danza. Les explico lo que hacen, cómo respiran. Puedes ser oriental o birmano o lo que sea, pero la función corporal y la conciencia del cuerpo tienen como resultado la danza; y eres bailarín, no sólo un ser humano.

La edad del alumno no importa, el mensaje que quiero transmitir mediante la enseñanza es el mismo. Quiero que mis alumnos, sobre todo, sigan el ritmo y el compás, no que participen en algo sin relación con los demás bailarines ni con la música. En los profesores busco la capacidad de encontrar esas pequeñas partes y piezas de los estudiantes, que los observen y les indiquen dónde se equivocan. Les están enseñando y deben recibir atención individual. Tocar es muy importante. Mediante el contacto puedes saber exactamente el origen de la motivación en el cuerpo. Es una contracción y una relajación. Yo toco para enseñar los músculos del muslo, o la fusión de la espalda en el movimiento. Cómo se dobla un bailarín, cómo no lo hace.

Si tuviera que presentar un ballet a un niño de seis u ocho años (y elegirlo no es tarea fácil), elegiría *Errand into the Maze*. Esta danza ilustra, mediante el empleo de la cuerda en el suelo y el objeto en el aire, el lugar extraño en el que te aventuras, y eso es algo que los niños entienden muy bien. Es el dominio del

miedo para encontrar ese lugar único en el escenario en el que habita el ave que te infunde el deseo de bailar.

Una vez, después de bailar *Errand* en Radcliffe, se me acercó una joven y me dijo:

—Me encanta esa danza. Yo paso por lo mismo aquí todas las mañanas.

No puedo garantizarlo, pero sé que durante nuestra gira del Ministerio de Asuntos Exteriores, estando en Irán, tuvimos que tomar un avión muy pequeño, un DC-3 de Abadán a Teherán, con una altitud de vuelo de cinco mil pies. Viajamos entre ventiscas como los pisapapeles de nuestra infancia, junto a montañas coronadas de nieve. Aquel avión lo hizo todo menos caerse. Tuvimos que retroceder. Allí sentada, interpreté mentalmente *Errand* tres veces antes de aterrizar. Significó para mí el paso por lo desconocido hacia la vida. Y llegamos a salvo a Teherán.

He dicho a muchos niños: «Haced lo que estáis haciendo y emocionaos con lo que hacéis. Sed los mejores de vuestro mundo mediante lo que hacéis y hacedlo con amor.» Siempre les digo: amad profundamente lo que hacéis. No escatiméis esfuerzos. El público lo comprenderá. El público es vuestro juez y vuestra realidad única. Yo no soy romántica. Creo que hay que tener una técnica implacable y, como dijo Louis: «Acometer a tu audiencia a veces con una fusta.» En aquella primera época, uno de mis críticos preferidos, Stark Young, le dijo a un amigo: «¿Tengo que verte esta noche en el concierto de Martha? Todo ese movimiento angular percusivo... Me aterra que vaya a alumbrar un cubo.»

Quiero que todos mis alumnos y todos mis bailarines sean conscientes de la intensidad de la vida en

yo telas en las tiendas de tejidos de la calle Catorce y de la calle Orchard. Yo tenía entonces ya las manos tan deformadas por la artritis que llevaba siempre guantes. Ya no podía buscar tejidos y, lo más grave, ya no me respondían, no podía trabajar con ellas. Esto ha sido y sigue siendo dolorosísimo.

Estábamos en su taller mirando las telas nuevas, tocando los hilos. Con los guantes puestos, yo no podía sentir las texturas.

—No puedo utilizar las manos —dije, bajando la vista hacia los largos guantes negros que me cubrían las manos torcidas.

—Martha —me dijo él—, déjame ser tus manos. Y así empezó nuestra colaboración. Él decía, por ejemplo: «Me gusta el cuerpo de esa mujer. Me gusta el cuerpo de ese hombre. Los veo de una forma glorificada y me gustaría hacer algo para ellos.»

Cuando uno de mis bailarines sale al escenario con un traje de Halston, es un traje bellamente realzado, por dentro y por fuera, e intensifica la integridad del movimiento. Tiene que revelar el cuerpo, revelar la bella línea de la cintura, las caderas, los hombros, la curva de la cabeza. El traje tiene que afirmar todas estas cosas.

Halston era un hombre extraño, gentil y ardiente. Ardiente porque sólo se conformaba con lo mejor. Si no podías dar lo mejor, tanto peor para ti. Lo dejó muy claro desde el principio. Halston creía igual que yo que el único pecado es la mediocridad.

Halston acudió a mí en uno de los peores momentos de mi vida, ayudó a mi compañía a seguir adelante y me dio una nueva imagen de mí misma. Y así cambió mi existencia, lo mismo que había cambiado el aspecto de la moda estadounidense con sus dores. De no haber sido por él, mi compañía no existiría hoy.

ese momento. Me gustaría creer que les he dado, de algún modo, el don de sí mismos.

Halston, el gran diseñador de ropa de los años sesenta y setenta, conocía el ansia de vivir. Me es difícil hablar de mi querido amigo, cuya pérdida siento a diario. Creo que vi lo mejor de él, que a su vez provocaba lo mejor de mí. Reconozco el privilegio que su pone haber conocido a un ser tan generoso y haber trabajado con él. Trabajamos juntos, fuimos colaboradores durante quince años por lo menos. Nos conocimos por casualidad.

Yo debía entregar el Premio Capezio de Danza a Robert Irving y no tenía qué ponerme, ni podía compararme nada. Entonces me dije, Leo Lerman, el que rido Leo, él conoce el mundo. Le llamé, y Leo encontró la solución. Halston dijo que nunca prestaba prendas como aquellas pero que sería un honor hacerlo en el caso de Martha Graham. Fuimos en coche a su edificio de la Avenida Madison.

Halston sugirió un precioso caftán de cachemir color tierra y un poncho natural más oscuro encima. Me encantó. Me quedaba como si lo hubiera llevado siempre. Halston entendía la caída de la tela y el movimiento del cuerpo bajo ella; entendía la elegancia. Luego fuimos a ver a David Webb, que me prestó el collar de esmeraldas y rubies más precioso que pueda imaginarse. Acudí a la ceremonia. A la mañana siguiente, amaneció la cruda realidad. Pero yo no podía separarme sin más de aquel traje. Pregunté a Halston si podía pagárselo a plazos mensuales.

—Martha, si no pudiera regalarte ese traje, no podría regalarte nada —me dijo él.

A partir de entonces, nos hicimos amigos. Análizabamos trajes e ideas y le conté cómo solía buscar

No puedo creer del todo que se haya ido. Halston vino a verme justo antes de salir para su nueva casa de San Francisco. Vino a tomar el té y conversamos, soñamos, hicimos planes y bromeamos, como habíamos hecho todas las Nocheviejas que pasamos juntos. Tenía la superstición de que, para poder triunfar, había que trabajar y hacer planes para el Año Nuevo aquella noche; y tenía razón. Pero más importante que el éxito era que planificando tu año, tu destino, sentías menos miedo. Aquella visita fue muy conmovedora para mí, atormentada por la idea no expresada de que no volveríamos a vernos.

Cuando Napoleón tuvo que decidir contratar a un general mercenario, escuchó la enumeración de todos sus méritos y luego preguntó: «¿Pero es afortunado?» Yo sé que he sido afortunada. Toda la necesidad del mundo, la energía y el deseo, de nada hubieran servido en caso contrario. ¿Cómo podría yo haberme recuperado hace sólo tres años de una enfermedad de la que todos creían que no saldría? Ni siquiera podía hablar ni tragar. Después me dijeron que había sido un pequeño coágulo de sangre, apoplejía, pero bastó para incapacitarme. Ron acudió a mi lado, y también lo hicieron Linda, Chris, Michele, Jayne, Richard, Peggy y Diane; y luego, las maravillosas enfermeras Anne, Kitty, Helen, Maureen; ellos me ayudaron a seguir y a volver a la luz. Y Ron, que me leía mis libros preferidos y hablaba sin parar. Era como la Martha parlanchina que describía mi abuela. Pero no me importaba. Entonces necesitaba hablar. Ni siquiera me importaba que anduviera por mi habitación a veces con su nerviosismo. Hubiera sido espantoso estar sola en aquellos momentos. Porque en el fondo de mi mente, seguía oyendo decir al joven

médico: «A los noventa y cuatro años, la gente no se recupera, la verdad.»

El golpe fue tan brusco, tan repentino... Me estaba preparando para recibir a un invitado, y acto seguido no podía hablar, aunque lo entendía todo. Y conseguí explicar a Ron y a mis enfermeras cuánto lo lamentaba. Repetía mentalmente una y otra vez *Errand into the Maze*. Fue mi salvavidas para seguir adelante.

Tal vez una de las tareas más arduas de mi lucha por recuperarme fuera convencer al doctor Mead de que me permitiera salir un poco antes. Habían dicho que necesitaría semanas para recuperarme. Intenté explicarles que tenía toda una compañía esperándome para empezar una obra nueva justamente al cabo de siete días. Sería la mejor medicina. En fin, lo probé todo. Creo que debí volverlos locos porque me permitieron salir pronto.

Venía cada día al ensayo sólo un ratito. Poco a poco, pude quedarme al menos dos horas por la tarde y la noche. Ron y Linda traducían a los bailarines cuando me agotaba o no hablaba con claridad. Y me recuperé; recuperé la voz. Una vez vino a verme una terapeuta. La escuché con atención y realicé todos sus ejercicios. Luego le dije amablemente:

—Quiero enseñarle algo.

Y a continuación estiré los pies delante de mí. Estaba sentada. Hice algunos plíes y otros ejercicios en silencio. Estoy segura de que creyó que había perdido completamente el juicio. Entonces le dije:

—Ya ve que esto significa mucho para mí. Lo entiendo. Tiene relación con mi vida, con mi cuerpo. Lo que me ha enseñado usted, siendo todo lo maravilloso que es, no me dice absolutamente nada. He de encontrar mi propio camino.

Y lo hice.

El plan había sido en principio ir a Tucson a visitar una escuela católica para chicas que, mi admirador y amigo, Mark Bahiti, que vivía en Arizona, había fundado como posible segundo hogar para nuestra compañía de danza. Pero primero quería visitar la fantástica tienda de Mark de obras de arte amerindias. Era la obra de la vida de su padre, Tom. Tom había sido gran amigo de los indios. Le llevaban siempre sus mejores objetos. Pero uno de los mayores tesoros de Tom no era amerindio. Tenía una nota manuscrita de Georgia O'Keeffe. Hoy día está colgada en la tienda, con un saludo que únicamente Georgia podía evocar y ejecutar con aquella rotunda mano suya: «!Recuerdos Tom Bahiti!»

Cuando subíamos la calzada, el edificio que teníamos que considerar, me pareció bastante amenazador, impresionante, muy gótico, que no es precisamente mi época preferida. Había sido durante sesenta años hogar de las Hermanas del Sagrado Corazón. En una conferencia de prensa, un periodista me preguntó por qué había elegido la academia como posible sede para mi escuela y compañía y respondí: «Porque esta en terreno sagrado.»

Pero aquí toda la tierra es sagrada. Sagrada para los indios, sagrada incluso antes de que los indios vivieran aquí. Qué extraños animales vivieron aquí, qué gente y qué plantas extrañas. Todo descansa en terreno sagrado. Terreno consagrado a la vida, al milagro de la existencia.

Las hermanas salieron a saludarme una por una, ataviadas formalmente con sus hábitos blancos y negros, que pocas veces se ven ya. La hermana Julie me dijo que mi danza era lo que se proponían ellas con la misa, una comunión en armonía del espíritu del hombre. Las hermanas me

Ocho meses después acabé mi ballet *Night Chant* (Canto nocturno) título tomado de una ceremonia de los indios navajo, el yabéchi, un rito de curación, con música india de flauta e imágenes del Sudoeste. *Night Chant* recibió algunas de las mejores críticas que me han hecho.

Halston estaba entonces muy enfermo en San Francisco. Algo en mi voz, cuando hablábamos a diario por teléfono, debió indicarle que necesitaba unas vacaciones. Hizo todo lo posible, llamó a nuestra directora comercial, Michele, y dispusieron las cosas hasta el último detalle. Unas vacaciones en el Sudoeste. Él sabía que yo necesitaba unas vacaciones y puso los medios para que las hiciera. Sabía lo que significaba para mí esa región del país, su aridez y su vigor, su cielo y su paisaje.

Llegué a Tucson en junio de 1989. Fue una época triste para mí. Mi hermana Geordie, a quien había visitado los últimos diez años desde que dejó Nueva York y se fue a vivir allí, había muerto hacía pocos meses, y con ella había desaparecido el último vínculo con mis padres y la primera época de mi vida. De no haber sido por Rachael y Gertrude, las enfermeras que la cuidaron, habría vivido mucho menos. Yo pensaba visitarlas antes de volver a trabajar con mi compañía a Nueva York. Cuando contemplaba el cielo, veía un «chal de lluvia kiowa», una bella formación de nubes. Y delante de mí, el gran cacto saguaro. La fuerza de su extraña forma prehistórica me impresionaba profundamente. Es imposible no sentir parte de su magia penetrante, tal como he dicho que esos gestos extraños llegan a todos los bailarines, tal vez a todos los seres humanos, si los aceptamos.

dijeron que me consideraban una mística. Pero yo en absoluto me considero así.

Con mi educación presbiteriana fue un gran alivio saber que «pecado», en tiro al arco, significa «no dar en el blanco». La Biblia está llena de historias prodigiosas, sobre todo el Antiguo Testamento. Me encantaría que me conocieran como cuentista. Creo que los libros son objetos sagrados. Si quedara varada en una isla desierta, sólo necesitaría dos: un diccionario y la Biblia. Las palabras son mágicas y bellas. Me han abierto mundos nuevos. Soy una lectora muy extraña; me gusta el espionaje. No hay nada que me haga pensar más lúcidamente un problema que leer y alternar dos misterios a la vez. Extraño, pero funciona.

Desde mi época en la *Greenwich Village Follies*, tengo la costumbre de reunir casi todas las noches algunos de mis libros preferidos junto a mí en la cama y copiar párrafos de los mismos en cuadernos de taquigrafía. Últimamente, después de algunos garabatos, empecé a inquietarme. Estaba empezando mi nueva obra *Maple Leaf Rag*. Por más que me resistía, no dejaba de volver mentalmente a los tiempos en que trabajaba con Louis Horst en los años treinta. No sé dónde estaríamos. Seguramente en uno de aquellos estudios fríos y llenos de corrientes de aire que daban a Central Park. Me arrastré hasta la ventana y me llevé las manos a la cabeza, señal inequívoca para el sufrido Louis de que su Triste Martha se aproximaba a una gran depresión de irlandesa morena. Pero eso era precisamente lo que menos falta me hacía. Así que miré a Louis y supliqué:

—Oh, Louis. Toca para mí *Maple Leaf Rag*.

Y él lo hizo. Y funcionó como otras veces; me liberó por un breve tiempo del miedo que sentía.

Maple Leaf Rag es una danza realmente alegre. No es la música que elegí hace cincuenta años. En cierta forma, es otra vía, como la que me llevó del Este al Oeste hace tantos años. Recuerdo que en aquel viaje iba en la parte de atrás del tren, en el furgón de cola, contemplando la tierra que habíamos cruzado. Siempre significó algo para mí. Avanzas. Quizá sea un extraño camino sin casas. Pero es el impulso de la máquina que te lleva y llegas a tu destino a pesar de la gran tierra que habías heredado. Eso es la vida para mí. La vida no es renunciar, sino avanzar.

Estamos en octubre de 1990. Estoy sentada en un camerino del City Center Theatre, a oscuras, afrontando otro temor, un temor que no puedo calmar recurriendo a mis años de entrenamiento. *Maple Leaf Rag* se ha estrenado mundialmente con gran éxito, pero eso significa muy poco para mí, aunque he salido al escenario para la última llamada a escena para saludar. Pues ahora me aguarda la época más deprimente para cualquier persona del mundo del teatro, las semanas que siguen a una temporada. Estás convencido de que nunca ocurrirá nada, ni bueno ni malo. Es el final. De nada sirve que vayamos a salir para Tokio, dentro de dos semanas, para iniciar una gira por Asia.

El teatro queda vacío al fin y cruzo la única luz que queda en cualquier teatro cuando se van todos y todo se cierra. Una sola bombilla brillante sobre un largo poste negro metálico colocado en el centro del escenario. Se llama luz fantasmal, el símbolo de todas las vidas e historias que siguen aún en este teatro y que de algún modo seguirán en él.

A mis noventa y seis años, me preguntan muy a menudo si creo en la vida después de la muerte. En lo que creo es en la cantidad de la vida, en la continuidad de la vida y la energía. Sé que el anonimato de la muerte no me atrae. Lo que he de afrontar y deseo afrontar es el ahora.

Tengo que hacer un nuevo ballet para el Gobierno español y he estado pensando en basarlo en la transmisión de la figura de la diosa, desde la India a Babilonia, Sumer, Egipto, Grecia, Roma, España (con su Dama de Elche) y el sudoeste de los Estados Unidos. Sé que será un terror y un gozo y que lamentaré mil veces haberlo empezado; y creo que será mi canto del cisne, que mi carrera terminará así; y sentire que he fracasado cien veces e intentaré esquivar esas pisadas inevitables detrás de mí. ¿Pero qué puedo hacer si no seguir? Eso es la vida para mí. Mi vida.

¿Cómo empieza todo? Supongo que nunca empezará. Y uno...

AGRADECIMIENTOS

Toda mi gratitud a los queridos amigos y colegas: Aboudi, Russ Alley, Takako Asakawa, Mark Bahti, Polly Bergen, Telsa Bernstein, Stacie Bristow, Sandy Calder, Joseph Campbell, Jacques Cellier, Aaron Copland, Imogen Cunningham, Agnes de Mille, Bethsabée de Rothschild, Doris Duke, Michele Étienne, Betty Ford, Carol Fried, Milton Goldman, Ann Gray, Diane Gray, Neel Halpern, Linda Hodes, Louis Horst, Kennan Hourwich, Bianca Jagger, James Johnson, Angela Kapp, Donna Karan, Tom Kerrigan, Yuriko Kimura, Calvin Klein, Deborah Kramm, Pearl Lang, Richard Lawson, Peggy Lyman, Madonna, doctor Allen Mead, Ted Michaelsen, Barbara Morgan, Peter Morrison, doctor Jeffrey Nakamura, Isamu Noguchi, Rudolf Nureyev, Nancy Oakes, Gregory y Veronique Peck, Alexander Racolin, Todd Randall, Terry Rhein, Jerome Robbins, Jean Rosenthal, Kevin Rover, Carroll Russell, Peggy Shields, Gertrude Shurr, doctor Irwin y Lucia Smigel, Ruth Saint Denis, Peter Stern, Walter Terry, Kathleen Turner, Russ Vogler, Linda Wachner, Lila Acheson Wallace, Gay Wray y doctora Rachel Yocom.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

PRIMER PLIEGO

Páginas 1, 2, 3, 5, 6 (*arriba*) y 8: Colección de Martha Graham; Pág. 4: Fotografía de McLeod de Happy Hollow, Hot Springs, Arkansas / Colección de Martha Graham; Págs. 6 (*abajo*) y 7: White Studio / Colección de Martha Graham.

SEGUNDO PLIEGO

Página 1: Michael Kidd / Colección de Martha Graham; Pág. 2 *arriba*: Fotografía de Reuben Goldberg / Colección de Martha Graham; *abajo*: Colección de Martha Graham; Pág. 3: Helen Keller International Inc. / Colección de Martha Graham; Pág. 4: Fotografía de Edward Moeller / Colección de Martha Graham; Págs. 5 y 6: Jerry Cooke, *Life Magazine* © Time Warner Inc.; Pág. 7: Fotografía de Barbara Morgan; Pág. 8: Colección de Martha Graham.

TERCER PLIEGO

Página 1: Fotografía de Angus McBean / Colección de Martha Graham; Pág. 2: Fotografía de Carl Van Vechten / Colección de Martha Graham; Pág. 3: Fotografía de Martha Swope; Pág. 4: Martha Graham; Pág. 5: Jerry Cooke, *Life Magazine* © Time Warner Inc.; Pág. 6: Pictorial Press, Londres / Cortesía de Martha Graham; Pág. 7: Fotografía de Bill King; Pág. 8: Fotografía de Ron Protas.

TÍTULOS PUBLICADOS

ANNEMARIE SCHWARZENBACH
Dominique Grente
Nicole Müller
MOURA BUDBERG
Nina Berberova
JACKSON POLLOCK
Steven Naitoh
Gregory White Smith
COLETTE
Herbert Lottman
TINA MODOTTI
Pino Cacucci
LEOPOLD SACHER-MASOCH
Bernard Michel
PIER PAOLO PASOLINI
Nico Naldini
GEORGIA O'KEEFE
Koxana Robinson
VICTORIA OCAMPO
Laura Ayerza de Castilho
Odile Felgine
H. G. WELLS
Anthony West

FRIDA KAHLO
Kauda Jamis
ISABELLE EBERHARDT
Egal Errera
EDIE
Jean Stein
George Plimpton
CAMILLE CLAUDEL
Anne Delbée
ISADORA
Maurice Lever
SYLVIA PLATH
Linda W. Wagner-Martin
JANE BOWLES
Millicent Dillon
KATHERINE MANSFIELD
Claire Tomalin
ALEXANDRA DAVID-NEEL
Ruth Middleton
LOTTE LENYA
Donald Spoto
NINA BERBEROVA
Nina Berberova