

MARTHA GRAHAM

ALBERTO DALLAL

I

La bailarina, maestra y coreógrafa Martha Graham nació en Pittsburgh, Pennsylvania, Estados Unidos de América, el 11 de mayo de 1894. Desde pequeña pasó a vivir a Santa Bárbara, California, en donde realizó sus estudios básicos. En esa ciudad, cercana a Los Ángeles, pudo entrar en contacto con la escuela Denishawn en la que ingresó a la muerte de su padre. Allí tuvo como maestros a Ruth St. Denis y Ted Shawn; también a Louis Horst, músico con el que habría de ligarse sentimental y profesionalmente durante una etapa posterior, excepcional e importante de su vida. Tuvo como compañeros, entre otros, a Doris Humphrey y Charles Weidman, quienes, junto con ella, devendrían figuras principales de la danza moderna norteamericana. En Denishawn se inició como bailarina profesional y en esa compañía trabajó hasta 1923. Ese año se traslada a la ciudad de Nueva York y allí, hasta 1925, baila como solista en distintos espectáculos musicales en Broadway. Al fin ingresa en la Escuela de Música Eastman en la ciudad de Rochester, lugar en el que inicia la enseñanza de su propia técnica y la experimentación con nuevos movimientos corporales que harán posible la integración del método que hoy se conoce con su nombre. Todavía en 1926, durante su primer recital neoyorkino, mostró la influencia de sus anteriores maestros pero en un lapso de tres años había logrado asentar el que devendría un estilo personal de creación, de enseñanza y de interpretación. En 1926 inicia asimismo la organización de su propia compañía profesional de danza, todavía en la actualidad una de las más famosas y completas del mundo.

La persistencia de Martha Graham en su idea de descubrir un método de enseñanza y un estilo de interpretación nuevos, originales y consistentes constituye uno de los más grandes proyectos y, a la par, de los logros más evidentes en la historia del arte contemporáneo. La detección de un punto interior del cuerpo, del que emana el impulso del movimiento, así como el establecimiento de un sistema o método para la automanipulación de los movimientos para danzar, han colocado a Martha Graham en un lugar

preponderante de la danza del mundo. Como creadora, su esfuerzo es sólo comparable (en términos de trabajo artístico individual) a la conformación de la vasta obra creativa, dueña de sucesivas etapas y notables asentamientos, de Pablo Picasso. La lucidez de Martha Graham la apoya en su cometido de sistematizar plenamente los procedimientos de enseñanza y aplicación de la actividad que, junto con el *jazz*, constituye la única expresión artística original y nativa de los Estados Unidos: la danza moderna. En efecto, su enorme percepción cultural, filosófica y literaria la ayudó a entender la necesidad de no apartarse de los elementos más cercanos a la idiosincracia norteamericana y asimismo acercarse a las actitudes y los temas que mayormente enriquecieran al nuevo género; por otra parte, incorporó actitudes, rutinas, procedimientos de otras corrientes y manifestaciones artísticas del mundo. De esta manera “limpió” al arte de la danza de las rutinas, las poses y los procedimientos de aprendizaje y expresión que durante varios siglos habían sido aplicados por el ballet clásico.

No obstante que entre las influencias inmediatamente anteriores de la danza se hallaban, por una parte, la técnica clásica y, por la otra, la mezcla temática propia de la vida teatral en los Estados Unidos, Graham estableció un sistema y un arte depurados, cuyos objetivos, principalmente extraídos de la cultura norteamericana, alcanzaban niveles de universalidad. Pero su enfrentamiento con la tradición clásica de la danza, así como con el eclecticismo y la superficialidad de los espectáculos teatrales de la época, en Norteamérica, habría de hacerse extensivo a la oposición que en un principio encontró el nuevo género en un público apto y dispuesto para entender lo nuevo y revolucionado. La novedad dancística que Graham ofrecía resultó en los años veintes demasiado vanguardista, liberada y agresiva e incluso el término “danza moderna” no fue admitido fácilmente, aun referido a todo un conjunto técnico y estético que incluía a los exmaestros de Martha Graham, a sus compañeros de oficio “culto” y a los productos dancísticos del expresionismo alemán.

Martha Graham tuvo literalmente que imponer su arte. Incansable, terca, intransigente, se reveló al público norteamericano mediante muchos y tesoneros esfuerzos. Durante un tiempo considerable padeció múltiples sufrimientos, avatares e incomprendimientos pero asimismo la posesión de un *corpus* técnico, un talento, una capacidad organizativa y una obra coreográfica incomparables habrían de “darle la razón” estética y artística. Su sesuda asimilación de la cultura, de la situación política y de las actitudes sociales de su país se completó con un profundo análisis de otras vetas

del arte universal. Los temas de la literatura, la filosofía y el drama griegos se sumaron a sus pesquisas e investigaciones en torno al misticismo y las artes orientales. Sus observaciones acerca de la dimensión sorprendente de los espacios del Oeste norteamericano se vincularon a lo mejor de las expresiones poéticas del país. En las obras de Martha Graham artistas extranjeros aclimatados en los Estados Unidos, como Noguchi y Falsten, trabajaron con ella para proponer un espectáculo dancístico más completo y trascendente.

El ahínco con el que Martha Graham desarrolló sus trabajos artísticos habría de hacer mella, aun por temporadas, en su vida personal. Por algún tiempo llevó tratamientos antialcohólicos y asistió a sesiones de terapia psicoanalítica.¹ Son conocidas sus negativas persistentes a retirarse del escenario como bailarina. Nada más comprensible que las consecuencias de autoagresión en la personalidad de un creador que, como Martha Graham, habría de establecer definitivamente un género de danza y transformar para siempre los sistemas de enseñanza de la danza profesional. Con todo, a los 92 años de edad, Martha Graham es paradigma del arte universal y no pueden sino reconocérsele los méritos creativos, organizativos y didácticos a los que se hace acreedora. Incluso en lo que a su edad respecta, se ha convertido en ilustre y ejemplar figura.

La combinación de búsquedas y encuentros, de rastreos y asimilaciones de la artista norteamericana puede detectarse de manera elocuente en la revisión de su coreocronología. Una de sus primeras coreografías, *Chronicle*, data de 1936. Lleva música de Wallingford Riegger y diseños de Isamu Noguchi. Fue presentada en el Teatro Guild de la ciudad de Nueva York. La obra, “que duraba más o menos una hora y seguía el curso de la guerra civil española: sus causas y consecuencias. . .”, indica la relación directa que la coreógrafa (aun preocupada por los efectos que podría suscitar su nuevo arte) guardaba con los acontecimientos mundiales. *Chronicle* era “un claro signo de que su atención se estaba apartando de las piezas altamente introspectivas que al principio la habían colocado en la atención del público. Estaba comenzando a tantear el terreno del mundo exterior y a reflejarlo a través del prisma de la sensibilidad”.²

¹ Don McDonagh, *Martha Graham*, Popular Library, New York, 1973, 355 pp.

² *Ibid.*, p. 119. Véase la coreocronología compilada por Leighton Kerver y Andrew Wentink en Don McDonagh, *op. cit.*, pp. 303-336.

II

La coreocronología de Martha Graham comprueba la naturaleza vital de la danza y de su propia vocación al asumir la responsabilidad de la trascendencia: en mayo de 1986 cumple 92 años de edad. Dos años antes, al cumplir nueve decenios, el gobierno francés le concedió la insignia de la Legión de Honor y en la Ópera de París Rudolf Nureyev interpretó *El sueño de Fedra*, en ese momento la más reciente coreografía de Martha Graham. La artista norteamericana estuvo presente. Fue un homenaje total.

“Gran dama” de la danza mundial, la Graham es, antes que nada, una innovadora: la técnica que ella descubrió, forjó, sistematizó y aplicó es hoy en día la base primordial para un enorme contingente de bailarines de danza moderna. Probablemente en algunos países y lugares (el Ballet Nacional de México alcanza a hacerlo) el sistema Graham propicia una técnica más avanzada, completa y libre que asume el término genérico de “danza contemporánea”.

En los Estados Unidos, el mismo término, “danza contemporánea”, u otro ilustrativo, *post-modern dance*, indican una serie de corrientes, actitudes, “líneas de acción” tendencias que surgieron en los años sesentas principalmente por los profesionales experimentos e innovaciones de Merce Cunningham. Sin embargo, Cunningham, a su vez discípulo de la Graham, “respondía”, si no es que rechazaba y, a su vez, prolongaba, los descubrimientos y proposiciones de su maestra.

La vigencia de la técnica creada por Martha Graham posee ya comprobaciones fehacientes a nivel mundial y dura ya sesenta años ininterrumpidos de prolífera aplicación, contándose éstos a partir del establecimiento del estudio, en Nueva York, de la gran bailarina, coreógrafa y maestra. Aunque en muchos lugares (en México ocurre) pueden descubrirse tergiversaciones, simulacros y pésimas copias del sistema Graham, las características de la técnica resultan detectables por las formas del movimiento y por las mismas estructuras de los cuerpos. La técnica Graham creó un lenguaje y asentó un género. A la técnica clásica de la Graham habría y habrá de ocurrirle lo mismo que padeció la técnica clásica: surgimiento de imitaciones poco escrupulosas que degeneran no sólo el producto artístico al que dan lugar sino también las actitudes y estructuras óseas y musculares de sus víctimas. La técnica Graham es ya, por su parte, clásica en el sentido de que es un conjunto de procedimientos “modelo”, un sistema o código que debe y puede ser asimilado para “hacer”, realizar un tipo específico de danza teatral y, evidentemente, “de concierto”.

Martha Graham reconoce que en la Escuela Denishawn se convirtió, asimilando las enseñanzas básicas de la institución, en maestra y bailarina.³ Abandonó la danza por un lapso de tres años pero en 1919 regresó para convertirse en un miembro activo del grupo de la institución: su debut profesional ocurrió en 1920 en el “ballet azteca” *Xóchitl*. Sus alianzas sentimentales y profesionales con el compositor y maestro Louis Horst y con el bailarín Erick Hawkins señalan su enorme deseo de realizar su vida alrededor del arte dancístico, para el cual conformaba ya toda una estética. Permanece en la Denishawn hasta 1923. En 1926 viaja a la ciudad de Nueva York, en donde presenta sus obras, obviamente revolucionarias para la época. En 1929 presenta al público *Heretic* con dieciséis intérpretes, y en 1931 una obra considerada maestra del arte Graham: *Primitive Mysteries*. A partir de estas funciones, el mundo supo que en la danza moderna se había iniciado un camino de asentamientos y logros. Las reseñas de la época dan fe de ello y la enorme, gigantesca obra posterior de la Graham comprobaría las expectativas y las afirmaciones.

Martha Graham viajó a México en 1933. visitó Yucatán y según sus propias declaraciones descubrió al país, su naturaleza, su riqueza primitiva e intocada. Observó a un muchacho descender rápidamente por la escalinata de una pirámide y el mismo “diseño” del movimiento lo adaptó a una de sus interpretaciones. Detectó que nuestro pasado se halla vigente, no sólo en las piedras y los monumentos sino en signos más profundos. Conminó a los mexicanos a cuidar de su cultura antigua. Posteriormente, en 1968, vino, todavía como bailarina, con su compañía. Bailó en Bellas Artes.⁴

En 1981 estuvo en Guanajuato y en la ciudad de México con motivo del Noveno Festival Internacional Cervantino. Se presentaba en el foro, antes de iniciarse la función, y hablaba como una extraña diosa, sabia y espléndida, brillante, acerca de lo que la danza era (y es) para ella. Con habilidad relacionaba aspectos teóricos, históricos y místicos con explicaciones filosóficas y técnicas. Mencionó cómo el arte y sus sistemas de creación surgen de la necesidad: el hombre *tiene que* expresarse y aguzar su inventiva. Pero crea procedimientos. En danza, éstos deben dominarse, acatarse, asimilarse para cabalmente forjar un cuerpo hábil, capaz. La compañía de Martha Graham comprueba, en el estudio y en el escenario, que este prurito de creación organizada deviene verdad, realidad.

Desde sus primeras obras, Martha Graham sabía lo que hacía. Su rompimiento con el ballet “clásico” no fue, como el de Isadora Duncan, una

³ Merle Armitage, *Martha Graham. The early years*, Da Capo Press, New York, 1978, 132 pp.

⁴ Alberto Dallal, “Martha Graham en México”, *Novedades*, 18 de Julio de 1968.

airada y bien publicitada lucha de principios y ejercicios. Más bien se apoyó en la diferencia: Graham forja un sistema, apuntala un género a partir de nuevas exploraciones en el cuerpo, en su movimiento y en su estructura. Detecta fuentes de energía. Todas sus observaciones se realizan a partir de una estética experimentada, descubierta y razonada. Tan temprano como en 1934, afirmaba Martha Graham

Por *balance* (equilibrio) quiero decir no sólo la habilidad para sostenerse, sino más bien la relación que uno, como bailarín, guarda con el espacio que lo rodea . . . Lo más importante para el bailarín es su *postura*. La gracia en el bailarín no es sólo un elemento decorativo. Gracia es la relación que guarda con el mundo, la actitud hacia la gente con la que baila y para la cual se halla bailando . . .⁵

Durante la visita que en 1981 Martha Graham realizó a México con su compañía, tuve oportunidad de entrevistarla. Fue la única entrevista personal que concedió. Tal vez el hilo interno, la estructura de mi interrogatorio llegó a interesarle; tal vez, concentrada como se hallaba, le dio por repetir ideas conquistadas, elaboradas, asimiladas durante muchos años; el caso es que John Protas, el *manager* de la Compañía Graham, me indicó que Martha se había sentido a gusto y complacida. Prueba de ello es que él, personalmente, tuvo que recordarnos (a ella tanto como a mí) que debíamos terminar la entrevista para acudir a un ensayo en el Teatro Juárez.

Me hubiera gustado grabar la entrevista en una cinta televisual, toda vez que por momentos Martha Graham constituyó un espectáculo evidentemente histórico: invadida, conquistada por sus palabras y frases, entusiasmada, movía el cuerpo, los brazos y las manos (que al principio guardó bajo un “chal” que ocultaba los estragos ocasionados por la artritis en sus dedos): danzaba. Sus movimientos no eran, ni mucho menos, sólo apoyos a reflexiones y explicaciones. A su edad y en posesión de una clara “visión del mundo” y una sabiduría excepcional, poco tenía que subrayar lo que ya quedaba registrado en la grabadora. Su voz suave, limpia, parecía venir de muy atrás, de la historia que ella forjó tan admirablemente, del arte que ella “codificó”, echó a andar; de las obras que creó.

Y es que la intensidad de Graham es una cosa enorme que desafía a la imitación y escapa de los confines del esquema; ella parece generar y cristalizar esa intensidad en una forma que surge desde su cuerpo para existir libremente en su propio plano.⁶

⁵ Merle Armitage, *op. cit.*, p. 101.

⁶ Hargrave en 1937. Merle Armitage, *op. cit.*, p. 60.

Una parte de la entrevista que a continuación se ofrece, apareció en mi libro *Fémína-Danza*, publicado en 1985 por la Universidad Nacional Autónoma de México.⁷ La versión completa se publica por primera vez.

III

México es único, vale por sí mismo y me recuerda mi niñez

La presencia de Martha Graham en México y en el Noveno Festival Internacional Cervantino (1981), causó expectación primero, satisfacción después, y por último delirio. No hay nada artificial en todas estas reacciones porque el público mexicano descubrió que en Martha Graham, su talento y su trayectoria, todo era auténtico: su absoluta entrega al arte de la danza, su descubrimiento de una técnica que asentó la existencia de un nuevo género: la danza moderna, la construcción tenaz de un nuevo estilo y de una estética innovadora, la creación organizada y racional de la compañía profesional que recibió su nombre y su alma. Todo en Martha Graham conlleva la grandeza de la creación y la claridad del conocimiento.

Al mirarla sola, brillante, sobre el escenario, antes de iniciarse el espectáculo, no quedaba más remedio que reconocerla entre las más grandes figuras del arte del siglo xx: una artista que por medio de su trabajo garantizó la inclusión de la danza moderna dentro del par de únicas actividades artísticas originales de Estados Unidos. En efecto, junto con el jazz, la danza moderna surgió desde la entraña de esa sociedad superindustrializada, gigantesca y a su manera peligrosa y violenta.

Martha Graham, allí, en los escenarios de su país y de muchas partes del mundo, buscó, reveló e incluyó lo mejor, los más altos valores de una cultura que se ha “hecho” y desarrollado vertiginosamente.

La sola existencia del arte de Martha Graham es a la vez encumbramiento y crítica, contemplación y examen de la historia de Norteamérica: desde sus primeras presentaciones como bailarina de la Escuela Denishawn, de Los Ángeles, hasta *Actos luminosos*, estrenada en 1981.

Escucharla citar a Platón bajo las luces de diabras y reflectores, oír la decir que “la necesidad es el eje de toda realización”, significa percibir su universalidad. En la época actual, muchas compañías, gran cantidad de bailarines, coreógrafos, maestros de todo el mundo han incorporado sus

⁷ Alberto Dallal, “Entrevista a Martha Graham”, *Fémína-Danza*, Cuadernos de Historia del Arte/21, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985, pp. 69-79.

descubrimientos, enseñanzas, inventos, actitudes artísticas a las propias, personales y nacionales formas de ser, de pensar, de crear. En las palabras de esa mujer sola, intensa, candente, se halla toda la sabiduría del Universo, porque resulta innegable que el creador, el artista, llega al conocimiento de la realidad (y por tanto a los umbrales y caminos de su propio “hacer artístico”) estableciendo sus vínculos particulares con lo externo, lo social, lo general. Así lo ha declarado Martha: “Creo que los bailarines aprendemos por la práctica. Aprender a bailar por medio de la práctica de la danza y aprender a vivir por medio de la práctica de la vida: los principios son los mismos.” El significado de estas ideas se llama certeza. Es el mismo espíritu en que pueden residir. Allí, el foro, lugar, mundo luminoso, totalidad, espacio en el que cuantitativa y cualitativamente ha transcurrido la mayor parte de la vida de Martha Graham. Entonces el público, de pie, la ovacionó y ella sonrió, agradecida.

Su cuerpo sobrepasaba los ochenta años de práctica y conocimiento. La agilidad de su mente y la naturalidad de su sonrisa eran tan nuevos, tan recientes, como su llegada a México.

Nos hallamos en una bella terraza de un hotel en Guanajuato. Estamos solos. Frente a ella tiemblo y agradezco. Su rostro es el mismo que he visto en reproducciones, fotos, descripciones de *Visiones del Apocalipsis*, *Dos cánticos primitivos*, *Lamentaciones*, *Celebración*, *Documento americano*, *Cada alma es un circo*. Un rostro labrado, cincelado. Una imagen que hace tiempo transita, se desplaza a lo largo y lo ancho de la historia del mundo. Su voz, nítida, elogia mi sincera perturbación: le parece “hermosa” y me conmina a preguntar. Pero yo no me canso de observarla. Su forma de mirar, su rostro cubierto por un tenue o casi invisible maquillaje, el brillo de sus ojos delatan a la “mujer-monstruo”: Martha Graham. No puedo dominar los nervios puesto que debo aprovechar la ocasión al máximo: he sido detectado por el riguroso John Protas, gerente de la compañía y custodio de la Graham, como la única persona que puede, en México y durante el Festival Cervantino, entrevistar, *tête-à-tête*, a la Graham. Casi no he dormido la noche anterior y, curiosamente, en la fiebre del sueño se me aparecía el rostro de una mujer descomunal, intensa, agresiva, que nada tenía que ver con esta anciana, observadora y expectante, que se halla frente a mí. Sí: siento nervios porque todas las preguntas que he preparado se me vienen en tropel, a la mente. Todas. Así que, al sentarme, junto a ella, al encender la grabadora, al sonreírle —ella me contestaba condescendiente— me apoyo para iniciar el diálogo en un balbuceante agradecimiento y

—como es de rigor— un homenaje que —dadas las circunstancias— tal vez suena ñoño, infantil:

AD: Muchas gracias por permitir que se grabe esta entrevista porque hay muchos temas de qué hablar y tenemos muy poco tiempo.

MG: Nunca acepto ser grabada a menos que yo escoja alguna persona en particular.

AD: Sí, lo sé. Es una circunstancia muy importante y la aprecio mucho. Me siento muy honrado de estar aquí. Estoy muy nervioso, espero que me ayude porque en estos momentos no soy el tipo de periodista común y corriente: soy un investigador de danza. Esta es la situación más “histórica” de mi vida.

MG: ¡Eso es muy hermoso!

AD: Para mí es un honor. Tengo ciertas preguntas, pero no quiero ser molesto.

MG: Bien, dígame qué quiere que le conteste.

AD: Sé que su imagen de México debe ser muy extraña ya que durante su vida usted ha tenido actuaciones muy particulares como *Xóchitl*, en la Escuela Denishawn; era un personaje mexicano. En 1933 usted vino aquí con la beca Guggenheim. Me gustaría saber qué es lo que siente y piensa respecto a México, cómo ve al país y a su gente.

MG: Siento, de una manera muy profunda que México es una entidad autónoma, que no pertenece a nada ni es apéndice de nada. Pienso que es un lugar único. Lo he sabido toda mi vida. Mucho del paisaje me recuerda mi niñez en Santa Bárbara, California. Me recuerda las casas, los edificios, las plantas, los árboles de aquella región y de aquella época. México es algo en sí mismo. Por esa razón, jamás quise estudiar en Europa. Cuando solicité la beca Guggenheim, todos los pintores y compositores que la obtenían se iban a estudiar al Viejo Continente. Casi era parte de los requisitos para obtenerla. Yo era una primera bailarina y dije que no podía aceptarla e irme a Europa (aunque no conociera Europa), porque deseaba asimilar algo de esta parte del mundo. Les pregunté si podía venir a México y me dijeron que sí. Aquí no pude ver danza, en aquella ocasión, pero encontré la tierra, la gente, la arquitectura. Hay maravillas por todas partes. Cuando fui a las pirámides por primera vez me acompañaba el compositor y pianista Louis Horst. No había nadie. En aquel tiempo no había tiendas, concesiones. No existían barreras que impidieran la entrada. Estábamos completamente solos y dispuestos a escalar la construcción prehispánica. Louis era un hombre gordo y su ascenso fue penoso y largo. Yo subí como una cabra y arriba, de pronto, me pregunté: “¿Cómo voy a bajar?” Entonces descubrí a un muchachito de la región que bajaba

corriendo: inclinaba su cuerpo y zigzagueaba; iba de un extremo a otro de la escalinata. “Esa es la manera correcta de hacerlo”, me dije. Y naturalmente así bajé. Años más tarde, Irene Lewisohn montó un ballet en el Manhattan Opera House. Construyó una pirámide en medio del escenario, el foro era enorme y teníamos nuestra pirámide y yo subía y bajaba por ella de la misma manera que ese muchachito mexicano lo había hecho.

Al hablar, Martha no me ha quitado sus enormes ojos brillantes de encima. Mira de frente, con la vitalidad de los ángeles y de los demonios. Pero al callar, esperando mi siguiente pregunta, se transforma en una mujer llena de ternura, recién llegada de un escenario, como quien espera la aprobación de un espectador que la vio subir y bajar por la escalinata de una altísima pirámide.

El bailarín es un predestinado; posee algo extraño en el cuerpo

Los agnósticos consignaron en un cuento: “Quien no baila, ignora lo inmediato.” Martha Graham conoce el significado de la expresión: quien no danza, siente indiferencia por lo cercano; pero también el que ignora padece de su ignorancia, del desconocimiento de lo más próximo. La danza ha hecho que Martha permanezca atenta a los mínimos detalles: el canto de un pájaro, un niño que pasa cerca de nosotros, los objetos, las flores. Y los aprecia para saber “algo más”. En sus obras de tema amoroso una caricia se convierte en fundamento de una secuencia o del diseño entero. Martha sigue hablando de México:

MG: No pude ver danza la primera vez que vine a México en 1933. Pero registré la gentileza, la suavidad del pueblo; y su primitivismo. Es una tierra de contrastes que caracteriza a cualquier cultura interesante. También estuve en Yucatán. México es país de bailarines y ha salvado parte de su pasado. Tiene que hacerlo, porque el pasado es una herencia rica y maravillosa. Recuerdo que al visitar la Catedral de México hacían una zanja para meter tubería. Podría hoy regresar al lugar exacto: está a la derecha del edificio. Al salir es a la izquierda. Pues bien, había esa gran zanja, reparaban los tubos, y al fondo había una gran serpiente de piedra. No la tocaban, no la molestaban. Sólo colocaban la tubería. Los ancestros de México se hallan debajo de la tierra. Allí viven. Esta es mi imagen de México. Me gustaría regresar a Guanajuato porque todo lo que han hecho aquí —los muros, los jardines—, todo lo han hecho espléndidamente bien.

AD: Alguna vez, Martha Graham dijo que jamás había elegido su profesión, su actividad, su oficio; que la danza la había escogido a ella. ¿Qué significan estas palabras?

La gran coreógrafa aclara:

MG: No creo que un bailarín, un verdadero bailarín (y siento que he sido una verdadera bailarina) jamás escoja serlo. Creo que uno está predestinado porque posee algo extraño, aun en el cuerpo. Recientemente, toqué el tema con un pediatra y me dijo que las reacciones nerviosas de un bailarín son totalmente distintas de las de aquellos que no bailan. Hay algo en el bailarín desde que es pequeño. Toda su razón de ser, sus motivaciones, se esfuerzan para proyectar un panorama oculto. Aunque uno no esté consciente de ello, existen el deseo, la necesidad, el hambre de absorber la vida. Se es un ser ávido. Yo no empecé como coreógrafa; jamás pensé serlo. Escuché esa palabra por primera vez hasta que llegué a Nueva York. Continuamente recuerdo los textos de Platón sobre el destino, porque yo sólo quería bailar. Pienso que un coreógrafo posee siempre tres destinos en uno. La necesidad, la rueda de la vida, descansa sobre sus piernas. Este primer destino hace girar al mundo. El segundo destino es el uso que se le da a la rueda: forjar un tapiz, tejer una tela. El tercer destino consiste en cortar un patrón, confeccionar un diseño. Pienso que el impulso de cada coreógrafo obedece a estos tres destinos simultáneamente. Si no, no es un coreógrafo.

Detrás de esas palabras, detrás de esos labios, de ese rostro y de ese cuerpo (que a veces apoya con movimientos tenues pero expresivos los argumentos de la conversación) se halla la sabiduría de la acción. La práctica cotidiana, ininterrumpida conduce a la destreza. El trabajo profundo y leal nos lleva al conocimiento, incluso al conocimiento del destino. Vivir (lo sabe Martha Graham) es un constante descubrimiento.

MG: Al principio yo sólo percibí mi gran necesidad de expresar lo que sentía y lo que creía de la vida por medio de mi cuerpo. No tenía ninguna ambición o proyecto de crear una nueva técnica o echar a andar un género. Jamás había visto una puesta en escena. Cuando viajé de Santa Bárbara a Los Ángeles y vi a Ruth St. Denis, por primera vez supe que podía expresarme como bailarina, pero no tenía idea de lo que me esperaba, del papel que iba a desempeñar. Truman Capote se refiere a este tipo de fenómenos en su libro más reciente. Dice que él no se daba cuenta de que se entregaba a una maestría que acabó por transformarlo. Esa es la idea. Esa entre-

ga a la adquisición de una maestría otorga una técnica, y ésta a su vez los elementos para la autorregulación.

No puedo dejar de observar a Martha Graham mientras habla. A veces siento que su cuerpo, sus gestos, sus movimientos resultan más intensos que su voz, más definitivos que la claridad de sus frases. Recuerdo que una vez David Wood (fue bailarín de la compañía de Graham y dio clases en México) me explicó que Martha, más que nadie, poseía “fisicalidad”, esa especie de carisma o intensidad física, vigor que surge desde lo interno, que obliga a centrar la atención sobre ella. “Si Martha aparece en la entrada de un salón lleno de gente que habla, ríe, fuma, bebe —me explicó David—, se hace un silencio contagioso y la gente no tiene más remedio que mirarla”.⁸ Le explico mis sensaciones y reflexiones. Martha sonrío.

MG: Es muy agradable que le digan esto a uno. No lo sabía. Generalmente me siento aterrada cuando “aparezco”, cuando hago una entrada. Me asusta, me preocupa aparecer en un escenario. Anoche sufrí, realmente sufrí, en el foro del Teatro Juárez. Desde que salí de Nueva York hacia México, lo sabía, lo temía. Mi filosofía es que si uno tiene demasiada conciencia de su fisicalidad, entonces no la posee verdaderamente. Lo principal es apoyarse uno en uno mismo. Y si realmente uno es un centro de fuego, la gente se acerca y calienta sus manos en nuestra persona.

¿Jamás pensó Martha Graham —entonces— que podía llegar a descollar? La artista estadounidense medita algunos instantes su respuesta. Nos hallamos en una agradable terraza, en Guanajuato, y ella debe viajar con la velocidad de la luz hacia algún punto de su ser que había olvidado.

MG: Al principio sólo sabía que era tremendamente afortunada porque me expresaba por medio de mi cuerpo. Pero trabajaba, hacía danza, enseñaba sin que me importara la noción de “poder”; sólo estaba consciente del deseo, del “querer” hacer las cosas. Por supuesto, quería sobresalir porque soy extremadamente vanidosa y creo que todo el mundo debe ser vanidoso, pero en una dirección certera. Durante una audición, Anthony Tudor observaba a una joven bailarina y ella hacía lo que tenía que hacer con gran pasión, bailando con una gran seguridad, intensamente, creyendo que expresaba el infinito. Entonces llamó Tudor y le dijo: “No te quie-

⁸ Alberto Dallal, “David Wood en México”, *La danza contra la muerte*, 2a. ed. corregida y aumentada, UNAM, 1983, pp. 171-180.



Figura 1. Martha Graham Ca. 1926.



Figura 2. *Letter to the world*. (cor: Martha Graham, 1940). Foto de Bárbara Morgan © 1940, 1972.



Figura 3. *Satyrical Song* (cor. Martha Graham, 1932). Foto de Bárbara Morgan.



Figura 4. Martha Graham interpreta el papel principal (La elegida) en *La consagración de la primavera*. Metropolitan Opera House, New York, abril de 1930. Foto: White Studio.

res lo suficiente.” Y ella le preguntó: “¿Por qué dice usted eso?” Tudor la miró fijamente y señaló: “Porque te pintas muy mal los labios”.

Todos ansiamos la experiencia del amor

La fuerza de Martha Graham no sólo se manifiesta en su voz y en las ideas que emite claramente por medio de las palabras. Sus manos, sus brazos en ocasiones van más allá de su torso, se desprenden del resto del cuerpo y virtualmente alcanzan un espacio que habría resultado increíble, imposible antes de aparecer ella, sentada, en la terraza. Se ha olvidado de hacer que sus dedos permanezcan ocultos debajo del chal de lana, tal vez porque los temas le han interesado lo suficiente. . . Pero hay otro tipo de fortaleza que detecto en su concentración: durante sus respuestas parece fijar la mirada en un punto y, al terminar la idea, vuelve los ojos en dirección de mi rostro pero sin perder intensidad, como si me preguntara —a fondo— si he comprendido sus palabras. Esta actitud me conduce al término “terquedad” o, mejor, “persistencia”. La Graham es persistente no sólo en términos de su presencia imponente; no sólo en lo que se refiere a la sabiduría de la que se halla impregnada; su biografía indica asimismo su persistencia segura ante los cambios, ante la evolución y la misma transformación de la danza moderna, género que transitó con brillo y rapidez, de una noción expresionista del arte, hacia una vivacidad consistente, segura, nada frágil que habría de asimilar temas, gestos, situaciones.⁹ La búsqueda de esa persistencia, desde los inicios de su carrera, conlleva la idea del amor: amor por la humanidad, entrega, conocimiento de lo firme y lo duradero. ¿Cuál es la idea que Martha Graham tiene del amor?

MG: Yo viví rodeada de amor en mi familia. Sin embargo, el amor constituye algo muy sencillo y a la vez muy complicado. El amor por otra parte, significa reconocer la existencia de otro ser. Ni siquiera necesita una conocer a esa persona; de una manera u otra, algo del amor brota de una misma y en ello, en esta experiencia, todos estamos unidos. Todos sufrimos la temporalidad, la muerte. Todos ponemos la esperanza de experimentar amor apasionado pero debemos experimentar esa misma pasión por cada cosa en sí misma. Naturalmente, mis obras se refieren siempre al

⁹ “Martha Graham comprueba la natulaleza vital de la danza y de su propia vocación al asumir la trascendencia...” En mayo de 1984 cumplió 90 años de edad. Poco antes, el gobierno francés le concedió la insignia de la Legión de Honor y en la Ópera de París Rodolf Nureyev interpretó *El sueño de Fedra*, la más reciente coreografía de Martha Graham en ese momento. La artista norteamericana estuvo presente. Fue un gran homenaje. Véase Alberto Dallal, “Martha Graham”, *Revista de Revistas*, 24 de febrero de 1984.

amor porque creo que es un fenómeno único. No estoy hablando ni metafísica ni esotéricamente. Afirmino que el cuerpo que está animado y vivo, cada instante, no importa que la persona pueda ser alterable o molesta en ocasiones, pertenece a un ser enamorado del mundo, enamorado de la vida y del propio ser. Rudolf Nureyev tiene esta cualidad. Cuando se halla en el escenario hay que mirarlo. ¿Por qué? Lo vi en cierto ballet; era una escena de cacería; había damas y caballeros en un bosque, como cincuenta bailarines en el foro; él era el príncipe: se hallaba sentado a un lado y un paje le cambiaba las botas de caza por unos zapatos con los que pudiera bailar. Y, ¿a quién mirábamos? ¿A los cincuenta bailarines? No. Nureyev estaba sentado, inmóvil, pero su dominio para centrar las miradas era tan grande que uno no podía mirar en otra dirección. Se trata de lo que Saint John-Perse aludió cuando más o menos dijo: “Es tan corto el tiempo para nacer en cada instante...” Debe estar uno vivo para cada instante, cada vez. Eso es realmente el amor. Hay rudeza y necesidad de crecer y necesidad de hablar. No sólo se trata de la satisfacción de vivir la experiencia del amor... Hay un árbol en mi jardín, en pleno Nueva York. Se halla en un edificio no muy grande, en pleno centro. Me lo regaló Lila Acheson Wallace y tiene dos jardines. Es un edificio de ladrillos aparentes, no muy grande o, digamos, lo suficientemente grande. Pues bien, hay un árbol que tiene sus raíces fuera de los límites de mi propiedad y que deseaba alcanzar el sol, la luz y tenía que atravesar una enorme valla de hierro, una de esas vallas de madera y fierro muy, muy intrincadas. Pero este obstáculo no detuvo al árbol y hoy la barda está incrustada a la mitad del tronco y las huellas de todo este trayecto y su agonía le han dado cierta belleza. Se pueden ver las marcas del fierro en el tronco. El árbol ya es tan alto como la casa. He dado órdenes de que nadie toque, moleste a ese árbol. Porque es un símbolo. Ese árbol representa en realidad la consigna de Sara Bernhardt: “Hoy todo es bueno. Así sea. ¿Mañana? Dios lo sabe...” Es esa urgencia. Y el poseer esa urgencia se asemeja al chupamirto, que toma el néctar de la flor y la alta velocidad que conocemos se halla en las alas y tal parece que la criatura permanece inmóvil en medio de una gran vibración. Eso es lo que significa la vida para mí. Eso no significa que una debe permanecer así todo el tiempo. Significa, sí, que cuando una se sumerge en la vida las alas le permiten volar.

AD: Todo esto resulta muy general, muy hermoso y profundo: es la verdad emitida por la sabiduría y la experiencia. Pero, ¿podría usted hablarme en concreto sobre las personas que usted ha amado?

MG: Sí, lo haré. He amado a muchos hombres pero jamás pronuncio sus nombres porque creo que no resulta justo para sus familias. Pero amé muchísimo a mi esposo. Estuve casada con Erick Hawkins, un bailarín. El matrimonio duró diez años. Después las cosas no fueron fáciles para nuestra relación así que tuvimos que separarnos. No me da miedo decir que el amor fue muy profundo y muy grande y siento lástima por aquella gente que no ha experimentado una profunda pasión y cuando miro los ojos de la gente y esos ojos están en blanco . . . me dan tanta lástima. Pero en lo que respecta a los individuos, he tratado de proteger mi vida privada. Han aparecido muchas personas que me han preguntado si he estado enamorada de alguien, de uno, de otro, o del más allá; la mayoría de las veces ha sido mentira y han ridiculizado a hombres por los que he sentido un gran respeto pero de los que no he estado enamorada. Ojalá hubiera estado enamorada de alguno. Me hubiera enorgullecido. Pero el amor es un ritual y siento una profunda pena por los que no lo han experimentado. A mí nunca me ha gustado rodearme de monjas o sacerdotes aunque me llevo muy bien con ambos. Pero un mundo sin amor y una danza sin pasión . . . Incluso la danza del demonio es pasión, es un soplo de la vida. Para mí.

Seguimos sentados en la terraza del hotel, en Guanajuato, aislados del mundo. Al lado del muro blanco, no muy alto, que nos “protege” del espacio, una hondonada, y al fondo, a lo lejos, la carretera, por la cual transita de cuando en cuando un auto, un camión, un ruido. Martha Graham condesciende a hablarme de sus conocimientos, de sus relaciones con la música.

AD: En su capacidad, en su genio para la creación, ¿cómo se familiarizó con la estructura musical? ¿Estudió para ello?

MG: De pequeña estudié piano. Todas las niñas como yo tenían que estudiar piano en esa época. Había música en mi casa. Mi padre, que era médico, tocaba el piano cuando se sentía deprimido o triste. Crecí en la posesión de ciertas nociones sobre música. Más tarde, en Denishawn conocí a Louis Horst, que allí era director musical y que también tocaba durante las lecciones de danza. Él me enseñó y descubrió para mí el mundo de la música, un mundo que no había yo conocido. Yo jamás había escuchado una orquesta sinfónica, porque vivía en Santa Bárbara y estaba lejos de todo . . . Era cuestión de manejar el auto durante varias horas y regresar muy, muy noche. En aquella época no era tan sencillo como

ahora . . . La música es un elemento esencial: la frase, el fraseo, tiempo, medida, ritmo. Y no quiero decir con esto mantener, apoderarse del latido, de la marca. Quiero decir saber oír la música, usarla, quedarse con ella, portar la música, apoyarse en ella, sentir que nos envuelve y percibir la rapidez con la que uno anticipa un sonido. El sonido ya está ocurriendo dentro de tu cuerpo, pero con la música se convierte en un fenómeno conjunto. Frasear, por supuesto, significa originalmente respirar. Y aquello que es respiración es vida. Siempre les digo a mis alumnos: “No les pido que bailen con la música de *Tristán e Isolda* pero me gusta que escuchen el dueto amoroso de vez en cuando: las largas, secas, prolongadas frases, la pasión que hace la separación amorosa tan angustiada.” De todas formas, la satisfacción, el placer de la música llega después de haberla vivido individualmente. No se me ocurriría bailar las composiciones de Wagner. Ya han sido bailadas en su propio estilo. Por eso me gusta que compongan música para mí en la cual exista un elemento vital. He utilizado música y hoy en día estoy usando música que no ha sido compuesta para mí. Pero *Appalachian Spring*, *Letter to the World*, *Cave of the Heart*, *Night Journey*, fueron todas compuestas para mí, al igual que *Seraphic Dialogue*. No ocurrió así con *Judith*, que es una obra de Varese para percusiones. Yo lo conocí a él, y su esposa me permitió utilizar la pieza. Una de mis danzas más recientes, *Acts of Light*, lleva música de Carl Nielsen, un compositor danés que ya murió. Es un neoclásico, el primero de ellos que realmente he utilizado. Jamás he usado las formas preclásicas como Haydn o Mozart. Creo que son muy terminantes para el movimiento, muy cortantes; y ese nunca ha sido mi estilo; nunca me he avocado a bailarlas. No las siento en mi cuerpo.

AD: ¿Significa esto que algunas veces usted escucha la música y sólo después surge una idea para hacer la coreografía?

MG: Sí, a menudo ocurre así. Algunas veces no es fácil, porque no quiero violentar o cortar la música. En la obra de Carl Nielsen, por ejemplo, hay tres pequeñas composiciones y la razón por la que utilicé campanas en medio es porque no hay unidad en ellas. No coinciden. Son tres piezas distintas, que expresan la luz; *Helioscope* es la última y probablemente usted sabe que cuando el hombre del Norte llegó por primera vez al Mediterráneo vio la luz, el sol de una manera distinta. Fue un descubrimiento. Por supuesto, la luz ha sido un factor dominante en mi vida y también las palabras: “Hágase la luz. Y se hizo la luz.” Creo que esa es precisamente la tarea de todos nosotros: hacer la luz.

AD: Cuando compone, ¿tiene usted una idea especial que pudiéramos llamar una idea literaria? Por ejemplo: la luz . . . ¿Quiere hacer una danza sobre la luz y entonces la desarrolla en su interior?

MG: Sí, siento el poder de la luz y trato de descubrir qué es lo que produce o induce sobre el cuerpo; no me ocupo de lo que el cuerpo haría al tirarse al sol, al bañarse en el sol. Me intereso por todos esos movimientos ocultos, esos movimientos rápidos, los hombros, la forma de mover la cabeza, la utilización de los codos, el movimiento de los ojos de un lado a otro, todos esos desplazamientos, fenómenos y movimientos que nunca se hacen evidentes y que sentimos en los nervios.

En ese momento preciso llega hasta nosotros el ruido que hace un camión al subir la cuesta, a lo lejos. Es un zumbido tenue pero molesto. Perturba. Por momentos, Martha no ha estado aquí, conmigo: danza, se estremece, invoca conmociones internas, invisibles. Baila. Al percatarse del ruido del camión, guarda silencio y observa los esfuerzos de esa hormiga mecánica.

—Hagamos una danza con el ruido —sugiero.

—Sería muy fácil —afirma. —Bastaría con que me quedara completamente inmóvil.

Ambos nos reímos, pero reflexiono que una danza de la inmovilidad es tan razonable como cualquier otra obra de arte. Sobre todo si la interpreta Martha Graham. Tan lógica, soberbia y razonable como una escultura griega o como las figuras egipcias de su coreografía *Frescos*. Entonces le recuerdo a Martha Graham su trabajo con el escultor Isamu Noguchi. Toda su vida ha estado trabajando con gente de mucho talento, con artistas. La pregunta es: ¿los atraía a trabajar con usted, venían por sí mismos? Usted, ¿los buscaba? ¿Cómo entró en contacto con Noguchi?

MG: Se remonta a hace más de cuarenta años. Teníamos pequeños estudios, cercanos. Yo sólo sabía que de una escultura debía exigir una sola cosa: que fuera una presencia viva en el escenario, tan viva como los bailarines. Pieza que pueda ser utilizada, no un decorado que perturbe la vista. Noguchi creó las esculturas para *Seraphic Dialogue*. La escenografía para *Judith* fueron piezas hechas por Noguchi con sus propias manos. Son piezas de museo. Siempre las cubrimos y preparamos cuidadosamente para transportarlas durante nuestras jiras. Han sido reproducidas en bronce en número de tres: una para el Museo Walker, otra para Isamu

Noguchi y otra para mí. Sin embargo, espero que pronto también las que utilizamos en el escenario se hagan en bronce para que sobrevivan, porque están hechas en madera, fueron talladas por el artista y como tales son un verdadero tesoro. En la compañía todo el mundo lo sabe y las trata como personas.

Sabemos que las relaciones entre artistas, sobre todo cuando son grandes y talentosos creadores, resultan difíciles. Sin embargo, Martha Graham ha logrado establecer perfectas simbiosis con artistas plásticos, con músicos y compositores, con coreógrafos y bailarines aparentemente alejados de su mundo y de su técnica, de su escuela y de sus tendencias estéticas. De su género. ¿Cómo “detecta” la Graham esos elementos humanos con los que ha de establecer una fructífera alianza? Al ver, por ejemplo, una pintura, ¿usted descubre ingredientes valiosos y compatibles, fuerzas a unir? ¿Entonces sencillamente va y le pide al autor que trabajen juntos?

MG: Sí. Por supuesto. Lo hice más asiduamente cuando era joven. Porque no tenía miedo. Sólo reflexionaba que ellos también querían trabajar, hacer, crear tanto como yo. Así que al conocerlos les pedía que hiciéramos algo juntos. Así surgieron los decorados de *Appalachian Spring* realizados por Isamo Noguchi. Pero algo semejante ocurrió durante mi primer contacto con una exposición de obras de arte moderno. Fue en Chicago. Tuvimos un día de retraso en nuestro viaje en tren. Íbamos a cruzar el continente. Fui al museo y penetré en la sala en donde se encontraba la Colección Dale. Vi por primera vez una pintura de corte moderno. Y me dije: “No estoy loca. Tengo amigos. Esta gente también está experimentando para revelar una verdad oculta.” Y del otro lado de la sala descubrí una pintura de Kandinsky con un haz de luz roja que cruza la tela de una manera muy ágil y vital. Y pensé: “Algún día haré lo mismo en una danza.” Y eso mismo puede usted verlo en *Diversion of Angels*, con la bailarina vestida de rojo. Todo ello surgió en ese museo . . . En fin. He trabajado muy poco con pintores pero se debe a que he evitado colocar algo estático al fondo para trabajar al frente. Eso —pensé— equivaldría a desviarse de los cuerpos de los bailarines. Las esculturas son otra cosa. Son elementos que nos hacen combatirlos o amarlos o tratarlos como a seres humanos. Deben estar rodeadas de espacio y adecuadamente iluminadas. No puede ser de otra manera: las soluciones deben provenir de lo interno, del pensamiento propio . . . no pueden constituir locuras o extravagancias, como esos cubos que siempre me hacen sentir incómoda porque, colocados de manera que se sostienen por una de sus aristas, sien-

to que se van a caer. Yo crecí en una zona de terremotos y sé lo que eso significa. Ese tipo de arreglos no me atraen en lo absoluto porque esos cuerpos existen evidentemente, por sí solos. Pero cuando surgen desde los huesos, como desde las entrañas de una catedral, entonces veo que *eso* es lo que yo buscaba . . . A veces voy con alguien y le pido que componga para mí. Lo hice con Samuel Barber, Gian-Carlo Menotti, William Howard Schuman y algunos otros. Hice una danza con Hindemith, titulada *Hérodiade* y estaba yo aterrada, por supuesto porque él era el gran maestro. Era una época en que Hindemith no podía viajar por los Estados Unidos, durante la guerra. Estaba confinado y lo fui a ver a Yale. Le pedí que hiciera una obra para mí. Se sentó al piano y me miró y en seguida comenzó a tocar prácticamente toda la composición con la que más tarde monté *Hérodiade*. No hizo ninguna anotación y me dijo: “Se la llevaré el viernes a las doce del día.” Entonces le dije: “Es mi día libre. Yo puedo venir desde Nueva York y si desea cambiar el día, estoy de acuerdo. Sólo avíseme.” Él respondió: “Estaré allí el viernes a las doce.” Y el viernes a las doce en punto alguien tocó en la puerta y allí estaba el señor Hindemith con la partitura. Entonces exclamé: “¿Qué voy a hacer si fracaso . . .?” Y respondió: “Pues le escribiré otra obra.”

AD: En este caso, ¿le explicó usted algo sobre su idea de la danza, de la obra que quería hacer? O tal vez, cuando usted escuchó la música se dijo a sí misma: “Esto puedo utilizarlo en un montaje . . .” ¿Qué tipo de proceso ocurre dentro de usted con respecto a la música?

MG: Nunca intento trabajar antes de tener la música. Experimento con movimientos que pueden funcionar pero no monto coreografías sin escuchar la música. Muy a menudo ideo coreografías sin escuchar una música pero sólo cuando he escuchado una música que de ninguna manera me ha seducido. En estos casos fraseo sin sonidos, sin música, y después adapto lo construido al fraseo de la música. En el caso de Hindemith, yo no le entregué la idea. *Hérodiade* surgió a partir de este encuentro: él ya poseía la música y la tenía frente a él. Cuando vio lo que hice se sorprendió un poco. Pensaba que la había hecho aparecer como una silla de dentista. Por su parte, la señora Hindemith dijo que la obra la hacía pensar en una mujer a quien se le ha revelado que tiene una enfermedad incurable. Yo exclamé: “Lo siento mucho.” Y me preguntó si no había yo consultado al maestro acerca de la coreografía. Le respondí: “No. ¿Por qué tenía que hacerlo? Ese es mi trabajo. Él me dio permiso para utilizar la música. Y a menos que me retiren el permiso voy a utilizarla . . .” En el

caso de Aaron Copland, le entregué el guión, el argumento. No teníamos todavía título para la obra una vez que la habíamos terminado. Así que en la portada de la partitura quedó el título de ese entonces: *Ballet para Martha*. Ese es el título original de la partitura de *Appalachian Spring*. Más tarde, Gian-Carlo Menotti hizo varias composiciones para mí y Norman Dello Joio creó *Seraphic Dialogue*. A Dello Joio le entregué el guión; sencillamente me limitaba a citar lo que había estado leyendo, lo que sentía sobre el tema. O sencillamente escribí lo que sentía. Hice indicaciones sobre el orden de aparición de los bailarines, se tratara de un *director* o una pieza larga o corta; qué individuos tomaban parte en la secuencia. No le di ninguna asesoría a Dello Joio. Indiqué, sí, el tiempo aproximado del ballet: dieciocho o veinte minutos. Pero lo demás fue totalmente producto de su decisión. Existe tan sólo lo que él interpretó de mi guión y cuando obtuve la música, me adapté a ella.

Es posible pensar que un compositor puede vislumbrar lo que Martha Graham quiere, puesto que su “proceso creativo” y su experiencia la dotaron de un lenguaje propio que describe y registra sus intenciones, sus análisis, sus proyectos coreográficos.¹⁰ Por otra parte, existe la certeza de que la Graham domina y manipula las estructuras musicales que aplica, utiliza y prescribe: su trayectoria indica que se ha familiarizado con ellas.

Al examinar la obra total de Martha Graham (incansable persistencia del arte en la vida, en el escenario; el rigor en la creación; la lucidez en la expresión) pueden definirse con claridad dos campos temáticos que superan la primigenia actitud de ir hacia lo personal, lo individual para “hacer arte”: el mundo clásico (la tragedia griega, principalmente) y el mundo norteamericano (la definición de una actitud, una manera de ser, un acervo e incluso un paisaje que expresen a los Estados Unidos artística, culturalmente). Considerando que la danza moderna, la técnica específica para practicarla y la obra dancística y coreográfica de Martha Graham representan al arte norteamericano actual en todo el mundo, ¿piensa usted que sus esfuerzos han construido, forjado una especie de “tradicción” para su país? Me gustaría saber asimismo qué siente usted al percibir que ha tomado algunos elementos de los temas clásicos —o los temas mismos— y los ha hecho, a su manera, norteamericanos, tal vez en forma similar a los logros operativos y auténticos de Eugene O’Neil.

¹⁰ *The Notebooks of Martha Graham* (int. by Nancy Wilson Ross), Hartcourt Brace Jovanovich, New York, 1973, 464 pp.

MG: Depende de cómo utiliza usted el término “clásico”. Tomemos las enseñanzas del ballet, por ejemplo. Yo tuve entrenamiento clásico. Fue sumamente rígido. Jamás bailé en puntas. Pero no he descubierto una sola razón para descartar trescientos años de una ciencia del cuerpo que realmente existe. Cuando esta técnica está bien enseñada y aplicada se hace muy clara y bella. Con todo, sí sentí que al alcanzar el siglo xx no podíamos seguir bailando como se hacía en los siglos xvii y xviii. Los cuerpos son distintos. Las actitudes mentales son distintas. El ruido que existía en ese entonces no era el mismo que escuchamos en la actualidad. En cuanto a crear una imagen norteamericana, creo que mucha gente no estaría muy de acuerdo con la afirmación. Yo me limito a presentarme a mí misma como una norteamericana y todo lo que ha llegado hasta mí ha surgido desde las variadas fuentes del mundo; estos elementos han sido absorbidos por mí como una norteamericana que soy. Lo que se produce, lo que resulta —no obstante que los antecedentes del mito, del comportamiento clásico puedan ser europeos o asiáticos— termina siendo americano en expresión, de una persona nacida en este continente. Por América quiero decir este continente como un todo, quiero decir México, los Estados Unidos, no conozco América del Sur pero hay algo único aquí: la necesaria fortaleza. El ritual en Europa es muy distinto. Todos tenemos ciertas raíces en los ritos. No importa cuál o cuáles puedan ser y los ritos de México, de muchas maneras, son aterradores. Pero hay tanta realidad en ellos que no nos podemos dar el lujo de ignorarlos. Yo siento una gran inclinación por los países nórdicos, por los vikingos y lo demás; con ciertos países de Europa central no siento ningún vínculo, me siento un poco diferente. Pero jamás trato de hacer propaganda y mucho menos de crear un arte norteamericano. Soy una norteamericana trabajando en Norteamérica pero alimentada por el mundo en cuanto a rituales, mitos y antepasados. Por supuesto, tuve dos fuertes influencias religiosas en mi vida: una consistió en el hecho de que crecí, en parte, como presbiteriana —la religión de mi madre— pero mi padre era católico. Así que entraba y salía de una a otra iglesia; a mí, todo eso no me importaba mayormente. Lo único que recuerdo eran el ritual, la belleza, la forma, la formalidad, casi como una escenificación; al mismo tiempo, se trataba de una experiencia religiosa y así registré todo eso pero jamás lo pongo por delante como elemento fundamental. Alguna vez, durante una jira, una chica me preguntó cómo habría de convertir a China a mi danza. Esto ocurrió antes de que tuviésemos relaciones diplomáticas con ese país. Yo le respondí que mi propósito no era ese, que yo no quería convertir a nadie porque no soy ni propagandista, ni misionera, ni política sino sencillamente una

bailarina de una parte concreta del mundo. Podía decirse que estaba yo expresando la cultura norteamericana pero no que estuviera expresando en mi danza la conducta cotidiana de Norteamérica.

AD: ¿Qué opina Martha Graham en torno a la aplicación universal de la técnica elaborada por ella? ¿Sabe usted en qué partes del mundo se hacen sus rutinas?

MG: Podría contestar que conozco muchos lugares en que se hace, pero mal. Mire usted, todo esto tiene relación con una emoción transitoria, como el sentirse que se es una flor o como convertirse en una nube; sencillamente sentir . . . Todo el mundo siente. Una piedra siente, una hoja siente. La maldición de la Walquiria puede hacer sentir a la gente del norte, la maldición puede encadenar a muchas personas y, sin embargo, también queda rota en cualquier momento porque es "el fútbol del gato, las raíces de una piedra, la barba de una mujer, el aliento de un pez o el escupitajo de un gato". Todo esto va entre comillas.

Le pido que envíe un mensaje especial a aquellos bailarines, coreógrafos, artistas mexicanos que conocen su obra, su técnica, su estética, su existencia. Nos hallamos de pie, frente a un paisaje semiárido, arisco, bello como un mito.

MG: Me place decirles que me gustaría saber de la exactitud aplicada en los aspectos que más les sirvan y que si usan mi nombre, que utilicen la técnica tan formalmente como la he concebido, tanto a partir de la idea apasionada de la vida como en base a la seguridad física de ellos mismos. Además les diría: trabajen muy duro. La danza no puede ser practicada en forma intermitente. La danza tiene que practicarse a una hora precisa todos los días y el bailarín debe mantenerse dentro de esa regla. La formalidad de mi escuela es muy grande. Y me atengo a ella como a una de mis certezas. No entiendo qué significa para algunas personas la libertad hoy en día. Creo que yo poseo una libertad total dentro de los confines de una lógica definida. O lo que yo considero una lógica para bailar. Les diría: apréndala. También les diría que descubran en sus cuerpos lo que está vivo y latente. Y les pediría que lo protejan. Creo que la variación de técnica resulta esencial para conseguir todo esto. En mi escuela de Nueva York hemos enseñado la técnica del ballet y ya no la enseñamos por la sencilla razón de que no tenemos suficiente espacio para hacerlo; tampoco

el piso conveniente. Todo ha sido utilizado para la danza moderna. Debo decirles que todo este aparato de la danza constituye un ritual y puede ser extremadamente divertido y fluido. No tiene que basarse en una religión y puede apoyarse en el amor. Nada está lejos del amor pero debe poseer una formalidad. Todo sobre el escenario está calculado . . .