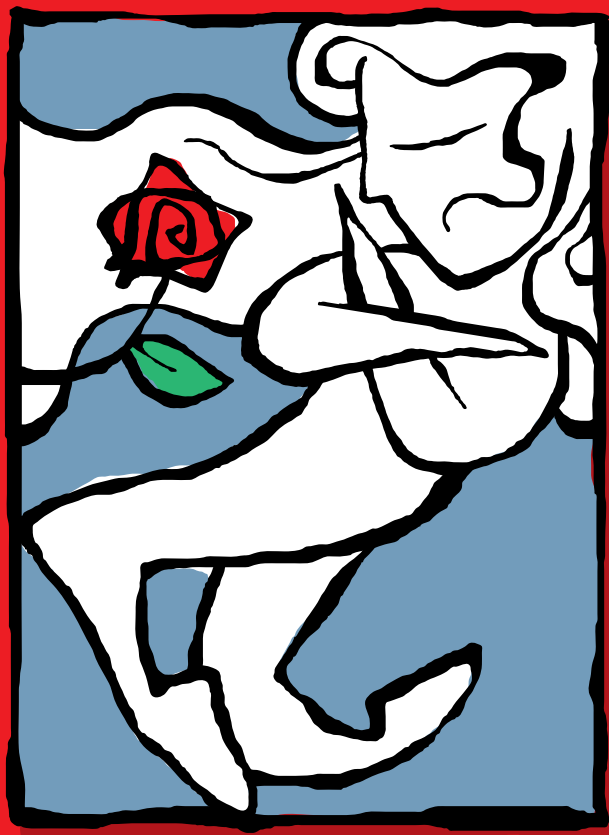


Gelsey Kirkland, con la colaboración
de Greg Lawrence
Traducción de María Dolores Ponce G.

Bailando sobre mi tumba

Autobiografía



Gelsey Kirkland, con la colaboración de Greg Lawrence

Bailando sobre mi tumba
Autobiografía

Traducción de María Dolores Ponce G.

Jefe de Arte y Diseño
Enrique Hernández Nava

Formación y supervisión de producción
Juan Ariel Rodríguez Peñafiel

Corrección
Raúl García Lugo/Javier Delgado Solís

1987 Jove Book, Nueva York. Publicado mediante acuerdo con Doubleday, división de Bantam Doubleday Publishing Group, Inc.

ISBN: 0-515-09465-X

Título original: *Dancing on my grave*

© 1986 Gelsey Kirkland y Greg Lawrence

© de la edición en castellano 2013:
D. R. © 2013 de la presente edición:
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Reforma y Campo Marte s/n
Col. Chapultepec-Polanco
C.P. 11560, México, D.F.

ISBN: (en trámite)

Traducción de María Dolores Ponce G. / Cenidi-Danza José Limón

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

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Índice

Capítulo I	
Vista pero no oída	13
Capítulo II	
La cuna del gato	27
Capítulo III	
Dios indispuesto	43
Capítulo IV	
Se rompe el espejo	63
Capítulo V	
De la tina caliente a la Guerra Fría	91
Capítulo VI	
Traiciones y defecciones	119
Capítulo VII	
La cortina de hierro	143
Capítulo VIII	
La escena de la locura	183
Capítulo IX	
Enfermedades inadvertidas	211
Capítulo X	
Las drogas la envenenan y se enferma de él	241
Capítulo XI	
Un caso fronterizo	291
Capítulo VII	
Bailando sobre mi tumba	319

*A la memoria de Joseph Duell, 1956-1986.
Que el grito de ayuda aún pueda escucharse.*

Nota: Por las usuales razones literarias o legales, se han cambiado algunos nombres, los cuales aparecen entre comillas la primera vez que son mencionados. Mi esfuerzo por transmitir los acentos extranjeros no tiene intención de ridiculizar a ninguna persona ni grupo nacional, sino de darles autenticidad a las voces tales como las oigo. Algunas de las personas a quienes me refiero en este libro han triunfado en los escenarios o en el cine, de modo que los lectores que así lo quieran podrán escuchar el sonido real de su voz.

...la imitación de las palabras por los gestos es lo que ha producido todo el arte de la danza.

Platón
(*Leyes VII*)¹

Todos los gestos del bailarín son signos de cosas, y la danza es llamada racional porque acertadamente significa y expone algo por encima del placer de los sentidos.

San Agustín

El arte verdadero no ha puesto la mirada en un simple juego pasajero; lo que busca no es sumir al hombre en el sueño de un instante de libertad; su *seriedad* consiste en hacerlo libre efectivamente...

Friedrich Schiller
(“Sobre el uso del coro en la tragedia”)²

¹ *Obras completas*, tomo 10. Edición de Patricio de Azcárate. Madrid, Medina y Navarro Editores, 1872, págs. 53-54.

² En *Escritos sobre estética*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid, Tecnos, 1991, pág. 240.

Agradecimientos

Con el riesgo de omitir a algunas, y sin ningún orden en particular, agradezco a las siguientes personas, sin quienes este libro no existiría, al menos en su forma presente.

Mi esposo y colaborador, Greg Lawrence. Mi madre, Nancy Salisbury, y mi padrastro, Robert Salisbury. Mi hermano, Marshall Kirkland, y mi hermana, Johnna Kirkland. La madre y la hermana de Greg, Marilyn Lawrence y Paula Stricklin.

Richard Malina, por la ayuda que me prestó en Doubleday. Mi editora, Jacqueline Onassis, quien creyó en el proyecto desde el principio y, a pesar de la ocasional resistencia de los autores, lo hizo posible. Por su habilidad para capear el temporal, Shaye Areheart. Alex Gotfryd, Glenn Rounds, Heather Kilpatrick, Ellen Mastromonaco, Marianne Velmans.

Por su perspicacia y atención minuciosa, mi asesor creativo, Barry Laine, amigo y valioso crítico. Dina Makarova, cuya contribución constante y amorosa es incalculable. Christopher Kirkland, quien hizo la investigación fotográfica y me ofreció su entusiasmo e ideas. Por su afecto y sabios consejos, Lisa Filloramo. Por el apoyo y la sensatez brindados a lo largo del camino, Bonnie Egan. Por los años de estímulo familiar, Don Bevan, Pat Kirkland Bevan, Robin Kirkland MacDonald y Delta Mitchell Hoadley.

Por su tiempo, sus consejos y apoyo: Antony Tudor, Natalia Makarova, Peter Schaufuss, Arthur Mitchell, Edward Villella, Anthony Dowell, Joan Moynagh, David Howard, Pilar Garcia, Georgina Parkinson, Barna Osertag, Haila Stoddard, Carl Michel, Patrik Moreton, Peter Stelzer, Laura Stevenson, Stephen Greco, Brooke Adams, Lynne Adams, Angela Vullo y Patrick McCormick, Meg Gordon, Deane Rink, Marvin Frankel, Joseph Stricklin, el doctor Robert Cancro, el doctor Steven Ajl, Victor Sendax, Patricia Bromley y Charles Grant, Carlo Levi Minzi, Peter y Judith Wyer, Lisa Drew, Brooke Cadwallader, Christopher White, Jonathan Lash, Marcia Merry y todos aquellos que tuvieron el suficiente valor para hablar abiertamente.

Capítulo I

Vista pero no oída

No nací bailarina, no salí del vientre materno en puntas ni me pusieron un tutú en lugar de pañales. Fui una bebé regordeta con cabeza como bulbo de tulipán y la correspondiente barriguita. Llegué al mundo el 29 de diciembre de 1952, en Bethlehem, Pensilvania. Muy pronto, mi cuna se volvió el centro de atención en la finca de mi familia en Bucks County. Jugaba a ser vista pero no oída hasta el cansancio e imponía la ley del hielo a todos. A mis padres les preocupaba que fuera muda, o bien, que a propósito me estuviera negando a hablar.

Tras mi segundo cumpleaños, durante meses no hablé. Un día, cuando una amiga de la familia se estaba preparando para despedirse después de habernos visitado, oyó una vocecita que gritó: “¡Por favor no te vayas!” Sorprendida, la visitante, que sigue gozando de contar esta anécdota, exclamó: “¡Conque sí, pequeña impostora; bien que puedes hablar!” Nadie sospechaba que llegaría un día en que hablara con el silencio; que iba a construirme toda una carrera de ser vista pero no oída.

Siendo aún lo suficientemente joven como para atrapar luciérnagas y juntarlas en un frasco, ya poseía mi propio mundo interior lleno de luces y danzantes criaturas fantásticas, un mundo imaginario donde los sueños eran encendidos. Como al personaje de Clara que más tarde representaría en el ballet *El cascanueces*, me fascinaban las bellezas de la noche. Vivía mis sueños como si fueran reales, y era incapaz de distinguirlos de aquello que existía más allá de mi mente.

A menudo me dejaba llevar. Una vez un caballo alado me salvó del monstruo que habitaba el lago que estaba en nuestras tierras. En sueños, viajaba por el agua y por el aire. Despierta, deambulaba y jugaba de habitación en habitación en nuestra enorme casa. Cuando tenía tres años, un día de verano salí a gatas de debajo de la mesa del comedor y le dije a mi padre que había visto a mamá en el agua. Se rió y me alzó en brazos.

Vi a mi madre en la orilla del lago. Recuerdo su cabello trenzado y el brillo de sus ojos. La imagen era sólo un reflejo que titilaba en la superficie, pero insistí en que mamá estaba en el agua.

Cruzando la frontera entre lo real y lo imaginario, descubrí un lugar secreto donde podía reinar cierta ternura. Protegía fieramente mi mundo privado. Aunque algo reservada, era tan atrevida como delicada. No tenía problema para mostrar mis emociones. Si ataba algún sentimiento dentro del pecho, era seguro que se desatara con el más ligero toque. Tenía un interminable listón de risas y lágrimas.

Mis padres, los dos artistas, nos dispensaban regalos intangibles. Uno era su amor. Otro, su capacidad de maravillarse. Podría decirse que, como niña curiosa y susceptible, estaba predispuesta a desarrollar una sensibilidad artística, pero esa inclinación tenía su lado oscuro, así como lo tenían mis sueños; un trasfondo trágico que casi me impidió darme cuenta del valor de mi herencia. La transición de soñadora a artista llevó años de intenso estudio y apasionada lucha, lecciones difíciles que debía aprender antes de aceptar mi legado.

Al recordar ese tiempo ido, los años cincuenta, cuando vivíamos en la granja familiar, sostengo una fotografía que fue enmarcada por las manos inocentes de una niña. Esos años dejaron su marca, como una huella pringosa en el corazón. Cada fragmento de la imagen es una clave sobre la misteriosa permanencia del amor. En nuestra familia el linaje de la entrega puede remontarse al romanticismo que unió a mis padres.

En la violenta década previa a mi nacimiento, se conocieron en una producción teatral de *Tobacco Road*. Mi padre, Jack Kirkland, había adaptado para Broadway la historia de Erskine Caldwell; mi madre, Nancy Hoadley, era la actriz que representaba uno de los papeles principales en la compañía de giras. Mi padre, como tantos escritores de éxito en esa época, había adquirido una propiedad en las afueras de Nueva York, en la que vivían los dos. Le gustaba la idea de criar una familia en el campo, lugar que aprovechaba para escribir y refugio donde su intimidad no era invadida.

Mi hermana mayor, Johnna, mi hermano menor, Marshall, y yo tenemos nuestro lugar en el retrato familiar, junto con nuestro medio hermano Christopher y dos medias hermanas, Robin y Patricia, esta última casi de la edad de mi madre y con sus propios hijos. Me disgustaba que me fotografieran; quería ser invisible.

Nuestra familia extendida conformaba un hogar ajetreado. Los hijos de los matrimonios anteriores de mi padre solían estar con nosotros, así como un par de sus exesposas. Las mujeres de mi padre lo seguían queriendo; la amistad sobrevivía a la separación matrimonial. La granja era sitio de reunión del ambiente social al que mis padres pertenecían. Mi madre tenía amigos de sus días universitarios y, como mi padre, amigos del teatro.

El actor Yul Brynner se alojó con nosotros durante una temporada. Carecía de techo en esos días. En una tormenta de nieve, casi quemó nuestra casa por accidente. Según la leyenda familiar, trató de encender la chimenea en la habitación de los bebés, donde tenía a uno de sus niños, pero las llamas saltaron y el cuarto se llenó de humo. Se acarrearón cubetas con agua de un extremo al otro de la casa. Cuando el actor se mudó y se volvió famoso, mi padre decía que era un ordinario y un malagradecido. Ya no eran amigos.

Yo desconfiaba de los adultos. Ponía a prueba todo regazo antes de sentarme en él. A petición de mis padres, imitaba a un copo de nieve con un poco de mímica. Sólo yo me tomaba en serio mi acto, para regocijo de mi público adulto. Vulnerable al ridículo y confundida por mis mayores, muy pronto pasé por una fase de retirada.

Debe de haber sido mi padre quien me enseñó lo sagrado de la vida, así como sus adversidades. Era una especie de granjero caballero. Como pensador, expresaba sus ideas en sus escritos y buscaba aplicarlas en el mundo. Como deportista, cazaba y pescaba. Metido en el negocio de la agricultura, manejaba una granja productora de leche. Él era el proveedor, aunque mi madre recuerda haber tenido que ordeñar las vacas.

Mi padre tenía sus excentricidades y expectativas, entre las que nosotros los niños figurábamos en un lugar prominente, aunque a veces de manera imperfecta. Cuando mi hermana cumplió seis años, él decidió que era una edad suficiente para ver cómo le cortaba la cabeza a una gallina. Johnna tenía cerca de tres años más que yo, y a Marshall yo le llevaba un año. Mi hermana me contó que papá la tuvo que sacar a rastras de la casa para que presenciara el sangriento ritual. Hecha un mar de lágrimas, perpleja al ver a la gallina decapitada ejecutando su danza de la muerte y dejando sus pisadas en el patio, el trauma le anuló cualquier lección o rito de pasaje que mi padre hubiera planeado.

No hay ninguna duda del afecto de mi padre, del orgullo que le daba criar a sus hijos. En una carta que nos escribió desde Hollywood, donde

estaba trabajando en un guión, nos decía: “¿No será maravilloso mirar hacia atrás algún día y recordar cuando los tres *ittsy-wittsies* eran demasiado pequeños para chapotear en la alberca?” Y así es. En otro lugar nos aconsejó: “Hagan caso de esto: las cosas no son lo que parecen”. Y así lo hice. Las sospechosas apariencias. Aprendería a mirar y escuchar en busca de una verdad más profunda. Mi padre nos enseñó a emitir cada sonido de las sílabas de nuestras palabras para que pudiéramos deletrearlas. Una de esas palabras era “perfección”, que se volvió una guía para mí. Nos elogiaba pero siempre matizando su aprobación, como si nos estuviera preparando deliberadamente para un mundo que imposibilitaba la exigencia de ser excelente. Con él la comunicación era difícil, en especial cuando intentaba transmitirnos su amor.

A mí no se me ocurría siquiera que los adultos tuvieran problemas para comunicarse. Cuando tenía tres años, un amigo de la familia me llevó a caminar. Era Halloween. En el camino me fue siguiendo la corriente hablando de fantasmas y duendes, a la vez que mascullaba algo sobre el esplendor del otoño. Me condujo tomada de la mano por los bosques cercanos a nuestra casa, y yo caminaba como un pato junto a él, como la más diminuta de los patitos feos. Repitió cosas que ya había dicho, y perdí la paciencia; con mi ceceo infantil, lo reprendí: “¡Ya lo dijiste y lo dijiste y lo dijiste... y no lo vuelvas a decir!”

Mi familia ha contado esta anécdota por años como prueba de lo linda que era yo. Hoy me desagrada que los adultos les hablen a los niños con condescendencia o que los bailarines hablen entre sí como bebés. Siempre he sido quisquillosa en ese sentido.

Me interesaba más mi caballo que las supersticiones de la estación de cosecha. Tenía un caballo ciego llamado Sugar, que para mí era un Pegaso. Con la infinita compasión infantil por los animales, me entristecían sus inútiles ojos. Lamentaba no poder devolverle la vista y que tuviera que pasarse toda la vida tropezándose con las cosas.

No tenía edad para entender por qué teníamos que dejar a mi caballo cuando vendimos la granja. ¿Quién lo guiaría en su camino oscuro y solitario? ¿Quién llenaría de avena su balde cuando nos hubiéramos ido? En esa época de crisis, fue mi madre quien nos dio las malas noticias e hizo lo mejor que pudo para responder nuestras preguntas imposibles, que mi padre no podía soportar viniendo de sus hijos. La mudanza le agotó los ánimos.

Al planear su autobiografía, él tenía pensado usar este trastorno de nuestra vida como final de su historia. Renunciar a la granja significó renunciar a su vida, un hecho que dejan bastante claro las notas que escribrió:

Aun cuando esa amada granja, ese lazo con mi legado, se fue a pique y mi sueño de envejecer allí se hizo añicos; aun esa ocasión demoledora, con la que pienso finalizar mi historia porque probablemente acabó con mi vida, se puede decir que tiene su ironía: el hombre que la compró, arrastrado por la cautivante arenga del subastador, ofreció más de cien mil dólares por ella y ni siquiera la quería.

Mi madre nos protegió de la verdad. No nos dijo que al combinarse la extravagante generosidad de mi padre y una menguante suerte literaria nos expulsaban de nuestra casa en el campo. Nos hizo promesas vagas sobre el paraíso al que estábamos a punto de llegar. Su dulce seguridad prevaleció sobre nuestros pucheros y berrinches. Al final, nos vimos forzados a cambiar nuestros horizontes rústicos por el cielo urbano de Manhattan. Para fortuna de los niños, en la incertidumbre del presente siempre se entrevén las mágicas posibilidades del futuro.

Cuando tenía casi cuatro años, mi familia se marchó a la ciudad de Nueva York para instalarse en Central Park West. Estábamos a mediados de la década, por ahí de los tiempos en que Elvis Presley cantaba “You ain’t nothin’ but a hound dog...”. Mis hermanos y yo seguíamos siendo lo suficientemente pequeños para que mi padre nos atrapara cuando saltábamos de la litera de las niñas, como si fuéramos un equipo de acróbatas en miniatura. Una vez estaba tan mareado por lo que había bebido que lo hicimos perder el equilibrio y caímos todos al suelo.

Tan pronto como un sueño se vuelve pesadilla, se abrió la frente. Le molestó que mi madre le dijera que debía ir al doctor, como si buscar ayuda fuera señal de debilidad. Su negativa a ir a que lo curaran le dejó una desagradable cicatriz que siempre nos recordaría el episodio. Él decía que no era nada, pero nos hacía sentir que había sido nuestra culpa.

La actitud de mi padre hacia el mundo viró para empeorar poco después de que nos instalamos en el primero de nuestros tres departamentos en Upper West Side. Acumulaba cinco matrimonios y cinco infartos. Veinte años mayor que mi madre, se le notaba la edad, hecho visible que me avergonzaba.

Mi padre y yo teníamos un juego en la calle, una broma que consistía en que él me sorprendiera con una patada en el trasero cuando íbamos caminando uno al lado del otro, de modo que lanzaba el pie hacia atrás y luego fingía y seguía caminando como si nada. Recuerdo haber mirado atrás en una de esas ocasiones y haberlo visto recargado en un edificio tratando de recuperar el aliento. Me impresionó y me inquietó darme cuenta de que ya no podía seguirme el paso. Nuestra brecha generacional era en realidad un abismo: él se acercaba a los sesenta; yo, a los seis.

Pero siguió siendo la figura de autoridad más formidable de mi primera juventud. Ni sus hijos ni su esposa se atrevían a arriesgarse a sufrir las consecuencias de su enojo. Había acumulado la furia de toda una vida, así como su buena sabiduría, la que sólo fui capaz de apreciar cuando era demasiado tarde. A pesar de sus frecuentes faltas de cortesía, tenía sus grandiosos momentos de gentileza y buen humor.

Todavía puedo verlo tocando el ukulele y cantándole a mi madre, con la familia reunida alegremente alrededor de la chimenea. Cuando cantaba a todo pulmón *¿Alguien ha visto a mi chica?* yo sentía que era su niña, y también, de una manera casi palpable gracias a la música y a la alegría, sentía la pasión de mi padre por mi madre, y el fervor de ella por él. Cuando me enseñó a puntear el ukulele me convertí en secreta participante de su felicidad conyugal. Pero otras veces alcancé a ver a mis padres, enmarcados por la entrada a su recámara, con el corazón traspasado por sentimientos que rebasaban la comprensión de una niña.

Por supuesto que nosotros los niños éramos los tres cochinitos, seguros de que papá nos protegería de cualquier lobo que apareciera en nuestra puerta. Una noche, acostada en mi cama, en verdad vi al lobo. Vestía un overol a cuadros. Corrí con mis hermanos en busca de ayuda, pero no me hicieron caso. Volé por el pasillo y entré desbocada en la recámara de mis padres, que estaban dormidos. Aunque le supliqué que me salvara inmediatamente, mi papá refunfuñó y gruñó fastidiado. Mi madre me acompañó de vuelta a mi cama, aunque no era una buena oponente para el lobo. Cuando volví a ver que la criatura demoniaca venía hacia mí, en un tris regresé a los brazos de mi padre. Maldiciendo al demonio y su propia resaca, me cargó y fue a meterme en mi cama. Su fastidio le restó autoridad al intento de tranquilizarme. De allí en adelante dormí con la luz encendida, porque dudaba de que alguna vez pudiera volver a confiar en que mi padre vendría a rescatarme.

Indudablemente, mi padre sentía que se le estaban acabando las palabras y el tiempo. Después de que adaptó para la escena la novela de Nelson Algren *El hombre con el brazo de oro* intentó escribir de nuevo para Hollywood, pero empeñó sus esfuerzos más apasionados en su autobiografía.

Durante años lo observé llenar a mano montones de hojas amarillas garabateando como loco y dejando tras de sí montañas de páginas arrugadas. Quizá su vida habría tenido demasiadas contradicciones como para resolverlas con su dominio del lenguaje. Sin embargo, logró expresar sus sentimientos en una carta. En uno de sus viajes a la costa occidental, en 1958, nos escribió desde Los Ángeles:

Queridos míos:

Los extraño de verdad, pero tengo un juego que me mantiene feliz. Cierro los ojos y veo a Johnna saltando al agua y a Gelsey nadando como un perrito y a Marshall trotando en sus hermosas carreritas en el parque, a veces ladeándose como un avión. Claro que otras veces lo veo aventando cosas por la ventana, así que abro los ojos y detengo ese disparate.

Me las he arreglado para sentarme al sol a la orilla de la alberca casi todos los días, aunque muy rara vez me meto al agua. Esto tiene una explicación sencilla: estoy hecho de azúcar y me podría desbaratar, y entonces ¡qué les quedaría a ustedes de papá, que los ama y los ama y los ama!

Su padre

Tratando de balancear los buenos y malos recuerdos de mi padre, me conmueven repetidamente sus palabras, tan tiernas y encantadoras. La desgracia de nuestros posteriores malentendidos y hostilidades queda compensada por la sinceridad de sus sentimientos paternos.

Su amargura por la decadencia se intensificó por el alcohol hasta el punto en que se volvió un tirano a los ojos de sus niños. Cada uno de nosotros respondió con una personal rebelión. Marshall lanzaba los ceniceros por la ventana y rayoneaba las paredes. Johnna era más sofisticada y se daba aires de damisela al tiempo que actuaba con malicia cada vez que podía salirse con la suya.

Yo no me atrevía a alzarle la voz a mi padre pero lo desafiaba en batallas de agilidad mental. Sus alcoholizados intentos de enseñarme buenos modales en la mesa consistían en sermones pronunciados arrastrando la lengua: cómo acomodar los dedos para sostener la cuchara y qué ruta debía recorrer el tenedor en su trayecto a la boca. Yo lo fulminaba con la mirada y seguía sus instrucciones con precisión exagerada. Calladamente ardiendo de furia, yo no decía nada. Si sus exigencias eran excesivas y arbitrarias, mi conformidad era una provocación calculada. Cuando los conflictos estallaban en la mesa, mi madre intervenía para hacer las paces y mantener la apariencia de orden doméstico.

Al encubrir la disipación de mi padre y sus dificultades financieras, mi madre montaba una buena fachada, especialmente durante las vacaciones. Todas las Navidades nos engañaba preparándonos para una decepción. En una solemne ceremonia nos advertía que Santa Claus no nos traería en su costal tantas cosas como el año anterior. Era su manera de decirnos que habían llegado los tiempos difíciles y que debíamos moderar nuestras expectativas. Pero cada año, a pesar de su terrible pronóstico, la mañana de la Navidad nos saludaba con un milagro. Después de que arrasábamos con las ventiscas de listón y papel para envolver, nos brillaban los ojos: no sólo habíamos recibido más regalos que el año anterior, sino que los de este año eran más espléndidos.

Mi madre se sacrificaba por nosotros. Hacía todo lo que estaba en sus manos para protegernos de lo que veía como un mundo peligroso, interponiéndose entre nosotros y aquello que queríamos obtener. Si pretendía aventurarme a salir de detrás de sus faldas para alcanzar una perla, me esperaba un manotazo, aun si ella misma luego me ponía un collar de perlas. El haber crecido durante la Depresión la armó de valor frente a la adversidad y la entrenó mentalmente para lo peor. Renunció a su carrera de actuación para dedicarse por completo a sus niños, pero su devoción maternal no siempre fue apreciada.

Cuando tenía siete años, todas las mañanas me llevaba a la pista de patinar del Central Park. Yo era intrépida en el hielo y me veía muy bien con mi traje de terciopelo negro. Una vez caí en un charco y arruiné el traje, lo que me enfadó conmigo misma. Me decidí más que nunca a probar mi entereza como patinadora. Poco después del percance, fui a una fiesta familiar de patinaje. Las festividades se apagaron cuando mi madre insistió en que me

pusiera patines con doble cuchilla para que no me cayera. Estaba segura de que echaría a perder mi abrigo bueno de lana si me ponía los otros. El escándalo que armé... Preferí pasarme toda la tarde recargada en el pasamanos que someterme a la humillación de usar esos patines que habían sido arreglados para mi seguridad.

Me ponía furibunda con mi madre cada vez que intervenía para negarme una experiencia por su miedo a que me pasara algo. Si se hubiera salido con la suya quizá nunca me habrían permitido montar un caballo. Pero aprendí a montar estando lejos de casa durante un verano, y demostré mis capacidades ecuestres antes de que mi madre siquiera se enterara de que me había subido a una silla de montar.

Es historia vieja que toda niña se enamora de los caballos; yo me enamoré del deporte ecuestre. Fue mi introducción a las competencias y al espectáculo, con los cuales me comprometí con toda la dedicación de que una niña es capaz.

De visita en casa de unos amigos de la familia en Connecticut, me congresé con el público del *country club* de la localidad ganando listones azules en series de espectáculos ecuestres. Mi seria actitud y mi habilidad para controlar a mi corcel me granjearon el cariño de los jueces. Tal vez una parte de mi éxito se haya debido a la imagen inopinada que formaba montada en un caballo: era demasiado frágil y pequeña como para sostener las riendas de tan prodigioso animal. Los listones que gané no redujeron mis sentimientos de insuficiencia, pero sí me permitieron, por primera vez, probarme a los ojos de pares y de adultos, a salvo de la protección de mi madre.

Mis cabalgatas terminaron prematuramente en un campamento de verano en New Hampshire. Mi modo de ser tan serio me convirtió en blanco principal de las bromas de mis compañeros. Se burlaban de mi absurdo nombre y de mis ojos peculiares, con su círculo oscuro alrededor del iris. De allí salió que dijeran que Gelsey tenía anillos alrededor de los ojos, y me sentí estigmatizada de por vida.

Con sonsonetes rimados, los niños bromeaban sobre las desproporciones de mi cuerpo. Nunca dejé que se dieran cuenta de cuánto me ardían sus humillaciones, y trataba de compensarlas de otra manera. Mi éxito con los caballos parecía subsanar mi extraño tamaño y complejión. Aproveché mis saltones abdominales para ejecutar una danza del vientre que divirtiera a las niñas de mi cabaña. Mis sacudidas y torsiones llamaron tanto la atención que mi maestra de

equitación me impulsó a bailar en una fiesta que tuvo lugar en la noche anterior al espectáculo ecuestre más importante de la temporada.

Esa maestra, una consejera llamada “Marty”, era como una rufiana, una joven que nunca había abandonado sus modales de marimacha campirana. Se ataba el pelo rubio muy estirado hacia atrás y fanfarroneaba con su fusta, con la que se golpeaba el muslo de vez en cuando. En la noche de mi danza del vientre, mientras las otras niñas daban alaridos de alegría, ella se quedó mirando con las manos en la cadera. Era imposible adivinar su reacción.

Después me dio las gracias y me deseó suerte para el próximo espectáculo de caballos. Cuando hubo salido, la cabaña zumbaba de susurros y risitas. Decían que la maestra era “rara” y que yo era su favorita.

Al día siguiente monté un inmenso capón llamado Tarzán. Antes de salir, Marty me entrenó en un ruedo de prácticas. Toda ansiosa, guardé mi distancia con ella. Mi caballo estaba tan inquieto como yo y me lanzó al lodo. Quedé conmocionada, pero no me lastimé.

Marty me instó a que montara inmediatamente, antes de que el miedo se apoderara de mí. Pero era demasiado tarde. Con la confianza perdida, no logré clasificarme en el espectáculo. Regresé a mi casa tan desmoralizada que no quería volver a ver un caballo para el resto de mi vida. Nunca le conté a mi madre los incidentes del campamento. Nunca se lo conté a nadie. Los misterios de la feminidad se revelarían con el paso de los años sólo con susurros en la noche y con esos secretos ritos de iniciación que comparten los niños.

Al final del verano de mi séptimo año confirmé los peores temores de mi madre al caerme de un tobogán en el Central Park. El golpe en la cabeza me ocasionó una ligera abertura; ella me cargó y esperó en la fila de un bebedero para lavarme la herida. Estaba paralizada de ver a su hija sangrando y tuvieron que empujarla a que me llevara al doctor. Detrás de mis lágrimas, me turbaron sus titubeos para llevarme a curar, tanto como la magulladura en la cabeza. Nunca se me ocurrió que se hubiera asustado de tal modo que no podía moverse ni sabía qué hacer.

Cuando me volví bailarina, mi madre pensó que al fin se aliviarían sus miedos por lo que pudiera pasarme. Suponía que el mundo del ballet era seguro.

En los tiempos en que mi familia se mudaba de un departamento a otro, mi hermana y yo compartimos habitación. Primero colgaron una cortina para ponerles fin a las disputas territoriales y darnos alguna intimidad. Esa cortina no impedía que una oyera a la otra rezando cada noche. Mi madre solía arrodillarse conmigo al lado de mi cama para decir el “Padre nuestro”. Yo creía que la primera frase decía “Our Father, heart in heaven, Halloween by the name”.¹ Al final siempre añadíamos “Dios bendiga a mami, a papi, a Johnna y Marshall, a abuelita y abuelo” y demás, pero nuestra familia era tan grande que me tenían que recordar los nombres que se me olvidaba incluir.

Cuando me quedaba sola, me inquietaban mis omisiones, genuinamente preocupada de que pudiera ser responsable de la suerte de las personas cuyos nombres no había mencionado. Si estaba enojada con mi hermana, no la mencionaba en la noche, pero a la siguiente duplicaba mis peticiones por ella, segura de que, aunque el Señor fuera sordo, ella sí escucharía.

Al decir mis oraciones, descubrí la voz de un yo muy íntimo, la viva audacia de mi identidad. No era un ángel pero estaba tranquila con mi conciencia. Aprendí que cada acto realizado en este mundo tiene su eco en el corazón. Cuando de niños le robábamos a papá las monedas de su mesa de noche, no me sacudía tan fácil los sentimientos de culpa. La diferencia entre el bien y el mal se me aclaraba aún más justo antes de quedarme dormida.

De acuerdo con nuestro tácito código de honor, asumíamos que en nuestra familia no había mentiras. Yo notaba la hipocresía y le cargaba la culpa a mi padre. En los cumpleaños, usualmente sus dolorosas palmadas de cariño eran seguidas por la petición de que le diera un beso, como si tuviera derecho a mi afecto incondicional. Debe de haber sabido que mi beso era una mentira, aunque yo tratara de ocultar la repulsión por el olor nauseabundo de su aliento alcoholizado. Lo odiaba por hacerme sentir que debía complacerlo, pero al mismo tiempo desesperadamente quería agradarle y ganarme su respeto.

Mi creciente resentimiento me impidió aceptar que mi padre afirmara que algún día iba a ser lo suficientemente hermosa para volverme actriz. Decía que me parecía a Gina Lollobrigida y que mi voz era lo único que se interponía en

¹ N. de la T. La primera frase de la plegaria en realidad es “Our Father, who art in heaven, hallowed be thy Name”. La niña oye *heart in heaven* (corazón en los cielos) en lugar de *who art in heaven* (que estás en los cielos) y *Halloween* en lugar de *hallowed be* (santificado sea).

mi estrellato. A decir verdad, yo no tenía voz cuando estaba ante él. No creía en su optimista apreciación de mi potencial. Sabía que Johnna era la verdadera belleza; si alguna de nosotras dos recibió esa bendición, fue ella.

Me recuerdo escondida debajo de un piano para escaparme de una fiesta. Desde mi nicho seguro, observé a mi hermana actuar como una mariposa social. Me asombraba. Johnna era capaz de coquetear y revolotear, mientras que yo me negaba a cultivar esas gracias. A la sombra de su belleza y desenvoltura natural, los celos me llevaron a encontrar áreas competitivas donde expresarme. Finalmente, el ballet se volvería el ring central en la arena de nuestra batalla de hermanas.

A veces me pregunto qué tipo de rivalidad nos habría afectado si hubiéramos optado por la profesión médica. Johnna y yo fuimos íntimas cuando nos dio varicela. El sufrimiento demandaba compañía, aunque fuera de una hermana. La enfermedad anunció mi crisis de fe a los ocho años.

Nuestros padres nos habían estado enviando a una escuela dominical de la Iglesia de la Ciencia Cristiana, elección que basaron en la cercanía geográfica de la iglesia más que en convicciones religiosas. Todos los domingos, Johnna, Marshall y yo caminábamos una cuadra hacia Central Park West para ir a la ceremonia, mientras mis padres se quedaban en la casa. Conocimos las enseñanzas de Mary Baker Eddy, cuya doctrina rechaza la medicina moderna a favor del supuesto poder curativo de Dios.

A pesar de mis dudas, me intrigaba la idea de que nuestra mente participara de algo superior a nosotros mismos. Aunque me negaba a cantar los himnos, apreciaba la armonía coral y los misteriosos sonidos que emanaban del órgano. Pero hasta donde puedo ver en retrospectiva, ya exhibía yo ese modo de ser que se resiste a los actos de fe. Cuando las autoridades de la iglesia insistieron en que mi hermana y yo no estábamos enfermas, sospeché que se trataba de una indignante estafa.

Como sea, Johnna y yo sobrevivimos a nuestra dura prueba y a veces convertimos la cuarentena compartida en excusa para jugar. Recuerdo que tomamos un baño juntas en la última fase de la convalecencia. Chapoteando en la tina, disfrutamos de lo lindo y nos reímos hasta llorar. Nos abrazamos debajo del agua.

Esos momentos de afecto entre hermanas no duraron más que la varicela. Poco después de habernos recuperado, mi madre me dijo que iría, como Johnna, a la escuela de ballet. Me dejó pasmada.

La decisión no era un intento de escogerme carrera. Para mi madre, ir a la escuela de ballet era igual que ir al campamento o a la iglesia, actividades saludables para sus hijas. Una tarde me llevó a una audición en la Escuela del American Ballet, ubicada entonces en Upper Broadway, cerca de donde vivíamos.

La arquitectura y el decorado no tenían nada de elegante. El lugar era gris; los salones olían a sudor y a perfume; la pintura de los techos se desprendía como piel muerta. Una maestra rusa entrada en años, Madame Antonina Tumkovski, me condujo hasta una pared cubierta de espejos.

A mis ocho años, iba vestida con mallas rojas y zapatos de lengüeta. Vi mi reflejo distorsionado por los manchones en el vidrio, un efecto semejante al de las casas de espejos: la cabeza se agrandaba como un globo que parecía suficientemente grande como para llevarse por los aires todo mi cuerpo. De pie ante la barra con otras niñas de mi edad, esperé mi turno con nerviosismo. Nos tenían que examinar a cada una individualmente.

Cuando la maestra vino hacia mí, me sobrecogieron sus extraordinarios ojos azules y sus delicadas manos. Hablando con el pesado acento de su país, gesticulando con exuberancia, pronunció mal mi nombre: “¡Helsey!” Para probar la altura y flexibilidad de mi extensión, me alzó una de las piernas. Por un momento quedé colgada de la barra. Se me borró la vista con las lágrimas de humillación que pretendí contener, y estuve segura de que la escuela no me iba a aceptar.

Cuando me dijeron que me habían colocado en la primera división de la Escuela del American Ballet me enfurecí. Imaginé que la única razón por la cual me habían aceptado era la buena reputación de mi hermana. Fue como aquel viejo chiste de Groucho Marx de que no querría pertenecer a ningún club que lo aceptara como miembro. Me forzaron a entrar. El enojo que sentí después de esa primera audición se convirtió en una de las emociones que me guiarían durante toda mi carrera.

Capítulo II

La cuna del gato

En esos días, cuando mi hermana y yo compartimos una recámara y fuimos juntas a la escuela de ballet, en ocasiones nos divertíamos jugando a la “cuna del gato”. Tomando los extremos de un hilo, construíamos un circuito y, manipulándolo entre los dedos, formábamos la cuna que podíamos pasarnos una a la otra de ida y vuelta. Con cada pase aumentaban la complejidad del diseño y la destreza manual exigida. Al ver este nacimiento de una forma en tantas ocasiones, casi sin saberlo descubrimos los principios que determinan los patrones del hilo.

Jugando sola, creaba una cuna de increíble complejidad. Acostada en mi cama con las piernas al aire, me pasaba el hilo retorcido de las manos a los pies. Había oído en algún lado que Houdini era capaz de hacer nudos con los dedos de los pies. Yo lo superé, porque echada de espaldas tejía una red con los dedos de los dos pies. Al colocarme la complicada malla en las manos, examinaba su diseño sosteniéndola frente al espejo. Así me di cuenta de que el lado izquierdo de mi cara no correspondía al lado derecho. La simetría del hilo acentuaba mis líneas faciales y me recordaba que no era bella.

Mi fascinación por el hilo se volvió obsesiva. Me pasaba horas jugando, mucho después de que mi hermana hubo perdido el interés. Una mañana, mientras esperaba que Johnna viniera a acostarse, me quedé dormida. Cuando finalmente entró en la recámara, me encontró invadiendo su lado de la cortina. Entre sueños había rebuscado todo el cuarto y ahora estaba vaciando el cesto de la basura. Johnna me despertó cuando estaba diciendo: “¡Tengo que encontrar el hilo!” Repetí la frase una y otra vez. Cuando mi hermana logró forzarme a aceptar que había tenido un episodio de sonambulismo, admití mi responsabilidad por el desorden, pero no pude recordar por qué estaba buscando el hilo. De vuelta en mi cama, lo encontré debajo

de la almohada. Debo de haberme quedado dormida con la cuna del gato entre las manos.

Ahora puedo imaginar una cuna de gato tan grande que cubra todo el piso del escenario en el que bailo. Extendiendo la red imaginaria en tres dimensiones, creo una imagen mental del espacio donde actúa el bailarín. Dentro del sagrado círculo del escenario, los principios geométricos se usan para organizar la energía física de manera que la belleza de las formas humanas revele una red dramática y verdadera. Ésta es la esencia de la danza que he llegado a conocer.

Entré en la escuela de ballet el mismo año en que mi madre se embarcó en una nueva actividad profesional con la revista *Sports Illustrated*. Era 1960, el inicio de una década cuya mayor parte yo viviría dentro de un estudio de ballet. Cuando las regalías de mi padre empezaron a menguar, mi madre buscó empleo para ayudar a la manutención de la familia. Mientras no tuvimos beca, los gastos incluían el alto costo de mandar a dos hijas a la Escuela del American Ballet. Para contribuir a la causa, acepté ser modelo durante un breve lapso.

Me acuerdo del día en que mi padre me recogió temprano en la Escuela Profesional para Niños para llevarme a una sesión fotográfica. Iba furiosa porque perdería mi clase de ballet. Me negué a sonreírle al fotógrafo y rompí en lágrimas al final de la sesión. Un pintor usó las fotografías para un anuncio de ropa infantil. No hubo ni pizca de falsa modestia en mi desaliento al verme inmortalizada en una página del *Times Magazine* de Nueva York. Reconocí la falsedad de la sonrisa dibujada. La modificación de las líneas faciales ocultaba lo que yo había sentido.

Cuando mi padre dijo que la pintura era hermosa, exploté. ¿Cómo me podía decir hermosa cuando sabía muy bien que todo era un engaño? Quizá, con la fantástica sencillez de la lógica infantil, yo intuía que la belleza de alguna manera dependía de la verdad. Mis negativas fueron vehementes, pero no pude ver a mi padre a los ojos.

Nuestra vida doméstica degeneró a lo largo de los años de su adicción. Su dependencia al alcohol nunca se reconoció con palabras. En consecuencia, yo no tenía explicación ni de su conducta ni de mi animosidad. Muchas veces lo odié. Parecía estar más tiempo ebrio que sobrio. Su presencia me intimidaba tanto que caminaba de puntitas por la casa tratando de evitarlo.

Ya tarde en las mañanas, cuando regresaba a la casa en el lapso que tenía entre clases, lo encontraba levantándose de la cama dando traspies y con resaca. Su primer acto del día era vomitar en el baño que compartía con mi madre. Luego seguían el café, los cigarrillos, el periódico y las telenovelas. Cuando lo veía absorto en la televisión de la cocina, trataba de escurrirme sigilosamente a otra habitación. El departamento era demasiado estrecho como para eludirlo. Al oírme, me gritaba: “¿Qué pasa, no le vas a dar un beso a tu padre?” Someterme a su ritual era violar mi corazón. Después del beso, siempre me quería lavar la boca.

El momento culminante de la jornada de mi padre era su visita vespertina a Sardi's. Vestido impecablemente con un elegante traje y corbata, solía ir al bar a beber con sus amigos, la mayoría tipos de teatro. Al verlo irse y regresar horas más tarde, yo sabía que su estado de ánimo había cambiado. Llegaba a la casa a tiempo para oír las historias de mi madre sobre su día en la oficina. Mientras ella preparaba la comida y le abría su corazón, él se sentaba por allí con su bebida.

Después de comer bebía hasta caerse. A menudo lo oía roncar cuando se quedaba dormido en el sillón. Después de una breve siesta, se levantaba para leer hasta las primeras horas de la mañana, cuando más alcohol y una píldora para dormir aliviaban temporalmente su sufrimiento. Me avergonzaba tanto su condición que casi nunca llevaba a mis amigos a la casa.

En ocasiones lo vi hacer que mi madre se derrumbara. Su vida en común parecía terminada, salvo por la hora de la comida, esos momentos tranquilos en que mi madre decía que era muy bueno para escuchar. Pero había otras veces, más y más frecuentes, en que él usaba su mordacidad para intimidarla. Me atreví a intervenir sólo una vez. A los doce años, salí en defensa de mi madre.

Habían discutido en la sala. Sus gritos me pusieron los pelos de punta. Vi temblar a mi madre, que trataba de ocultar sus lágrimas. Me metí entre los dos y enfrenté a mi padre. Alzando la quijada, le espeté: “¡Yo sé quién es la que paga la comida aquí!”

Había herido su orgullo viril. Se hizo un terrible silencio y mi madre se fue. Vi a mi padre ir a la cocina y abrir un cajón. Sacó un cuchillo y se volteó hacia mí diciendo: “¡Mocosa...!”

Su expresión era aterradora, tanto como el cuchillo. Cuando se me empezó a acercar, corrí y me puse detrás de la mesa del comedor. Él dudó. Quizá

lo pensó bien. No esperé a averiguarlo. Fui lo suficientemente rápida para llegar antes que él a la puerta del departamento.

Después de mi escape, corrí para alcanzar a mi madre. Reaccionó con una muda angustia cuando le conté del ataque de mi padre. Me abrazó y me llevó al mercado. Regresamos a la escena del crimen justo con la compra que había iniciado la disputa. Mi madre me dijo que mi padre había pagado lo que traíamos del mercado.

Comimos en la misma mesa alrededor de la cual él me había perseguido unas horas antes. Mientras ella trataba de hacer como si nada hubiera sucedido, él y yo intercambiábamos miradas matadoras y manteníamos nuestra distancia. El incidente jamás se volvió a mencionar. Tampoco quedó olvidado.

El ballet me ofreció una vía conveniente para evitar a mi padre y escapar de la casa. También me dio un espacio creativo donde ventilar mi rabia. Con los años, mi enojo se transformó en una respuesta más compleja al ballet mismo, pero la pasión de mi compromiso se puede remontar a mi atormentada infancia. Si no iba a ser capaz de controlar mi mundo social, al menos podría empezar a coordinar los movimientos de mi propio cuerpo. Dedicándome a la disciplina de la danza, obtuve el control que faltaba en otros aspectos en mi vida, o así me lo pareció.

Me hería que mi padre hiciera comentarios ocurrentes que me transmitían que el ballet era, para él, un pasatiempo frívolo. En mis dos primeros años en la escuela de ballet, disfrutaba contándole a mi madre cuánto admiraba a mis maestras, Madame Tumkovski, quien me hizo la audición, y Helene Dudin, otra rusa. Sus clases eran un reto absorbente, el más complicado juego de imitarnos que jamás hubiera jugado. Me encantaba luchar conmigo misma, lidiar con problemas. Los ejercicios exigían mucha energía y producían resultados visibles para mí. La recompensa no era tanto el logro exterior, sino la sensación íntima de que algo había encajado bien, de que una luz se había encendido en mi cerebritito. Esto era cosa seria, en mi opinión.

Me sentí más segura cuando empecé a comprender la estructura de la escuela, esa escala de avance anual que comenzaba en la Primera División, continuaba con números para los siguientes cinco años y luego cambiaba a letras. Estaba escalando hacia un futuro desconocido, pero cada peldaño era una nueva clase que prometía emocionantes desafíos, cuyas reglas parecían

más complejas. Sabía que era así porque a escondidas me asomaba a las clases avanzadas de mi hermana. Ella ya estaba usando zapatillas de punta.

Aunque era diligente y tenía el don de la curiosidad, los estudios académicos eran una distracción. La Escuela Profesional Infantil era cómoda y ofrecía un programa flexible que permitía a los aspirantes a bailarines, actores y músicos satisfacer los requisitos legales de la educación pública. Aprendí a hacer trampa desde bastante chica, como la mayoría de mis compañeros. Si íbamos a optar por una carrera en las artes, ¿qué necesidad teníamos de los libros académicos?

Con el creciente número de horas dedicadas al ballet no tenía tiempo para hacer la tarea. Lo que había empezado con unas pocas horas a la semana cuando tenía ocho años estaba convertido en dos horas diarias unos años después. Pronto la danza empezó a consumir todos mis días y noches. Conforme mi compromiso con el ballet se fue volviendo más apasionado y fanático, el resto del mundo y mis estudios fueron cayendo en el descuido.

Sin embargo, aprobar cada año era necesario, si no por otra razón, para no meterme en problemas. Quería impresionar a mi padre, pero él era un impenetrable amasijo de contradicciones. No importaba lo bien que me fuera en mis calificaciones, nada lo satisfacía. Tenía una postura crítica ante el sistema educativo. Había estudiado en la Universidad de Columbia, experiencia que consideraba una pérdida de tiempo y dinero. Seguía deseando que me convirtiera en actriz.

Poco después de que me inicié en el ballet, mi hermana decidió sermonearme acerca del atuendo apropiado, sobre lo cual tenía mis propias ideas. Venía saliendo de una clase cuando Johnna me arrinconó en un pasillo. Yo llevaba el uniforme común: leotardo negro, mallas rosas, zapatillas rosas y cintas de satín rosas. Se suponía que nos debíamos atar las cintas alrededor de los tobillos, pero yo los usaba en las rodillas. Supongo que quería ocultar las piernas, que me parecían de mosquito. Johnna se burló de mí: “Gelsey, ¿estás esperando una inundación? ¿Por qué no te pones las cintas un poco más arriba?”

Hecha pedazos, salí corriendo. Durante el siguiente mes me fui bajando las cintas poco a poco, hasta que me quedaron en los tobillos, asegurándome de que el descenso fuera tan gradual que mi hermana no lo notara. Me negué a darle la satisfacción de dictar mi estilo, aun en un asunto tan trivial.

Alrededor de esos días, Johnna tuvo la brillante idea de columpiarme de arriba abajo como prueba de habilidad gimnástica. Era un truco llamado “desollando el gato” que mi padre nos hacía en la granja. Una tarde, parada detrás de mí en nuestra recámara, mi hermana me dijo que me flexionara hasta alcanzarme los tobillos con las manos pasándolas por en medio de las piernas. Me tomó de las muñecas y trató de jalarme hacia ella y hacia arriba. Se suponía que yo diera una voltereta y cayera parada, pero ella me soltó, queriendo o no, y caí de cara.

En ese momento estalló la guerra. Johnna había sido la primera en sacar sangre. Como ella parecía tener todas las ventajas naturales, no me quedó más remedio que pelear en el único frente donde tenía oportunidad de ganar: aprendería a boxear bailando a su alrededor.

La rivalidad con mi hermana concernía tanto a los niños como al ballet. Al principio me consideré vencida por su belleza. La lente distorsionante de mi inseguridad exageraba sus encantos físicos. Traté de retirarme de la competencia antes de cumplir diez años. De este periodo sobrevive una nota manuscrita, que registra un trato que hicimos: “Le apuesto diez dólares a Johnna Kirkland a que jamás me besaré un niño y jamás bailaré con ninguno en toda mi vida. ¡Y jamás es jamás!” Hasta donde recuerdo, mi hermana nunca trató de cobrarme ni yo me ofrecí a pagar. Y en la escuela de ballet era como si la rivalidad se multiplicara por el número de compañeras de mi clase.

Como niña de diez años, la oportunidad de interpretar a Clara en la temporada navideña de *El cascanueces* era un honor especial, una ocasión para aparecer en el escenario con la compañía. Me entusiasmaba la idea, pero no tanto como para bailar con un compañero que no considerara digno de ese honor. Estaba secretamente enamorada de otro niño. Con la actitud engreída de una princesita, en un ensayo neciamente me negué a darle la mano a mi compañero. En consecuencia, una maestra de ballet interrumpió el ensayo y me sacó del teatro. Yo iba llorando. Ese año no se me permitió interpretar a Clara, aunque me dieron otro papel menor. Alguien me estaba observando.

La niña que me sustituyó como Clara era una adorable pelirroja llamada Katherine Voinoff. En mi opinión, era de una belleza extraordinaria. Aunque sumamente dotada, tenía un “problema de actitud”. A Kathy la habían obligado a estudiar ballet y nunca se pudo adaptar a las presiones que le

imponían para que triunfara. Era ahijada de George Balanchine, vínculo que terminó siendo más una maldición que una bendición.

El señor Balanchine o “Mr. B”, como le decíamos, era el fundador y director del New York City Ballet y de la Escuela del American Ballet, posiciones que le conferían un lugar que, para mí, se acercaba a la divinidad. Tenía casi sesenta años, la edad de mi padre. Como director de la principal compañía y escuela de danza de Estados Unidos, impresionaba a mi madre. Su nombre era prestigioso.

Su ahijada Kathy era una de las pocas amigas de mi edad con las que compartía los secretos del crecimiento. Al igual que las demás estudiantes de nuestro grupo, las dos venerábamos a la distancia a George Balanchine. Como era una leyenda y la figura de autoridad de nuestro mundo, naturalmente nos intimidaba. Si bien rara vez estaba en la escuela, era el severo amo de nuestra vida cotidiana, el patriarca de nuestra familia extendida. Todo mundo sentía su presencia. Supervisaba los detalles de cada uno de sus montajes en el New York City Ballet. Él había coreografiado *El cascanueces*.

Kathy y yo nos confabulamos para darle una buena impresión y decidimos enviarle una tarjeta, una carta de sus admiradoras en forma de acuarela y poema. Como cumpliendo una misión secreta, una noche nos dispusimos a entregarla en su departamento, que estaba en el mismo edificio que el de mi familia, el Apthorp en Upper Broadway. En esa época Balanchine vivía allí con su esposa, Tanaquil LeClercq, una ex bailarina que por desgracia había enfermado de polio.

Como un par de ladronzuelas, introducimos nuestra tarjeta por debajo de la puerta de Mr. B y nos fuimos de puntitas. Nuestra devoción y terror eran tales que no nos atrevimos a molestarlo en su intimidad, ni fuimos suficientemente audaces como para firmar la nota. El acto nos parecía nada menos que un intento de comunicarnos con Dios.

Me habían elegido para interpretar al principal de un ejército de ángeles en *El cascanueces*, una de mis primeras apariciones en el escenario. Atacada por el pánico escénico y atormentada por mis demonios, tenía una recurrente pesadilla en que olvidaba los pasos en una función.

El día en que fui llamada a la prueba de vestuario, conocí a la diseñadora favorita de Balanchine, una rusa que sólo usaba un nombre: Karinska. Era una mujer de edad avanzada y apariencia distinguida que tenía el peculiar hábito de vestirse únicamente de azul. No sólo limitaba su guardarropa

a una paleta de azules, sino que se teñía el cabello de ese color. Estaba en su vestidor preparándome para probarme el traje de ángel cuando entró Mr. B con un grupo de patrocinadores de la compañía, hombres de negocios que llevaban traje oscuro y expresión arisca. Los visitantes se veían tan serios que pensé que me iban a decir que me saliera.

Pero en vez de eso, Mr. B me pidió que me pusiera el traje y modelara para él. Abrumada por el recato, me aterrorizó que supusiera que me iba a cambiar enfrente de miembros del sexo opuesto. Algo no estaba correcto en las risitas de esos hombres adultos. Excusándome educadamente detrás de un biombo, me ruboricé al tiempo que Mr. B reía disimuladamente con los otros.

Mi turbación no me impidió presentarme a ensayar en el teatro esa tarde. El incidente en el vestidor estaba casi olvidado. Me halagaba que Mr. B me hubiera asignado la responsabilidad de encabezar las filas entrecruzadas de ángeles, cada una de las cuales porta un árbol de Navidad en miniatura en la escena inicial del segundo acto. No podía ser culpable de nada impropio; yo confiaba en él incondicionalmente. Sin saberlo, le había llamado la atención, hecho que tendría un profundo impacto en mi crecimiento en el mundo del ballet.

No rebasaba los once años cuando a medianoche mi madre me encontró sonámbula con mi maleta del ballet en la mano. Me detuvo en el momento en que estaba a punto de salirme de la casa. Indignada por sus preguntas, insistí en que se me hacía tarde para mi clase de danza. Reconoció en mi mirada vacía el signo del sonambulismo, así que me despertó suavemente y me condujo de regreso a la cama.

Mi compulsión era tal que bailaba dormida. A veces el traqueteo que provenía de mi recámara despertaba a toda la casa. Se descubrió que la fuente del ruido era el golpe rítmico de mi pie contra la pared próxima a mi cama, porque estaba ejecutando *grands battements*, paso que puede interpretarse como la versión clásica de una patada de corista. Incluso dormida, estaba luchando por perfeccionar la ejecución técnica de mi paso.

Decidida en mi búsqueda de la perfección, todavía carecía de un propósito definido, más allá de la imagen física que debía alcanzar. Mi motivación no tenía nada que ver con aspiraciones de estrellato o con llegar a ser *prima*

ballerina. Ni siquiera pensaba en entrar en la compañía. Me acicateaban los asuntos más inmediatos que enfrentaba en el estudio.

La técnica a la que me expusieron en la Escuela del American Ballet era un popurrí ecléctico que Balanchine había armado para cumplir con las demandas de sus coreografías. El objetivo de la escuela era proveer de bailarines formados a su New York City Ballet. El entrenamiento y el repertorio reflejaban la tradición balletística del último siglo, transmitida a través de técnicas educativas que parecían un condicionamiento conductista. Los métodos de Pavlov parecían haberse instalado en el mundo de Pávlova.

Balanchine fue educado en la Escuela del Teatro y Ballet Imperial de San Petersburgo, antes de la Revolución Rusa. Más tarde describió el programa de estudios ofrecido en su Escuela del American Ballet como versión acelerada de su propio entrenamiento. Afirmaba haber simplificado y apresurado el proceso de formación eliminando elementos innecesarios. De manera similar, en sus ballets abstractos buscaba eliminar argumento y personajes, a los que consideraba superfluos.

En los inicios de mi formación, los nombres de los distintos pasos —lo que se conoce como terminología del ballet clásico— estaban escritos en un pizarrón y nunca debían traducirse: *plié, tendu, frappé, échappé, fouetté, ronds de jambe, arabesque, attitude, développé, glissade...* Palabras tan ajenas a mi lengua como lo eran para mi cuerpo los movimientos implícitos en cada orden. Se suponía que nos familiarizáramos con estas bases como con las letras del alfabeto. Realmente por qué, nadie nos lo dijo nunca.

Nos fomentaban la memorización física mediante incontables sesiones de repetición. Aprendíamos a imitar a la maestra, no cómo crear un paso. Este punto resultaría crucial más tarde. La versión del paso que nos daba la maestra era una interpretación que reflejaba su propia formación y el gusto de Mr. B. El resultado era una seductora mezcla de tradición, angulosidad y acrobacia jazzística. Salvo una excepción, ni él ni ninguno de sus maestros, cuidadosamente seleccionados, poseía una teoría general del movimiento que pudiera aplicarse a cada paso. Ninguno de ellos sabía cómo verbalizar lo que estaban haciendo.

Mr. B era famoso por sus atajos. En un tronar de dedos improvisaba ajustes para adaptarse a las necesidades propias de sus bailarines. Si se cree en el mito como yo creí, conocía a sus bailarines más que ellos mismos. De hecho, los aliviaba de la carga mental de crear pasos por sí mismos. Una

bailarina se ponía a prueba sólo para él, quien le daba forma a cada una para adaptarla a sus diseños coreográficos. En cierto sentido, apegándose estrictamente a sus exigencias, era posible bailar para Balanchine sin saber bailar.

Aprender danza era como aprender geometría, mi materia favorita. Podía pensarse en cada parte del movimiento físico como un teorema que debía comprobarse. Había dos maneras de realizar esta prueba, además de hacer trampa. Una, con un mínimo gasto de energía mental, memorizar los pasos. A través de esta destreza se podía lograr un impresionante despliegue de conocimientos que no poseía. El segundo método requería la adquisición real de los conocimientos mediante el dominio de los principios creativos expresados en cada paso. Estaba decidida a seguir este camino para hacerme de los saberes con los que bailarí.

Los maestros de la Escuela del American Ballet eran seleccionados por Mr. B. Muchas de las mujeres bailaron con él en los viejos tiempos. Había actuado como un Svengali personal de algunas de ellas, al conducir sus carreras y sus vidas. De una forma u otra, todas eran sus seguidoras. Él les recordaba las glorias vividas en el escenario. Ellas respondían a este llamado personal a transmitir sus dones. Al pasar del teatro al salón de clases, empezaba la cuenta regresiva en su vida. Nosotras las estudiantes, que probablemente les recordábamos su juventud perdida, éramos el último público que jamás tendrían.

Las reglas de conducta en el salón de clases provenían de una tradición aristocrática que se remontaba a las danzas cortesanas del Renacimiento. Al final de la clase siempre cumplíamos el pintoresco ritual conocido como reverencia. Cada estudiante se inclinaba ante la maestra. Balanchine, insistente en que se siguiera la etiqueta en todo momento, escribió como un mandamiento: “Los niños deben respetar a los maestros”. No admitía la posibilidad de que un maestro no mereciera respeto. En mi testarudez, yo me negaba a aceptar cualquier lección como artículo de fe. Cuando sentía que un maestro abusaba de mí, por ejemplo si me comparaba desfavorablemente con mi hermana, me servía de la reverencia para mostrar mis verdaderos sentimientos. Después de todo, había practicado el arte de las miradas que matan con mi padre.

Mi actitud no me granjeó el afecto del equipo docente. Una de mis primeras maestras, Madame Felia Doubrovska, recordó en una entrevista que

se publicó: “Gelsey Kirkland fue una estudiante difícil y me odia porque le pido que salga del salón si no escucha. Se detiene a medio paso y se niega a continuar. Pero ahora la admiro”.²

Madame Doubrovska era de la vieja guardia de la escuela, una ex primera bailarina que había recibido la misma formación rusa que Balanchine, en cuyos primeros ballets ella se robó el corazón de los públicos europeos en las décadas de los veinte y los treinta. Al retirarse de los escenarios, dio clases en la escuela de Balanchine durante treinta años. Todavía puedo oír los alaridos que me pegaba con su voz aguda y acento ruso, para corregir mi ejecución de algún paso: “¡Hazlo mejor! ¡Trata un poco mejor!” El rango de sus adjetivos era tan limitado que sus críticas eran prácticamente imposibles de descifrar. Teníamos lo que podría haberse llamado un “problema de comunicación”.

Como muchas maestras en su posición, Madame Doubrovska parecía ser una criatura de sueños frustrados. Para mí, su cara expresaba su arrepentimiento por no haberse casado con Balanchine ni haber tenido una relación amorosa con él, pues en cualquiera de los dos casos se habría asegurado la inmortalidad. Yo sabía que estaba casada con el ex primer bailarín Pierre Vladimiroff, otro de mis maestros. Pero cada vez que Balanchine la miraba ella parecía rejuvenecer, como si la bañaran las aguas de una fuente mágica. Resplandecer sólo en presencia de él fue el destino de más de una generación de bailarinas de Balanchine.

Nunca olvidaré una tarde en que Mr. B apareció en el salón de clases sin haberse anunciado. Sus visitas sorpresa siempre eran un acontecimiento. Ataviado con su camisa vaquera, salía de la nada, como si viniera del set de una comedia musical de *El Llanero Solitario*. Ese día en particular, Madame Doubrovska nos había estado demostrando una serie de pasos. Con una agilidad admirable para su edad, saltaba enfrente del espejo presumiéndonos su coordinado de colores a la última moda: falda, mallas, leotardo y zapatillas, todo muy cursi y precioso.

Al sentir que él había entrado, recogió la mascada de gasa que hacía juego con su coordinado y prosiguió con su espontánea ejecución. La mascada

²N. de la T. En esta cita y en varias otras, como lo aclaran en su nota al inicio de este libro, los autores intentan transmitir acentos extranjeros (lo que en esta edición en general no acometemos), así como el defectuoso inglés de los profesores y bailarines rusos (que traducimos de manera literal).

le llamaba la atención a su pequeño Yorkshire Terrier, que la observaba desde debajo de una banca colocada detrás de ella. Sucedió que la entrada de Balanchine coincidió con las necesidades naturales del perrito. Cuando Madame Doubrovska se dio cuenta de la desgracia que depositó en el piso el animalito, se comportó como un soldado. Haciendo apenas una pausa y antes de que Mr. B pudiera notarlo, improvisó un paso barrido y cubrió la intolerable mancha con su mascada. Sin embargo el hedor se fue haciendo cada vez más insoportable durante el tiempo que él estuvo sentado en la banca, a lo largo del resto de la clase, lo que nos divirtió mucho.

El placer y el dolor estaban indisolublemente conectados y eran parte integral del estudio de la danza. Cuando pienso en cuánto dolor y cuán poco placer hubo en mis siguientes años en la escuela de ballet, me maravillan mi perseverancia y mi claridad de propósitos. Lo que me distinguía de las demás alumnas era mi inmediato rechazo a que se me impusieran ideas sin cuestionármelas. En mi esfuerzo por formarme como bailarina, instintivamente adopté una estrategia de resistencia pasiva.

Mis primeras demandas de autonomía entraron en conflicto con una de las metáforas operativas del salón de clases. Se me decía que imaginara una cuerda que se extendía de mi cabeza hacia el techo, como si fuera una marioneta. Con esto pretendían corregir la línea del torso. Sin embargo, alargarme hacia arriba siguiendo ese eje sólo me impedía coordinar todo el cuerpo a lo largo de la línea vertical que pasaba por la columna, el cuello y la cabeza. El impulso principal del movimiento quedaba colocado fuera de mi “instrumento físico” y, por tanto, más allá de mi control.

A menudo recibía correcciones verbales sobre partes del cuerpo aisladas, que figuradamente me desmembraban y borraban todo rastro de gracia. Era como si arbitrariamente me ataran cuerdas separadas a la cabeza, los brazos y las piernas; la maestra parecía jalar cada cuerda sin consideración de las demás, comúnmente, sin tomar en cuenta el torso en absoluto. Aun así,forcé a mi cuerpo a absorber el efecto espástico de cada corrección. La curva de mi espalda y mis caderas estrechas podrían haber actuado a mi favor si me hubieran dejado seguir mi pasión por la equitación. En cambio, me vi encajonada en una serie de impedimentos físicos que debía superar. Tenía las piernas largas pero no era suficientemente bonita o elegante para casar con la imagen de una “bailarina de Balanchine”. Así que me dispuse a modificar mis formas naturales.

Durante una sesión de chismorreo en el salón de los casilleros, una de mis compañeras, Sasha, me contó de una operación que se había hecho una bailarina para cambiarse la línea del pie. Cortándole el arco, los huesos se podían realinear y mejorar sus puntas. En ese tiempo la idea me pareció espantosa, pero comprendí el impulso de obrar un milagro cosmético, de corregir las imperfecciones de la naturaleza.

Para darles la vuelta a mis limitaciones anatómicas me volví contorsionista. Con ayuda de mi mejor amiga, Meg Gordon, me sometí a unas torturas dignas del Marqués de Sade. Improvisando con mi cama lo necesario, me estiraba como víctima de una tortura medieval. Adoptando diversas posiciones que forzaban mi extensión más allá de sus límites naturales, le decía a Meg que me mantuviera abajo sin importar cuánto le suplicara que me soltara. Se sentaba encima de mí, sin compasión por mis gemidos, para que el peso de su cuerpo me detuviera hasta que el dolor era tan insoportable que me hacía llorar. Esta escena se repitió muchas veces. Sus efectos serían desastrosos.

En esta torpe etapa de mi desarrollo, me agujoneaba especialmente el imperativo técnico conocido como “posición abierta” (*en dehors*), una de las bases del ballet. Con los talones juntos y los pies abiertos a un ángulo cercano a los ciento ochenta grados, la bailarina rota los muslos para efectuar una pose abierta ante el público.

El coreógrafo del siglo XVIII Jean-Georges Noverre fue uno de los primeros en notar las ventajas expresivas de esa posición: “Con el fin de danzar bien [...] nada es tan importante como la rotación de los muslos hacia afuera [...] Un bailarín con las piernas hacia adentro se ve desmañado y desagradable. La posición contraria da facilidad y brillantez; infunde gracia en los pasos, posiciones y actitudes”.

De acuerdo con la moderna ciencia médica, el entrenamiento para el *en dehors* a una edad temprana es básico, porque poco a poco debe enseñarse al fémur a entrar en el hueco de la cadera. Si esto no sucede, y si no se tiene la ayuda de un programa de terapia física, es posible que la bailarina compense torciendo los tobillos y los pies en una riesgosa imitación del efecto deseado.

Nadie me dijo nada de esto en aquella época. Años después, leí las opiniones de Balanchine sobre la importancia del entrenamiento correcto. En su ensayo de 1945 “Notas sobre la coreografía”, reconoció la vulnerabilidad física de los niños:

Aun con niños de ocho o nueve años, siempre debemos tener presente el hecho de que sus huesos siguen siendo blandos y que sus músculos, en particular aquellos que rodean la rodilla, todavía no se han formado. Por esta razón, nunca debemos forzarlos a lograr con los pies las posiciones de ballet perfectas, ni insistir en que hagan un esfuerzo por abrir las piernas.

Sin embargo, en la práctica real Balanchine y sus maestros inconscientemente empujaban a los jóvenes bailarines a la autodestrucción, justificada como parte del sacrificio que debía hacerse por el arte. La velocidad y los atajos que introdujo en el proceso de formación exigían unas trampas físicas con las que el bailarín distorsionaba el cuerpo para lograr la posición o paso que le exigiera Balanchine. El riesgo de lesionarse no se tomaba en cuenta. Vi a muchas de mis amigas lesionarse y darse de baja. Entonces pensaba que habían tenido mala suerte o que no eran aptas.

Como el *en dehors* era obligatorio, no tuve más salida que someterme a una distensión crónica. Me doblarían el cuerpo, pero no la voluntad. Tengo un recuerdo muy vivo del día en que una maestra me detuvo a media clase para exigirme una posición más abierta de los pies. No tenía consideración por las rodillas ni la cadera, que en mi caso se deformaron hasta quedar a punto de romperse. La maestra se negó a continuar con la clase mientras que no satisficiera sus deseos.

Después de echarle esa mirada con la que esperaba mutilarla, si no es que matarla, giré los pies hasta una posición exagerada, de modo que literalmente quedaron apuntando hacia atrás. Fingiendo inocencia, le pregunté: “¿Así es como quiere que los ponga?” Sólo me hizo una advertencia, pero los problemas físicos que habían empezado a asolarme no tendrían una salida tan fácil.

Durante mi tercer año de formación comencé a usar zapatillas de punta, comunes para todas las bailarinas desde mediados del siglo XIX. Con su punta ajustada, están diseñadas para prolongar la línea que corre a lo largo del empeine y atraviesa el tobillo, la rodilla y la cadera. Al subirse en puntas, es ineludible que los pies sufran cierta opresión, lo que añade una tensión más contra la colocación y la coordinación correctas.

Antes de empezar a tomar la clase de puntas me había puesto un par de zapatillas de mi hermana para dar una exhibición informal en nuestra sala. Empujada por Johnna y sus amigas, empecé a saltar en un pie y las

sorprendí con mi habilidad para conservar el equilibrio. Pero hubo algo en sus risas que me incomodó. Después, al retirarme a mi recámara, pasé horas practicando sola giros y vueltas, ajustando el enfoque de la mirada para no marearme. Quizá ya anticipaba la proeza de la cisne malvada, Odile, que en el tercer acto de *El lago de los cisnes* ejecuta treinta y dos *fouettés* consecutivos, esos giros en una pierna que han sido la ruina de tantas bailarinas.

Desorientados y atrapados entre las excesivas demandas del *en dehors* y las puntas, los pies ya se me habían empezado a deformar. A los once años tenía unos juanetes terribles. Muchas de las maestras sufrían el mismo mal, ocasionado por los años de presión en los pies. Se decía que a Balanchine le encantaba la aberrante línea formada por los juanetes, porque según él contribuía a dar la impresión de tener pies alados.

Al principio me agradó esa protuberancia justo debajo de la articulación del dedo gordo del pie, pero pronto la incomodidad se volvió incapacitante y me vi forzada a ir al médico. Para cuando fui a consulta con el doctor William Liebler, cirujano ortopedista del Hospital Lenox Hill, llevaba los pies morados de la inflamación. Especialista en medicina del deporte, estaba familiarizado con el problema y me recomendó el único tratamiento seguro: dejar el ballet.

Desoyendo su consejo y ocultándole mi aflicción a mi madre, seguí bailando con todo y dolor, compensándolo como podía. A los doce años los tendones de los tobillos se me inflamaron de manera aguda. Traté de acostumbrarme a los dolores y las punzadas. Éste se convirtió en mi modo de funcionamiento común con todas mis lesiones a lo largo de los primeros años de mi carrera. En la Escuela del American Ballet no había otra opción.

Por las razones que se quieran, Mr. B parecía distinguirme, y yo estaba decidida a demostrar que era merecedora de su afecto. En mi cuarto año de formación reuní a varios maestros para que observaran a mi grupo. Acompañado por el piano, demostró una combinación de pasos en el piso y nos pidió a las estudiantes que nos formáramos y siguiéramos el ejemplo. Con sus peculiares instrucciones exigía que ejecutáramos los pasos con “energía”, uno de sus conceptos más preciados. Cuando me llegó el turno, en mis ansias por agraderle arranqué con tal velocidad e ímpetu que me resbalé de la manera más desagradable. Cuando mi cuerpo retumbó en el piso de madera, la música se detuvo y todos se me quedaron viendo, como si hubiera interrumpido una misa con una blasfemia. La excepción fue Balanchine.

En medio de mi terrible vergüenza, sólo él aplaudió diciendo: “Vean todas, esta niña es la única que entendió. Pedí energía y todas las demás estuvieron flojitas, flojitas. Pero Gelsey lo tiene, ¡tiene energía!”

Con su distintiva voz nasal, me ordenó que repitiera el ejercicio. Yo estaba impresionada, insegura de si se había o no burlado de mí con sus elogios. Obedientemente repetí los pasos, esta vez sin caerme. Poco después de aquella memorable clase, me informaron de que me saltaría un año para pasar al otro nivel de instrucción.

Diez años más tarde, al observar una clase de ballet en Rusia, experimenté un episodio de *déjà vu* en el que recordé aquella tarde con Mr. B. En la Escuela del Kirov en Leningrado, una vieja maestra de ballet había acomodado a sus alumnas según las habilidades de cada una, de modo que la más talentosa estaba al frente de la fila. Al final de la clase, la maestra se acercó a la pequeña cuyo talento consideraba más prometedor. La abrazó y la elogió enfrente de las demás. En la expresión de las otras niñas reconocí la que había visto en el rostro de mis compañeras cuando Balanchine celebró mi potencial. Sentí simpatía por todas aquellas que fueron subestimadas.

Capítulo III

Dios indispuerto

Suele contarse una historia sobre la manera en que Mr. B le contestó a una madre que quería saber si su hija prometía como bailarina. La eludió con una ocurrencia: “La danse, Madame, c’est une question morale”. Era un *showman*, siempre un tanto distante, con aires de dignidad. ¿Cómo no adorar a ese hombre? Sin embargo, para mí y para mis compañeras, hechizadas por sus muchos encantos y por su fuerte personalidad, la danza era una cuestión técnica exclusivamente.

Mi terquedad en el salón de clases y el hecho de que me hubiera granjeado la estima de Balanchine produjeron resentimiento en ciertos sectores del equipo docente. Había avanzado rápidamente como alumna pero me negaba a reconocer la autoridad de mis maestros o a admitir su aportación a mis adelantos técnicos. Intermitentemente impedida por el dolor, no me sentía agradecida. Me parecía difícil saber a quién culpar, salvo a mí misma.

A los doce años, cuando estaba en la División B, Madame Doubrovska trató de atarme las alas. Al final de la clase me increpó enfrente de mis compañeras: “Niñas, sepan que hay alguien en este salón que piensa que es una *ballerina*. Pues bueno, se va a llevar una sorpresa. ¡No pasa a ‘C’ cuando ella cree!”

Me provocó diciendo que una de mis rivales, Colleen Neary, pasaría al siguiente nivel antes que yo. Bañada en llanto, me conmovió que las otras niñas se pusieran de mi lado, le suplicaran a Madame Doubrovska en mi nombre y dieran fe de que yo me comprometería sinceramente. Esa muestra de solidaridad era inusual en la escuela, donde la malsana presión de la competencia invariablemente enfrentaba a las bailarinas entre sí.

Después me citaron a una reunión con la jefa del equipo docente, Diana Adams, ex bailarina de Balanchine recién retirada del escenario por un embarazo inoportuno. En su oficina, me dijo sin rodeos: “Gelsey, si no

cambias tu actitud vamos a tener que hacer algo contigo”. Sin escuchar mi versión de las cosas, me despidió. Me fui al área de los casilleros, demasiado aturrida como para hablar. Incapaz de contener mi indignación, encontré los amables oídos de mis amigas, que estaban impacientes por enterarse de la más reciente parodia de justicia.

Mientras despotricaba sobre mi enfrentamiento con “esa perra”, ¿quién iba a entrar sino Adams en persona? No la vimos porque estábamos apiñadas entre las filas de los casilleros metálicos. Cuando reconocimos sus pasos, nos dio pánico. Seguras de que había alcanzado a oírme hablando a sus espaldas, mis amigas me apuraron a que me escondiera y me metieron en un enorme cubo para las cosas perdidas, en el extremo del salón. En la oscuridad de mi escondite, apretujada entre zapatillas de punta y calentadores de piernas, me di cuenta de que mi terror era absurdo: la única opinión que importaba era la de Balanchine.

La emergencia pasó. Adams nunca descubrió cómo me las había arreglado para escapármele. Mis experiencias en el escenario, recuerdos que aún tenía frescos, me confirmaban que seguía contando con el aprecio de Mr. B. Sabía que era una de sus favoritas aunque a otros les pareciera una delincuente juvenil con zapatillas de ballet. Después de todo, ya había aparecido en varias de las célebres producciones de Balanchine, entre ellas el *Sueño de una noche de verano*.

Era el ballet adaptado por Balanchine de la obra de Shakespeare, con música de Félix Mendelssohn. Su presentación, el 24 de abril de 1963, marcó el estreno de la compañía en el New York State Theater, un enorme escenario en el Lincoln Center diseñado de acuerdo con las especificaciones de Balanchine para las grandes obras de danza. Interpreté a un hada con pañales de oro ejecutando *grands jetés* y *arabesques* tan pulidos como me era posible a esa edad.

Una vez más, sin quererlo hice el ridículo. En un ensayo en el teatro, oí reír al bailarín que interpretaba a Puck, famoso ejecutante que más tarde se convertiría en director fundador del Dance Theatre of Harlem, Arthur Mitchell. Empezó a reírse con él Hippolyta, una creación de Balanchine llamada Gloria Govrin. Ambos eran estrellas, lo que significaba que se las habían arreglado para progresar dentro del sistema de Balanchine. Yo suponía que ellos sabían lo que Mr. B quería. Me parecía que se estaban burlando de mis esfuerzos. Aparentemente nunca habían visto bailar a nadie con tan

ciega determinación, pero esto no era un cumplido para una persona tan susceptible como yo.

En la misma producción, el papel de Oberon era interpretado por Edward Villella, un extraordinario virtuoso que me influyó tanto como a cualquiera de las bailarinas de su generación. Fue uno de mis primeros amores secretos. Ex boxeador y universitario, Eddie aportaba su personalidad espabilada a un teatro dominado por la obsesión de Balanchine con las bailarinas. Su masculinidad rotunda hizo aceptable que los niños estadounidenses incursionaran en el ballet. Aun cuando su éxito en una gira por Rusia en 1962 causó los celos de Balanchine, Eddie permaneció sereno ante las intrigas de la compañía. No sentía necesidad de andarse con cuidado en presencia de Balanchine. Su inteligencia para la danza me impresionaba tanto como su habilidad para proyectar su personalidad en el escenario. Combinaba sus dotes atléticas y su teatralidad de una forma tan potente que su presencia despertaba tanta atención como la danza misma.

Sentí que había alcanzado la cima de mi carrera cuando me eligieron para la *Arlequinada* de Balanchine como una de las dos pequeñas *harlequinettes* que en cierto momento tendría el privilegio de subir a los hombros de Arlequín en persona, interpretado por Villella. En esa obra, basada libremente en los personajes de la *commedia dell'arte*, mi imagen especular en el escenario era mi rival de la clase, Colleen Neary.

En una función, Colleen y yo no entramos a tiempo, y Eddie fue corriendo por el pasillo gritándonos: “¿Dónde están esos dos monstruillos?” Como murciélagos salidos del infierno, las dos nos abalanzamos al escenario. En mis prisas por adoptar la posición en que mi gemela y yo giraríamos alrededor de una fuente en miniatura que estaba entre las dos, me golpeé la cabeza contra la utilería tan fuertemente que vi estrellas.

Después de caerme para atrás y casi desmayarme, recobré el equilibrio y proseguí con la función. Más tarde, Mr. B ordenó que se diseñara otra fuente para evitar futuras calamidades. Tomé su acto como señal de preocupación. No tenía idea de que sus consideraciones no se extendían a asuntos terapéuticos, ni de que su sistema de entrenamiento podía imponer un tiempo límite a la carrera de las bailarinas. Aún no sospechaba la posible conexión entre mis achaques físicos, cada vez más dolorosos, y su enfoque técnico de la danza. Después de todo, se suponía que el artista debía sufrir.

Mi soledad en el mundo del ballet era un aprieto. No tenía criterio para discernir ni siquiera en materia de arte. Mi madre me enseñó a colocar las manos en el piano, como parte de sus intentos esporádicos de darme una educación musical. Pero yo prefería escuchar *Romeo y Julieta* de Prokófiev, una música donde encontraba romanticismo, fantasía y escape.

En los tiempos en que los experimentos sociales de los años sesenta causaban furor, apenas vi algunas imágenes en la televisión. Mi conciencia del mundo exterior era un montaje de imágenes televisivas que equiparaban la invasión estadounidense a Vietnam con la invasión británica de Los Beatles. No estaba para que me hablaran de problemas sociales; yo tenía los míos propios.

Me enganché con las revistas *Cosmopolitan* y *Seventeen*. Las turbulencias de la pubertad convirtieron mi preocupación por la imagen en una obsesión pesadillesca. En mi fanática búsqueda de belleza, estaba en guerra conmigo misma, dominada por la vanidad y mortificada por mi apariencia. En mi recámara tenía un tocador improvisado y uno de esos espejos circulares rodeado por focos. Ese espejo de aumento agrandaba cada poro.

Miraba mi imagen con desprecio. Realicé interminables experimentos con cosméticos. Diseñaba cada variación de maquillaje y peinado para transformar mi imagen, para crear un atractivo donde no lo había. Cuando Balanchine promovió las curvas exóticas de su bailarina predilecta, Suzanne Farrell, como un modelo de belleza para toda la compañía, traté de imitar sus ojos almendrados cortándome las pestañas inferiores y aplicándome delineador con el trazo meticuloso de un retratista.

Cuando me brotó un grave acné, la plaga de mi adolescencia, caí en la desolación. Empecé por tomar antibióticos al mismo tiempo que Butazolidina, un peligroso antiinflamatorio usado para caballos de carreras y bailarines con tendinitis crónica. Probé con dietas salvajes y píldoras anticonceptivas, pues de ambas se decía que curaban los problemas de la piel. Mi infección era tan persistente que mi madre me limpiaba a diario con hisopos y alcohol.

Mi padre trataba de subirme el ánimo contándome los sufrimientos de su acné juvenil, como aquella vez en que la erupción en la cara se le agravó de tal manera que metió la cabeza al horno. Pero yo estaba desconsolada. ¿Cómo esperaba que sobreviviera a esta lacra? ¿Cómo se le ocurría creer que me comprendía? Encontré a un dermatólogo que periódicamente me reventaba los forúnculos con una aguja. El mismo dolor me atacaba en el

estudio de ballet cada vez que un muchacho me tocaba la cara. Me sentía como una leprosa.

Como niña precoz, me arrastró la marea de la luna menstrual debido a mis estragos hormonales. Cuando supo que me había brotado el vello púbico, mi madre se echó a llorar, una respuesta que no era como para inspirarme confianza en la flor de la edad. Después de una visita de rutina al doctor, me traumatizó su reacción, como si le hubieran dicho que su hija no tenía cura. Nadie se molestó en explicarme la naturaleza exacta de mi enfermedad, pero quedé afectada de por vida.

Mi nueva condición fue una fuente de enorme satisfacción para mi hermana, que se deleitó con mi sufrimiento. Decidí esconderme. Cada vez que me cambiaba de ropa después de clase, me aseguraba de jamás quitarme el leotardo, para que las demás niñas no vieran el más oscuro de mis secretos. Ante la perspectiva de exponerme en las regaderas, me afeité. Cuando no se me desarrolló el busto, me pregunté por qué no había nacido niño. Mientras tanto, observaba a mi hermana volverse más atractiva y empezar los rituales de las citas. Por supuesto que me reí cuando la vi enfundándose su primer par de medias y tacones. Con la sensual arrogancia de una adolescente, se acicaló, caminó hacia la puerta de nuestro departamento y se cayó. Aún no se sentía tan segura en tacones como con las zapatillas de punta.

Cuando Johnna cumplió catorce años y comenzó a salir de noche con el pretexto de practicar para un taller de ballet, descubrí su engaño. Y también mi madre. Llamó a la escuela y le dijeron que Johnna no había estado asistiendo al salón de danza en las noches. La castigaron sin salir por un tiempo, pero continuó con sus aventuras nocturnas escapándose por la ventana. Al igual que mi madre, yo suponía que Johnna ya estaba sexualmente activa, aunque después descubrí que no era cierto.

Me consumía la envidia cuando Johnna alardeaba de sus conquistas, incluido uno de los primeros estrellas del New York City Ballet. La conducta de mi hermana parecía revolucionaria para las costumbres de la escuela y compañía. Motivado más por los celos que por la preocupación, Balanchine promovía un ambiente que era una mezcla de convento y harén.

A diferencia de Johnna y de mí, muchas de nuestras compañeras habían venido a Nueva York gracias a las becas de la Fundación Ford, reclutadas de escuelas regionales. Balanchine instaba a sus alumnos y a los miembros de su compañía a que vivieran en el mismo barrio de la escuela y el teatro,

el Upper West Side. A cualquiera que viviera más allá de la Calle 16 se le etiquetaba como hippie. Tener novio ponía en peligro la posibilidad de bailar para Balanchine. Se pensaba que el matrimonio era el beso de la muerte.

Yo dudaba de que algún día encontrara el amor. Las telenovelas inspiraron varios episodios divertidos con mis amigas que sólo aumentaron mi frustración. Me di cuenta de que me desalentaban igualmente los intentos de manoseo de los muchachos. Con mis amigas Meg y Sasha asistí a una “fiesta de besos” en el sótano de una casa de verano en Long Island. En lugar de participar, me fui a sentar en el hueco de la escalera, abatida y convencida de que tenía alguna deficiencia. El ballet me parecía infinitamente preferible al tipo de intercambio romántico tan apreciado por mis compañeros.

Los estudiantes de la Escuela del American Ballet compartían el constante conflicto sexual. La actitud permisiva de nuestra generación era incompatible con la disciplina de la danza y su ética de trabajo espartana. A la tentación de rebelarse se oponía la necesidad de seguir una carrera. Sin embargo, bajo las restricciones impuestas por Balanchine el sexo era prácticamente la única arma que sus bailarinas poseían. El desafío al tabú sexual hacía que pareciera posible escapar a su dominación. Pero embarcarse en una relación amorosa era profesionalmente riesgoso, tanto como lo era toda falla en la imagen o en el estilo de vida.

La proliferación de drogas que acompañó a la contracultura se abrió camino en la compañía a mediados de la década. Balanchine acalló el asunto cuando se descubrió al primero de sus bailarines con marihuana; despidió a algunos individuos para dar una lección y los readmitió casi inmediatamente. Yo me tomaba demasiado en serio la danza como para arriesgarme a cualquier infortunio de ese tipo.

Mi hermana fue injustamente acusada de promiscuidad y drogadicción por Mr. B. Después de despedirla, una de las secretarías de Balanchine le dijo que la admitirían de nuevo en la compañía sólo si admitía esas acusaciones. Johnna tuvo demasiado miedo como para defenderse. Esto sucedió dos veces. Algunos años después sucedería nuevamente, pero entonces el cargo de consumo de drogas era cierto. Supe de esto sólo recientemente, mucho después de que mi hermana se hubo reformado y recuperado su vida. Ojalá nos hubiéramos comunicado a tiempo.

Nadie respondió nunca realmente mis preguntas, en especial aquellas que comenzaban con “por qué”. Para satisfacer mi curiosidad, me volví ladrona. En esa época mi impresión era que el conocimiento se tenía que robar. Cualquier cosa suficientemente preciosa como para ser amada debía esconderse. Me colé en el New York State Theater para ver a Eddie Villella y su compañera, Patricia McBride, en *Tarantella*, el *pas de deux* de Balanchine. Así entré en numerosas funciones por la salida de emergencia. Mi obsesión justificaba todos los riesgos.

Sin pedir permiso, seguí observando las clases de mi hermana. Uno de sus maestros, el británico Stanley Williams, educado en Dinamarca, más tarde se convertiría en mi primer verdadero mentor. Ya me gustaba; se parecía a Jack Lemmon. A la clase de mi hermana asistía una cantidad de talentos superiores que me empequeñecían con sus aptitudes naturales. De vez en cuando iban a la clase artistas invitados de la compañía, como Allegra Kent y Violette Verdy. Cada una de ellas, a su manera, tenía una inusitada dedicación e innovadora inteligencia. Cada cual cultivaba una imagen teatral adaptada a la escena de Balanchine. Para mí, al menos por un tiempo, ellas no tenían comparación.

Allegra Kent alcanzó sobresalientes flexibilidad y fuerza. Coordinaba su línea corporal con exquisita fluidez, como calibrando el impacto de su forma. Allegra fue una de las primeras en escabullirse de la compañía para utilizar el método Pilates, impartido por Carola Trier. Este método de acondicionamiento consistía en el uso de complejos aparatos para desarrollar músculos específicos.

Mientras que Allegra conectaba la técnica y la imagen con una lógica un poco misteriosa, Violette adaptaba la técnica al personaje de un modo más directo. Al atacar los problemas planteados por las coreografías más abstractas de Balanchine, a veces Violette creaba una historia imaginaria para darles razón de ser a sus pasos. Su enfoque peculiar del fraseo del movimiento con la música era dramáticamente expresivo y técnicamente preciso. Se negaba a sacrificar la formación recibida en Francia antes de caer bajo el influjo de Balanchine. Casi todas las bailarinas de la compañía habían empezado su entrenamiento, y en algunos casos lo habían completado, fuera de la Escuela del American Ballet. Eso no era muy alentador.

Durante mis dos años en la División C, a los catorce y quince años de edad, tomé parte en unas funciones del taller en la escuela y ocasionalmente

aparecí con una compañía de ballet de Long Island dirigida por André Eglevski, otro de mis primeros maestros. Tenía una buena opinión de mi destreza técnica, tanto que me ponía a demostrar los pasos con él para los demás estudiantes de su clase de dúos. A través de estos talleres y presentaciones como invitada adquirí experiencia en papeles de solista y conocí un variado repertorio, que inicialmente comprendía ballets ajenos al reino de Balanchine. Pisé otros mundos.

En 1967 me eligieron para el *pas de trois* de las Joyas de *La bella durmiente*, ballet coreografiado a fines del siglo XIX por Marius Petipa, con música de Chaikovski. El taller estaba dirigido por Alexandra Danilova, la gran dama rusa del equipo de maestros. Había sido *prima ballerina* y una de las amantes de Balanchine en los años veinte.

Al inicio de la clase, Madame Danilova se me acercó cuando me estaba poniendo las zapatillas de punta. Mi complexión por fin se había definido, al menos temporalmente. Iba vestida con una falda de gasa y calentadores de piernas que yo misma había tejido; me había diseñado un nuevo peinado y llevaba aretes de perlas, esperando dar un efecto resplandeciente. Estaba tratando de mantener las piernas calientes para evitar el conocido dolor de los tendones. Cuando Danilova me trató de elogiar diciéndome que me parecía a Grace Kelly, fruncí la nariz para mostrar mi disgusto. Sin saber siquiera quién era Grace Kelly, estaba segura de que no quería que me compararan con ella: no era miembro del New York City Ballet.

No tengo recuerdos de la función, pero sí de mi sensación de que el movimiento contaba una historia, mi más temprana noción de que el ballet no había sido planeado como un mero acompañamiento ingenioso de la música. En la clase impartida por Stanley Williams este concepto tentativamente rindió frutos. Me introdujo en la tradición de la escuela danesa, encarnada en los ballets del coreógrafo romántico Auguste Bournonville.

Supe por primera vez que el objetivo del estilo no era reconstruir el pasado, sino recrear su método. Una de las claves era el fraseo musical. A través de la metódica extrapolación del movimiento a partir de la música descubrí que el significado de la danza no está en los pasos individuales, así como el significado de una frase musical no está en las notas particulares. No bastaba con simplemente contar la música o moverse al compás. Como sucede con el contrapunto musical, el significado del ballet se debe buscar en el desarrollo de un tema en relación con los elementos compositivos de la totalidad de

la obra. La voz del cuerpo tenía que armonizar en un sentido dramático con la música. Esto fue todo un descubrimiento, una experiencia de comprensión que no se dio en un momento, sino a través de incontables horas en la clase de Stanley. Algún día “cantaría” con el silencio de mi movimiento.

En retrospectiva, puedo decir que Stanley Williams racionalizaba y modificaba su enseñanza dentro del sistema de Balanchine. Aparentemente no veía contradicción entre los medios y los fines, pero permanecía cada vez más tiempo en el salón de clases, y en rara ocasión asistió al ballet en la siguiente década. ¿Sería que secretamente lamentaba el estado del arte moderno que presenciaba en el escenario de Balanchine? A deferencia de éste, nunca causó problemas. Su diplomacia en el teatro se asemejaba a su cortesía en el salón de clases.

Como maestro, daba el invaluable servicio de mantener contacto con el legado del ballet. Su atención a los detalles lo distinguía de los demás maestros. Para él, el cuerpo era una unidad integral cuyas partes debían actuar concertadamente entre sí y con la música. Mientras que Balanchine exigía que el movimiento se ejecutara, Stanley enseñaba cómo se debía componer.

Enfrenté el reto de traducir las palabras de Stanley a un lenguaje de movimiento físico. Si bien, como todos los maestros, trabajaba con un pianista y demostraba o indicaba los pasos a las estudiantes, su programa no se reducía a la imitación. Esperaba más de un bailarín de lo que él mismo podía mostrar o explicar. Yo conocí su frustración.

Un día en que se quedó sin palabras en una clase, me jaló la pierna de tal manera que me torció y me desgarró los músculos en su intento de colocarme en una posición imposible de comunicar. Es el único maestro de la Escuela del American Ballet a quien yo le habría perdonado esa ofensa, porque confiaba en que no pretendía ocultar que carecía de ciertos conocimientos. Incluso aceptaba que me aguijoneara con comentarios como: “A lo mejor deberías preguntarle a tu hermana cómo hacer ese paso”. Sólo con la sabiduría de Stanley logré dar los primeros pasos para vencer el sistema de Balanchine.

Para mi función del taller en la primavera de 1968, tuve la fortuna de ser elegida para bailar con Robert Weiss, un miembro de la compañía, el *pas de deux* del *Festival de las flores en Genzano*, pieza de Bournonville montada por Stanley Williams. En el mismo taller, bailé el famoso *pas de trois* de *Paquita*, otro de los ballets de Petipa montado por Madame Danilova. Estas

funciones en el New York State Theater tuvieron una especial significación para mí: mi padre estuvo entre el público.

Por primera vez me vería bailar. Hasta entonces, siempre había tenido algún pretexto para no asistir al teatro. Como mi hermana ya pertenecía a la compañía y yo le pisaba los talones, mi padre tuvo que aceptar que sus hijas se estaban convirtiendo en bailarinas. Cuando me di cuenta de que estaba allí, me dio un terror que rebasaba el pánico escénico. Sabía que sería juzgada por la única persona, aparte de mí misma, imposible de complacer.

Sólo cuando salí a escena pude sobreponerme al nerviosismo y sufrimiento que precedió a mi entrada. Me latían las sienes, tenía los tobillos rígidos y adoloridos. Concentrándome, bailé con una intensidad helada, como viéndome bailar dentro de mí misma. No sonreí.

Después de la función mi madre trató de felicitarme en los camerinos. Sentí más descanso que alegría, pero estaba demasiado cohibida para apreciar el brillo de su orgullo materno. Me dijo que mi padre había salido del teatro abruptamente antes de que se encendieran las luces. Iba llorando. Más tarde, yo misma lloré en silencio pensando que había logrado conmovier al monstruo paterno y que él tenía sentimientos.

Cuando regresé a la casa lo encontré solo en el comedor. Ninguno de los dos pronunció palabra. Después de un incómodo silencio, le lancé mi agresiva pregunta: “¿Así que fue suficiente para ti?” Sin esperar su respuesta, salí de allí. Nuestro amor no sólo era ciego: era mudo. Una parálisis del corazón nos había incapacitado hasta para intercambiar algo tan amable y simple como un cumplido.

Al día siguiente, el crítico del *Times* de Nueva York Clive Barnes escribió sobre mi interpretación en el *Festival de las flores*: “...destacó la joven y fresca Gelsey Kirkland”. Cuando llegué a la escuela de ballet me abordó en el vestíbulo mi antigua enemiga, Madame Doubrovska. Con un gorjeo de sílabas y su rusa voz nasal, me sancionó con un vago elogio: “Oh, Gelsey, ayer estuviste maravillosa, técnicamente maravillosa, pero ¿te digo algo, querida? No me hiciste llorar”.

Poco después, sin fanfarrias, me informaron que Balanchine me invitaba a integrarme a la compañía. Tenía quince años. Decidí dejar la escuela pública y cambiarme el nombre; odiaba cómo sonaba. Mi padre se opuso, y con voz adusta me prohibió adoptar un nombre artístico. Me permitiría dejar los estudios académicos, con la condición de que siguiera leyendo. No

le gustaba la idea, pero se resignaba confiando en que los libros completarían mi educación. La alfabetización me salvaría. Con los años, las palabras de mi padre resultaron proféticas.

En la película *El dormilón*, Woody Allen interpreta a un torpe encantador que al despertar descubre que se ha transportado a un futuro en el que toda casa tiene un robot. Al conocer a uno de ellos comenta: “¡Estos robots son asombrosos, están alerta y reaccionan! ¡He salido con chicas que tenían menos movimiento!” ¿Acaso esas chicas serían miembros del New York City Ballet?

La concepción de Balanchine sobre la forma humana era esencialmente mecánica: el cuerpo como una máquina para “ensamblar”, mismo verbo que utilizaba para describir el proceso de creación de sus ballets. Algunos críticos se quejaban de que sus bailarines tendieran a la uniformidad. Se suponía que la cualidad robótica se derivaba en parte de su intento de forjar un recipiente vacío que fuera portador de sus ideas coreográficas. Ese recipiente, el cuerpo humano, parecía ser una de sus más importantes ideas.

Sin embargo, un bailarín nunca es neutral. La carne y la sangre y el espíritu nunca podrían convertirse en robots. No del todo. Cuando nos movíamos sin vitalidad o energía, a veces nos gritaba: “¡Zombis!” La presencia escénica y la habilidad para proyectar eran valoradas tanto como la forma y la precisión. Mr. B detestaba a los críticos que acusaban a sus bailarines de ser robots. Tal vez pensaba que nuestra exuberancia física al atacar sus pasos o nuestro estado de alerta y respuesta en el escenario bastaban para responder a sus detractores. Pero ¿no habría alguna verdad en esas críticas?

La motivación y profundidad psicológica, la emoción e intensidad dramática son cualidades que Balanchine procuraba reprimir en sus bailarines y en sus ballets. Buscaba remplazar la personalidad con su ideal abstracto del movimiento físico. Aun en las coreografías en que mantenía argumento y personajes, suprimía el dramatismo y sofocaba la pasión de los bailarines. Ésas eran sus instrucciones. En su teatro no habría estrellas que pudieran robarle la atención a su coreografía.

El sello interpretativo de un bailarín amenazaba con arruinar el diseño coreográfico del maestro. Los discípulos de Mr. B siguen diciendo que sus ballets son “a prueba de bailarines”, como si la competencia técnica garantizara el éxito. Pero sus ballets triunfaban o fracasaban en parte debido al

toque personal que les confería cada bailarín, cuya pasión y personalidad se manifestaba a pesar de los mejores esfuerzos de Balanchine en sentido contrario. Debo reconocer que sabía servirse de una personalidad cuando la encontraba. Al diseñar un papel, aprovechaba cualquier rasgo característico que le hubiera sugerido la apariencia física de un bailarín. Su énfasis en la forma, la oportunidad y la espontaneidad abarcaba la imaginación de un bailarín sólo como una contribución ineludible, y a menudo involuntaria, a su imagen. Por más que lo intentara, no podría deshacerse o prescindir de los aspectos únicos del virtuosismo individual.

En cierto modo, sus bailarines eran el contenido viviente de sus ballets. Había una imperiosa especie de dramatismo implícita en la acometida de las dificultades técnicas, en el dominio de los pasos. Para mí, el sentido de ese dramatismo era limitado, como una exhibición gimnástica con acompañamiento musical. Las contradicciones entre las palabras y las acciones de Mr. B me impelían a tratar de adivinar sus intenciones. ¿Qué significaban sus pasos? Siempre supuse que quería algo más de lo que era capaz de decir. Ese “algo” debía de ser un personaje y una motivación dramática, a pesar de que él dijera justo lo contrario.

Yo sabía que no era una robot, pero con frecuencia me preocupaba no tener un carácter real, en especial cuando me comparaba con las generaciones anteriores a la mía. Esas bailarinas excepcionales que lograron sobrepasar la reproducción mecánica del estilo les daban interés y coherencia especiales a las declaraciones coreográficas de Balanchine, que de otra manera resultaban sólo decorativas. Como sabía que muchas tenían experiencia en la actuación, y como las había visto distinguirse en los primeros ballets de Balanchine, que eran más dramáticos, me costaba trabajo aceptar la orden de Mr. B: “¡Simplemente bailen!”

El credo estético de Balanchine –la técnica por la técnica, la danza por la danza– encontró un público receptivo. En 1933, cuando llegó, Nueva York era territorio casi virgen para el ballet; llegaban de gira compañías extranjeras, encabezadas por rusos; la calistenia subjetiva de la danza moderna disfrutaba de cierta popularidad, pero prácticamente no existían compañías de ballet estadounidenses. Él llenó un vacío y desempeñó un papel creado para él por omisión y hecho a la medida.

El ingreso de Balanchine en la alta sociedad le dio acceso a los recursos del *establishment* neoyorquino. Su mecenas y gemelo espiritual fue Lincoln

Kirstein, vástago de una familia de negocios educado en Harvard. Actuando como empresario y oligarca, Kirstein reclutó a Balanchine para una misión especial: traer el ballet al Nuevo Mundo.

El momento era perfecto. El ídolo de Balanchine, el compositor Igor Stravinski, ya había abierto brecha en Estados Unidos, al traer a nuestros salones de concierto la música y las teorías estéticas de la escuela de París. El gusto musical de la Mesa Redonda Británica llegó a la Metropolitan Opera de Nueva York mediante su director, Otto Kahn, empresario y banquero. Lo que Kahn había hecho por Gershwin y Stravinski en el mundo de la música lo haría Kirstein por Balanchine en el mundo de la danza. La única rival sería era la bailarina Lucia Chase, cuyo American Ballet Theatre, fundado en 1939 como Ballet Theatre, estaba respaldado por su propio entusiasmo y por la fortuna de su familia.

La nueva compañía de ballet surgió de lo que Kirstein describió como el polvo del viejo Met.³ Tras asegurarse el financiamiento inicial a través de las familias Warburg, Rockefeller y Vanderbilt, la empresa de Balanchine-Kirstein terminó consolidando su control del ballet estadounidense con los millones de dólares de las becas de la Fundación Ford, que empezaron a llegarles a raudales a principios de los años sesenta. Para ese tiempo, la mayor parte de las resistencias de los críticos se había derrumbado, y Balanchine ya era toda una institución.

Fue como si hubiera habido una conspiración para desplazar el legado del ballet clásico europeo desarrollando en Estados Unidos su duplicado, pero sin argumento. En 1939, el crítico del *Times* de Nueva York John Martin, quien inicialmente se había mostrado hostil hacia Balanchine, escribió un texto que sobresale por premonitorio: “El ideal de la estética del ballet”. Concluía con un llamado al ataque y con un anuncio de “se busca” coreógrafo, un mesías pop que engranara el ballet clásico con la época moderna:

Quizá debemos buscar nuevos valores [...] En algún nuevo campo (tal vez Estados Unidos, aunque aún no hay signos de él) un coreógrafo libre será capaz de entender las bases clásicas del arte en su aplicación moderna obviando el largo desarrollo hacia el romanticismo.

³N. de la T. Metropolitan Opera House, fundada en 1883. En septiembre de 1966 se mudó de su ubicación original, en la Calle 39, al Lincoln Center.

Ciertamente, quienquiera que sea, tendrá que ser un valiente rebelde, pues es probable que la sola mención de tal idea haga que los círculos ortodoxos echen espuma por la boca. Deberá ser lo suficientemente fuerte para enfrentar las acusaciones de que está destruyendo el progreso y tratando de revertir la corriente.

Entonces hizo su entrada Balanchine, con el perfil perfecto para tal misión. Todo esto da pie a la pregunta de tipo político que se supone las bailarinas no deberían plantear: si Balanchine no hubiera nacido, ¿la historia lo habría creado?

Lo que Balanchine había descubierto para cuando ingresé a la Escuela del American Ballet era que no necesitaba bailarines clásicos para interpretar sus ballets. Todo lo que necesitaba eran bailarines que pudieran aproximarse a algunos de los elementos formales de la técnica clásica. Mr. B alteró y a veces distorsionó la línea y la proporción clásicas hasta un grado en que le fue posible crear un ballet que no sólo explotaba, sino que ocultaba las limitaciones de sus bailarines. Su estilo se conoció como “neoclásico”.

En danza, la palabra “clásico” puede referirse a una diversidad de estilos, así como la palabra “mesa” designa a muy distintos casos del mismo mueble. Podría pensarse en un bailarín clásico en el sentido moderno como una mesa de dos patas. Las similitudes de forma parecen justificar esta descripción general. Históricamente, es usual que el término “ballet clásico” se refiera al estilo que floreció en Rusia durante la segunda mitad del siglo XIX, con obras como *El lago de los cisnes* y *La bella durmiente*. Hoy, cuando uso el término incluyo una tradición más antigua, que se remonta otros cien años atrás, para encontrar una conexión distinta entre contenido y forma. Ese lazo es el centro de mis aspiraciones.

Noverre, el coreógrafo del siglo XVIII, tuvo un sueño para la danza clásica, una idea que rara vez se ha realizado plenamente. Yo misma podría decirle a mi público las palabras que él pronunció ante el suyo para defenderse:

Pero la danza de nuestro tiempo es hermosa, se dirá, capaz de cautivar y agradar, aun cuando no posea el sentimiento y la inteligencia con los que deseo embellecerla. Admito que la ejecución mecánica de este arte ha alcanzado un grado de perfección que no deja nada que desear; incluso añadiré que a menudo tiene

gracia y nobleza, pero éstas representan sólo una parte de las cualidades que debería poseer.

Hay quienes sostienen que los ballets de Balanchine sentaron los estándares de la belleza para siempre. Según quienes lo siguen endiosando, rescató al ballet clásico y extendió su alcance expresivo. ¿Pero qué lugar tenían el sentimiento y la inteligencia, el amor y la razón en el teatro de Mr. B? En su obsesión por la ejecución mecánica de la danza, ¿qué otras cualidades estaban presentes o faltaban en sus ballets? Cuando la forma eclipsaba al contenido, ¿cuál era el efecto en sus bailarines?

Los hombres seguían siendo caballeros; las mujeres, esbeltos y bobos alfileres,⁴ fueran etéreas o sensuales. Mr. B fue famoso por definir al ballet como “Mujer”. Ella, la bailarina, aparentemente era su inspiración, el amor de su vida; sin embargo, para nosotras era casi impensable abordar la danza de manera inspirada. Él solía decir: “No existe tal cosa como la inspiración”. Nuestra devoción nos hacía depender de sus ideas y motivación psicológica.

Igualmente se nos escatimaba toda consideración de la historia. Era como si el ballet hubiera nacido con Balanchine. Su versión oficial del supuesto estilo ortodoxo del ballet lo convirtió en el repositorio viviente de todo conocimiento práctico pertinente para el arte. Pensábamos que él tenía todas las respuestas. De hecho, no tenía que preocuparse por las respuestas, puesto que mantenía a bailarines y público planteando las preguntas equivocadas. Sus explicaciones eran raras. No era su intención confundir a nadie cuando decía: “Es muy difícil explicar por qué hago lo que hago [...] Puedo enseñarles y explicarles a los alumnos qué hacer mejor, pero no porque haya una razón”.

Con sus propios ballets como campo de pruebas, era el único juez del talento. Él establecía el estilo. Su monopolio del gusto y el control creativo eran absolutos. Si alguien se atrevía a mencionar el inusual traje nuevo del emperador, se desterraba al desventurado del pequeño imperio de Mr. B. Como si la facultad de razonar fuera una amenaza, alentaba a sus bailarines a no pensar: “Deben tener mucho cuidado cuando usen la mente... o se meterán en problemas”.

⁴N. de la T. Los autores usan la palabra *pinheads*, alfileres, que en sentido figurado significa “bobas”.

Cuando algún bailarín dejaba la compañía, Mr. B nos recordaba que se le podía remplazar, que los bailarines eran prescindibles. Sus ballets eran otra historia, parecía creer que morirían con él. Predijo que, cuando se hubiera ido, su coreografía se ejecutaría pero nunca sería la misma sin él. ¿Quién entrenaría a los bailarines, montaría las producciones, diseñaría y pensaría? Debe de haber sabido que se había hecho indispensable.

El mecanismo por el cual el estilo de la danza pasa de una generación a otra es frágil, incluso azaroso. Los ballets del pasado no tienen un guión literal; las únicas claves de su forma y contenido son las vagas anotaciones descriptivas, así como una tradición oral igualmente poco fiable. El sello coreográfico, como un magnífico castillo de arena, es barrido por el tiempo, y sólo quedan las huellas del arquitecto y la partitura musical.

Al carecer de guión, el estilo de un ballet es el único instrumento con el cual penetrar su realidad y reconstruir su significado más íntimo. El pasado actúa como una constante provocación y guía de esos principios del descubrimiento creativo que hablan por cada época. El tema perdurable del ballet nunca se encontrará en los símbolos literales de los cuentos de hadas o los mitos. Tampoco su significación se almacenó en los pasos en sí. La danza clásica en su sentido más profundo, como el teatro y la música clásicos, buscaba despertar el buen juicio; iluminar y ennoblecer al espíritu humano. Por su naturaleza misma, el método del ballet clásico portaba la promesa de una revelación que se oponía al escapismo.

Al retirar el vocabulario clásico –los pasos y posiciones académicos del ballet– del repertorio tradicional, Balanchine divorció los pasos del contexto histórico y dramático en el que alguna vez adquirieron significado. Adaptó una versión de la terminología rusa establecida por el coreógrafo Marius Petipa en el siglo XIX. A lo largo de los años, Mr. B derivó una fórmula que se adaptara a lo que veía como la velocidad esencial de la vida estadounidense: fue su enfoque de la danza clásica al estilo Evelyn Wood.⁵

Lo que en épocas previas había nacido como revelación de la armonía divina –una composición de movimiento, música y acción dramática de geometría tan sublime como el secreto enroscado en la espiral de una concha marina–, fue interpretado por Mr. B en una nueva forma. Le hizo la autopsia

⁵N. de la T. Creadora de una técnica de lectura rápida.

a lo que consideraba el cadáver del ballet clásico. Y al extraerle un código de movimiento, pensó que había aislado su alma.

Aun cuando se refería al ballet como una tortilla de huevos, y a nosotros los bailarines como los ingredientes que usaría “para cocinar”, pensábamos que en la metáfora culinaria se combinaban sus excéntricos encantos y su profundidad metafísica. Parecía el colmo de la modestia que se refiriera a sí mismo variadamente como chef, jardinero, sastre, carpintero y ebanista. No pensaba que el ballet era un arte, sino un oficio, y no debía aspirarse a nada más. Como todos aquellos que lo veneraban, yo estaba ciega ante la sutil reducción de valores que tenía lugar en su salón de clases y en su escenario.

Balanchine ensamblaba pasos que se suponía habían sido predeterminados por Dios, y humildemente se describía como instrumento de la voluntad divina. Su palabra era sagrada. Tener una audiencia privada con tan glorificado ser era inconcebible. Nos conformábamos con breves encuentros, momentos de confesión y súplica fuera del elevador que conducía a su oficina. Lo atrapábamos de camino, aterrorizadas por invadir el íntimo santuario de sus pensamientos.

A pesar de mi temperamental resistencia, interioricé el sistema de Balanchine con la furia de una fanática, si no es que la devoción de una verdadera creyente. Su lugar en la jerarquía era incuestionable. Siempre desee que le complaciera lo que yo hacía. Debía complacerlo: lo amaba más que a mi propio padre.

Para cuando me di cuenta de que Mr. B era un simple mortal ya me había convertido en miembro de la compañía. Sucedió el día en que lo vi entrar en el baño de los hombres del New York State Theater. Literalmente me fui de puntitas al vestíbulo para evitarlo, apresurándome para no verlo salir. La idea de que tuviera necesidades biológicas me impresionó. Quedé horrorizada. A partir de ese momento quedó transformado a mis ojos: una buena sacudida a su residencia en los cielos.

Su descenso en mi estima fue gradual; se aceleró con los rumores sobre su impotencia sexual y los escandalosos pormenores de su más reciente divorcio, todo lo cual yo no comprendía bien. Como ya no lo reverenciaba, incubé el hábito de desvestirlo mentalmente, sin sentir ninguna atracción, sólo curiosidad de saber si poseía todos los atributos de la anatomía masculina. En un esfuerzo por racionalizar las improductivas especulaciones sobre

sus deficiencias sexuales, me decía que cuando Dios otorgaba genialidad las otras áreas podían desairarse, como una bendición retenida. Nunca consideré la posibilidad de que tanto el genio como la sexualidad de Balanchine fueran aberraciones.

El conocimiento secreto de su debilidad dio pie a juegos con sus afectos, juegos cuyas reglas él ponía. Una bailarina podía recibir un refrigerador o un regalo más práctico si le permitía que la acariciara en privado. Supe que se salió con la suya con una cantidad de compañeras. La pregunta de la semana con mis amigas era si Mr. B las prefería rubias o pelirrojas.

En una escala superior, el sueño de una bailarina era que él se enamorara de ella, que “coreografiara un ballet sobre ella”, expresión que se utilizaba para referirse a lo que ocurría cuando Mr. B ponía a una bailarina en el pedestal de su escenario y la usaba como musa. Ella se convertía en un fetiche, independientemente de que él la tocara o no.

Cuando entré en la compañía, automáticamente empecé a tomar la clase de Balanchine. Se deleitaba burlándose de lo que consideraba desproporciones de mi cuerpo. Abriendo las fosas nasales y sorbiendo, me preguntaba: “Querida, ¿cuándo irás a crecer?”

Me apodó “Gelso Pie Veloz”,⁶ lo que subrayaba la imagen de sus bailarinas como caballos de carrera. Nos dio gualdrapas rojas, a cada una con su sobrenombre bordado. Velocidad era el nombre del juego que yo jugaba. En el estudio, él mostraba varias combinaciones de pasos, luego nos pedía que aceleráramos el ritmo. Solía llegar tarde a la clase y no nos daba tiempo de calentar y estirar los músculos, omisión profesionalmente fatal para quienes tenían lesiones crónicas.

Me sentía como piloto de pruebas tratando de romper el récord de velocidad con el cuerpo, acribillado en varias partes, incapaz de soportar el esfuerzo. Sus distorsionados énfasis y atajos en el trabajo de puntas, incluida la imposición de dejarnos puestas las zapatillas de punta todo el tiempo de la clase, me aporrearon los tendones de Aquiles. Cojeaba; era una víctima involuntaria de la obsolescencia planeada. La técnica de Balanchine apuntaba a varias partes del cuerpo. Dependiendo del tipo físico y de la calidad del entrenamiento previo, cada bailarina era más o menos vulnerable al derrumbe

⁶N. de la T. “*Speedy-foot Gelso*”.

prematureo. Yo bailaba con todo y el dolor, como si lo hiciera en un piso cubierto de vidrios rotos.

Seguía confiando lo suficiente en Mr. B como para pedirle un consejo que aliviara mis sufrimientos físicos. Lo abordé en el elevador después de clase y le imploré su ayuda. Me miró con infinita paciencia y me sermoneó: “Querida, eres joven. Los jóvenes no tienen lesiones. Vete a tu casa a leer cuentos de hadas. Toma un poco de vino tinto”. Se me empezaron a salir las lágrimas mientras él proseguía: “No necesitas nada más que este lugar. No necesitas a nadie más; no vayas a ningún otro lado. Aquí tienes un bello teatro. Vienes en la mañana. Cuando no estés trabajando, ve al estudio tú sola, haz *relevés*. Sólo quédate aquí todo el día; luego ve a casa, bebe un poco de vino tinto. Es todo lo que necesitas”. Desapareció cuando la puerta del elevador se cerró.

La salud decadente de mi padre pronto les hizo sombra a mis problemas médicos. Tenía destrozados el corazón y los pulmones. Cuando lo visité en el Hospital Roosevelt de Manhattan, una enfermera me dijo cómo presumía a sus hijas y lo orgulloso que se sentía de nosotras. Pero no hubo reconciliación al pie de su cama. El 26 de febrero de 1969 contesté el teléfono a las cinco de la mañana para oír que había muerto. Más tarde supe que se quedó dormido por última vez leyendo un libro. Le pasé el teléfono a mi madre diciéndole solamente que hablaban del hospital. Mientras se enteraba de la dolorosa noticia, me forcé a llorar por ella, pero estaba bloqueada.

Después del funeral en Nueva York y después de haber dispuesto de sus cenizas en nuestra vieja granja de Pensilvania, finalmente me golpeó su muerte. Una tarde, estando sola en nuestro departamento, me topé con el viejo abrigo de mi padre colgado en un armario. Necesité un acto de voluntad extrema para echarme sobre los hombros esa chaqueta deslustrada; tuve que sobreponerme a mi mórbido miedo. Como con el tacto de un ciego, vi con los dedos mientras lentamente empujé las manos a través de las mangas. Al subirle el cuello, sentí el frío que mi padre había soportado, así como la estación del año que debía de haber sido. Me ardieron los ojos con la amarga angustia del remordimiento. Y deseé que me rodaran lágrimas de los ojos cerrados. Quería evocar mi dolor en su nombre. Lo amé y lo odié con la pasión de un corazón roto que me acosaría durante años.

Su mente y su espíritu habían muerto por sucesos debidos en parte a su propia falta de valor y en parte a su victimización por fuerzas aparentemente fuera de su control. Lo vi convertirse en cómplice de su propio asesinato. Implacablemente, aunque sin notarlo, a lo largo de mi carrera había estado siguiéndoles la pista a sus asesinos. No sería ninguna sorpresa que ellos me encontraran a mí antes que yo a ellos.

Capítulo IV

Se rompe el espejo

Tras la muerte de mi padre recurrí con una cruda determinación al rostro que parecía dueño de mi fortuna, las líneas de la edad y la mirada cauta, el gris lustre que pertenecían a George Balanchine. Acepté el sentimiento que había despertado en mi benefactor, reconocí que esa paternidad sustituta era preferible a la inclinación que sentía por otras bailarinas. Estaba relativamente a salvo de la posibilidad de que se me insinuara. Mr. B me trataba como a una hija caprichosa. Siempre procuraba contener esos impulsos alocados y esas persistentes preguntas que me llevaban a cuestionarme mi lugar en el mundo, así como mi propósito en el ballet.

Mi madre afrontó la inútil tarea de mediar en la rivalidad entre mi hermana y yo, al tiempo que mi hermano Marshall iba a dar a un internado. La casa, como el estudio de ballet, era escenario de un ridículo concurso de belleza en el que yo enderezaba mi ingenio y mis ardides contra mi querida hermana, quien parecía bailar interponiéndose en mi camino. Sin embargo, las dos, Johnna y yo, nos medíamos con una adversaria más atrayente y formidable, Suzanne Farrell, el modelo absoluto de la belleza, la elegida por Mr. B para ser la diosa de nuestra época.

Como el resto de nuestros pares del New York City Ballet, mi hermana y yo constantemente practicábamos la imitación. Nosotras, bailarinas jóvenes, envidiábamos la apariencia y el estilo de Suzanne. Su cuello y piernas largos, su exótica silueta y sus facciones delicadas la hacían el perfecto instrumento de Balanchine. Transmitía una sensación del movimiento sin la más ligera pretensión de pensamiento o personalidad. Era natural. Había una empatía total entre ella y Mr. B, de la que emergieron una especie de hechizo hipnótico y un instantáneo furor escénico.

El éxito de ella y la fijación de él condujeron a una fórmula para la compañía. Balanchine intentaba traspasarnos esos atributos sensuales que habían

funcionado en Suzanne a través de una mayor distorsión de nuestro proceso de formación y de su propia coreografía. Pretendía conferirnos a todas la facilidad y los talentos de Suzanne; replicarla en todas, reproducir incluso el tono y la textura de su piel de alabastro. En el intento, Mr. B profundizó la desmoralización de cada bailarina, la desesperación por no parecerse a ella. Pero cuánto lo intentamos y, hasta cierto punto, lo logramos.

En la primavera de 1969, Suzanne tuvo una famosa discusión con Mr. B y se fue a Europa con su esposo para integrarse a la compañía dirigida por el coreógrafo francés Maurice Béjart. El impacto de la fórmula de Farrell y mis propios esfuerzos por imitarla fueron notados después por la crítica Arlene Croce, quien publicó en *Harper's*:

Si se escribiera una historia suficiente del New York City Ballet, los años de 1963 a 1969 ocuparían varios capítulos. Los años de Farrell vieron a la compañía rehacerse con una imagen nueva, más joven y más romántica. Para Farrell en lo personal, comenzaron con la gloria y terminaron con el alejamiento [...] Fue la prototípica *ballerina* de Balanchine de su generación; hoy aún la podemos ver en la pequeña Gelsey Kirkland...

Años más tarde, la misma crítica le daría la bienvenida al retorno de Farrell a la compañía, pero reconociendo que las bailarinas de Balanchine se habían convertido en “caricaturas de una caricatura”.

En ausencia de Suzanne se aceleró mi progreso en el escenario, si bien no era apta para la mayor parte de los papeles que ella había dejado vacantes. En realidad nunca tuve su tipo. Mr. B me había impulsado a adquirir más experiencia en el cuerpo de ballet y en los talleres de la escuela. A los dieciséis años, las frustraciones de la virginidad, mis ambiciones frente al repertorio y la rivalidad con mi hermana entraron en colisión durante una aparición como invitada en el Long Island Ballet.

Iba a bailar con un amigo, Ricky (Robert) Weiss, en el ballet *À la Française*, la historia de una coqueta que obtiene su merecido y pierde al hombre que quiere. Para interpretar a una coqueta con mi acné, tendinitis e inseguridades, eché mano del último modelo del flirteo, Suzanne Farrell, una criatura salvaje atrapada en piel de mujer. Su signo distintivo era un gesto conocido como *ginch*, una seductora mirada sobre el hombro que parecía sintetizar el término “magnetismo animal”. Mi incapacidad para dominar esta cualidad

de Farrell fue diagnosticada por mi compañero Ricky, a quien le encantaba jugar al psicólogo. Él y su futura esposa, Cathy Haigney, me pusieron contra la pared en un estudio del New York State Theater para convencerme de que dijera las palabras: “Soy tan bella como mi hermana”.

Sus buenas intenciones desembocaron en un fracaso. No cooperé. Exhibí mi característica resistencia frente a quienes suponen que me conocen y tratan de arrancarme el núcleo mismo de lo que me espolea a bailar, mi deseo feroz. Mi admisión forzada y mis lágrimas sólo profundizaron mi sentimiento de inferioridad.

A pesar de mis dificultades con el papel, en mi ejecución hubo un sutil contraste con el clímax del ballet, una parodia en la que mi competidora, una sílfide, se desnudaba para quedar en bikini y me robaba al hombre de mis sueños. Mi esfuerzo fue apreciado por el público y la crítica. Una de las reseñas decía: “Kirkland es una de las integrantes más jóvenes de la compañía, pequeña, una verdadera encantadora”. La traviesa inocencia que haya tenido a esa edad debió de haber compensado mi insuficiencia para interpretar a la veleidosa *femme*. Pero no me agradaron los aplausos; los sentí gratuitos.

Pronto probé a flirtear fuera del escenario también. Un loco y prolongado enamoramiento me distrajo. Me enamoré de un prometedor bailarín de la escuela, un guapo llamado Fernando Bujones, que al inicio correspondió mis sentimientos. Nuestros encuentros amorosos en mi camerino eran tan breves y vacilantes como atrevidos. Desgraciadamente, los miembros de su familia católica pensaron que estaba corrompiendo a un adolescente y poniendo en riesgo su futuro al robármelo de la cuna. Tenía dos años menos que yo. Su madre era la más molesta, y probablemente tenía toda la razón, excepto por mis motivos. Para mí era más que una atracción física. Mis aspiraciones románticas siempre estuvieron atadas a mi curiosidad artística.

La procedencia de Fernando me intrigaba casi tanto como sus proporciones clásicas. Era descendiente de cubanos. Como producto de la tradición de Alicia Alonso, donde se mezclaban influencias latinas, rusas y británicas, contrastaba en lo formal con el evangelio de Balanchine. Pero en su concienzudo abordaje del ballet Fernando mostró ser tan puritano como lo era con su juvenil sexualidad. Era un perfecto ejemplo de la línea clásica paralizada por el énfasis excesivo en las reglas técnicas. Con lo cautivada que estaba yo con la encantadora imagen, mi conciencia de esos problemas

llegó lentamente. Una vez, bailando un *pas de deux* con él, me vi en sus ojos oscuros. Después bromeó conmigo diciéndome que las muchachas cubanas tenían mejor figura que las estadounidenses.

Tuve momentos de ligereza, aunque me perdí la mayor parte de los pasatiempos de mi generación. Recuerdo una alegre tarde en el departamento de una compañera bailarina en el Upper West Side, cuando los amigos apostaron por mi capacidad para comerme toda una sandía. De mi lado estaba mi amiga de tanto tiempo, Patsy Bromley, cuya fidelidad ha permanecido a lo largo de los años. A través de mis tropezones y mis triunfos, esta mujer siempre ha apostado por mi vida, aun cuando todas las probabilidades estuvieran en mi contra.

Las apuestas en ese día no eran tan altas como más adelante las exigiría la amistad. Después de que hube devorado el último trozo de la sandía y caí agotada, Patsy me puso varias rebanadas de salchicha en los labios. Volví en mí a carcajadas. Los lazos que nos unían eran la inanición obligatoria, los sueños con comida y las drásticas medidas requeridas para mantener la dieta. Más tarde nos indujimos el vómito engullendo un emético para bebés. La fruta prohibida de la *ballerina* moderna fue, así, vomitada.

Poco después de la fiesta de la sandía, en clase, tuve un encuentro con Mr. B, quien subrayó su exigencia de matarnos de hambre. Un recuerdo que me quedó grabado en la memoria con todo el dolor de una uña que rasga un pizarrón. Detuvo la clase y se me acercó para hacerme una inspección física. Con los nudillos, me dio unos golpes en el esternón y en la caja torácica, chasqueando la lengua y diciendo: “Se deben ver los huesos”.

Pesaba menos de cuarenta y cinco kilos incluso entonces. Al parecer, para Mr. B la belleza no era una cualidad que debiera desarrollarse desde el interior del artista; le interesaban los signos exteriores, como el peso corporal. Su énfasis fue en parte responsable de la fijación de un estilo que ha llevado a algunos de los extremos actuales en el ballet estadounidense. Le permití usarme para esos fines al confiar en sus consejos. No solamente decía: “Come menos”. No, repetidamente decía: “No comas nada”.

La silueta de una bailarina parecía haberse decretado. Un cuerpo delgado portaba la máxima definición. Se suponía que una figura espigada era requisito para el movimiento. No nos enseñaban cómo el movimiento puede producir la ilusión tanto de la línea como de la forma, cómo con su habilidad una bailarina puede crear la impresión del peso. Sólo por mi cuenta y años

después aprendería que, moviéndose de una manera inteligente, un bailarín puede parecer pesado o ligero, y añadirse o restarse kilos cambiando de colocación y dinámica.

Las proporciones ideales de Mr. B exigían ser casi esquelético, acentuar las clavículas y el largo del cuello. El resultado final era la desfeminización, a menudo con la suspensión del ciclo menstrual debido a la desnutrición y los abusos físicos. Un par de pechos llenos parecía ser el único atributo con el que una bailarina podía hacer valer su sexualidad.

A lo largo de los años, los métodos y el gusto de Mr. B fueron adoptados por prácticamente todas las compañías y escuelas de ballet en Estados Unidos, a través de una fiel imitación y del impulso de los maestros de danza formados por Balanchine, así como de aquellos maestros que pregonan que la delgadez es lo de hoy como requisito de admisión en las escuelas. Para quienes se niegan a seguir a la manada, el empleo profesional es muy improbable.

Una estética de “campo de concentración” lleva a abusar de las píldoras para adelgazar y de los remedios mágicos, y, finalmente, a la anorexia. Los problemas de salud se han vuelto una epidemia. Sin la nutrición adecuada, la oportunidad de recuperarse de las lesiones relacionadas con la danza se reduce a cero, con el correspondiente aumento de la propensión a las enfermedades y discapacidades crónicas.

Muchos de los excesos de la danza estadounidense parecen ser resultado de la tendencia a la delgadez, que ha convertido el ideal de belleza en una mera moda. Mr. B nos empujó en esa dirección, pero también popularizó el ballet. Esto ofrece la esperanza de que el público presione por una reforma, en tanto cada vez más padres de niños que estudian ballet se preocupan por sus hijos.

Mr. B tenía afición a experimentar con las parejas escénicas, a lograr la combinación mágica de bailarines que promoviera la fama y popularidad del New York City Ballet. A Johnna y a mí nos presentaron durante un breve tiempo en un número de hermanas concebido por un aprendiz de coreógrafo, John Clifford, un joven que más tarde encabezaría el hoy extinto Ballet de Los Ángeles. Montó su versión del ballet sin argumento *Reveries* con cuatro movimientos de la *Suite número 1* de Chaikovski. Johnna interpretaba un romántico adagio y yo el exorbitante juego de pies de un duendecillo.

La reseña publicada en el *Daily News* de Nueva York el 5 de diciembre de 1969 trataba superficialmente lo obvio:

“Las Kirkland” no es un acto de hermanas; son sólo dos de las más jóvenes bailarinas de esta compañía incomparable. Johnna, que ha de tener dieciocho años, es pequeña y adorable, y se mueve como la brisa primaveral. Gelsey, que tiene “dieciséis entrados a diecisiete”, como dice la canción de Rodgers y Hammerstein,⁷ es más diminuta aún y parece brotar directamente de la tierra con cada paso que da. Son efervescentes y expertas.

Otras reseñas amarraron navajas al afirmar que mi interpretación había sido superior a la de Johnna y explícitamente decir que “Gelsey Kirkland [...] arrasó con todas, incluida su hermana”.

La verdadera historia había tenido lugar detrás de escena. Yo estaba demasiado ensimismada como para mantener el contacto con Johnna. Ella se había mudado de la casa desde los quince años. Vivía en West Village, así que sólo la veía en el estudio o en el teatro. Un muchacho con el que tuve una cita no tan a ciegas cometió el error de hablar elogiosamente de ella cada vez que intentaba conquistarme. Considerando este tipo de incidente, no sospechaba que ella pudiera sentir las mismas confusiones que yo. ¿Cómo podría estar celosa de mí? Nuestro alejamiento mutuo era incomprensible, una distancia emocional apropiada para el estilo de la coreografía.

Al trabajar en el ballet yo sufría el ingenio del coreógrafo, que carecía de sensibilidad para ir más allá de mantener un precario equilibrio entre las dos hermanas rivales. Un día, de regreso del teatro en un taxi, Johnna me susurró en el oído: “¡Ay, Gelsey, deberías hacer algo con ese bigote!” Quise meterme debajo del asiento. Al bajarme del taxi fui directamente a la farmacia a comprar crema depilatoria, debido a la cual amanecí con el labio superior reventado. La irritación formaba un brillante bigote rojo. No estaba como para que me besaran.

Por esa misma época, uno de mis futuros compañeros dirigió una perturbadora sesión de confesiones. A la salida del teatro me preguntó melodio-

⁷ N. de la T. La canción *Sixteen Going on Seventeen*, de la comedia musical de 1959 *The Sound of Music* (*La novicia rebelde* en América Latina), creada por Richard Rodgers (músico) y Oscar Hammerstein II (escritor).

samente: “Gelsey querida, ¿alguna vez has tenido un orgasmo?” Mientras yo tartamudeaba algo acerca de mi falta de experiencia, me atajó: “Bueno, entonces tienes algo por qué vivir. En cuanto a mí, lo único que quiero es morir. He tenido tantos orgasmos como he querido. ¡No me resta nada más!” De nuevo quedé a merced de mi incontrolable rubor y turbación. Quería esconder la cara o cambiármela por otra.

Llegué a absurdos extremos en mis vanos esfuerzos por atraer a mi reacio amor, Fernando Bujones, hacia la promiscuidad. Confiada en el espejo, me engañaba creyendo que existía algún pase mágico que realizara mi feminidad. Para cambiarme la imagen, me embarqué en un riesgoso camino de cirugías plásticas e inyección de silicones, arreglos dentales mayores y truculentos procedimientos médicos. Rezo para que las jóvenes bailarinas, aquellas que se estén arriesgando como yo lo hice, eludan este callejón sin salida, que es el inicio de una muerte.

Me puse en manos de cirujanos que por intereses mercenarios a veces ponían de lado su compromiso con la salud. Sonreían siempre y repetían una sola frase: “¿Te está doliendo?” Yo les seguía el juego y ellos jugaban con mi ingenuidad haciendo ajustes menores a mi rostro y figura, que luego necesitaban más cirugías para remediar el daño, eliminar el tejido de las cicatrices y satisfacer mis cambios de ideas. Nunca quedaba contenta.

Estos distinguidos médicos tenían un conveniente pretexto para su trabajo: su “arte y destreza”. Cada uno se figuraba que en mi obsesión por crear la perfecta imagen del ballet acudiría a algún carnicero de mala fama, lo que resultaría desastroso, como se apresuraban a advertirme. Después de todo, yo era una estrella en ascenso y merecía los mejores cuidados que el dinero pudiera pagar.

Tendida en las camillas para las operaciones, entregada a las exploraciones de sus dedos, veía mi vida a través del ojo de las agujas, que me penetraban el corazón lo mismo que las capas exteriores de la piel. Quedaría enganchada al dolor, me aficionaría al voluptuoso sufrimiento que vinculaba mi identidad sexual con el ballet, y a un umbral de angustia siempre creciente. Iba camino al estrellato, a la imagen dictada por Balanchine, pasando por cada una de las imágenes que se ponían de moda y, a pesar de todo, al final me daría cuenta de mi belleza interior y me acercaría a la sabiduría de las artes clásicas. Pero antes había que romper el espejo.

Después de que Fernando Bujones rechazó mi ultimátum para meterse conmigo entre las sábanas me refugié en mi madre. Todas las tardes tocábamos el piano juntas y terminábamos riéndonos cantando a dúo aquella vieja canción *Who's sorry now?*⁸ Pronto mi madre se volvió a casar y yo me quedé mero-deando por allí, una silueta sola a la demacrada sombra de la melancolía. La soledad me llevó al límite, irritable y dispersa, aunque nunca fue peor que los conocidos tormentos del mundo del ballet.

Seguía siendo virgen, así que me dispuse a llevar a cabo la primera fase de un plan desesperado sometiéndome al bisturí para un implante de senos. Como aún era una adolescente, requería el permiso de mi madre. Apelando a su comprensión, la convencí de la absoluta necesidad del procedimiento. Estaba a la mitad de la operación cuando me senté y pedí un espejo para supervisar la colocación de los implantes, pero el médico no tenía uno portátil que darme. Muerta del susto, le dije a una enfermera que iba a confiar en su opinión, y en sus ojos percibí el miedo que le causaba mi necesidad.

Tomando en cuenta lo remota que era la posibilidad de complacerme, la operación resultó un éxito moderado, al menos por un tiempo. No había previsto cuánto me afectaría la mentira, el saber que yo era de alguna manera un engaño, que me había fabricado una concha donde esconderme.

Casi directamente salida de la mesa de operaciones me enfundé una minifalda y botas de ante verde, y me puse un suéter entallado para que se notaran los pezones, siguiendo la tradición de gatita ardiente introducida por Brigitte Bardot. Sin nada mejor que hacer, mandé a volar a mi conciencia y le robé el marido a una de mis mejores amigas. Por fin se había roto el misterio de la rosa y me urgía correr a contarles a mis compañeros cuánto me dolía el cuerpo de tanto gozar.

El hombre que me quitó la virginidad, "Jules", era un rocanrolero con todo y guitarra eléctrica, motocicleta y chamarra de cuero, alto, oscuro y, como lo descubriría después, repugnante. Su matrimonio se destruyó y vivimos juntos por un par de años, durante los cuales me las arreglé para soportarlo y para mantenerlo lejos de la vista de Balanchine.

⁸ N. de la T. Canción de Ted Snyder (música) y Bert Kalmar y Harry Ruby (letra) compuesta en 1923. La cantante Connie Francis la grabó en 1958 y la suya se convirtió en la versión más popular. La letra dice: "¿Quién está sufriendo ahora, quién está llorando también, tal como lloré yo por ti? [...] Me alegra que ahora lo lamentos tú."

Jules se consideraba un artista de primera línea, a la vanguardia de la vanguardia. Trabajaba con la banda de rock en el Joffrey Ballet. Sustituía la música de fondo y tocaba el acompañamiento de algunos momentos olvidables que pasaban por música y por danza. Más que a los narcóticos, Jules me introdujo a una especie de “narcolepsia”, esa práctica del sonsonete mental cuya marca comercial es “meditación trascendental”. Como muchos de mis posteriores novios, tenía un gran interés en mi carrera y en mi salud mental.

Repitiendo las sílabas idiotas de un mantra indio, se suponía que me relajaba todos los días, que vaciaba la mente para restaurar la energía vital de mi exhausto cuerpo. Incluso podría haber visto a la Santa Trinidad, pero mi propia cabeza siempre se interponía.⁹

Fui de lento aprendizaje cuando se trató de las religiones orientales, si bien me fascinaba cómo mis neuronas se podían convertir en cereal para desayunar todas las mañanas y hasta las oía quebrarse, crujir y estallar. Tal era el nivel de estimulación e intercambio entre Jules y yo. Sin embargo, sentía que quizás iba entrando en otro planeta, que estaba al tanto de secretos negados a mis padres, que les había arrebatado mi cuerpo a los agarres del ballet. Incluso creía en esta tontería.

Como mi padre y, más tarde, como muchos de mis admiradores, Jules pensaba que yo tenía posibilidades como actriz. Me dio a conocer el sistema de Konstantín Stanislavski, director y maestro de actuación ruso que diseñó un “método” para tomar posesión del inconsciente, para ejercer el control consciente sobre los recursos artísticos supuestamente bloqueados o reprimidos por el condicionamiento social. Después descubriría que la técnica de Stanislavski y sus seguidores es inadecuada para el método de composición que requieren las artes clásicas.

Jules me incitó a interpretar la famosa escena de la muerte de la heroína de *Romeo y Julieta*. Tomaba la almohada como foco externo de atención y buscaba crear lo que Stanislavski llamó un “momento privado”. Evocando imágenes de mi padre, su cuchillo y su abrigo, lograba llorar abundantemente en un torrente de pasiones que nada tenía que ver con la obra de Shakespeare. Mi regresión infantil no servía como razón de la rabia y el

⁹ N. de la T. Aquí los autores hacen un juego de palabras entre la Santa Trinidad (*the Godhead*) y “mi propia cabeza” (*my own head*).

suicidio de Julieta. No entendía cómo había quedado atrapada ni su estado mental en el momento en que descubre que Romeo está muerto.

Viviendo con Jules, ni la tragedia ni la comedia me condujeron a ilustrarme. Aún ignoraba lo que Shakespeare sí sabía: que la insensible desconsideración y las circunstancias políticas pueden destruir el amor y el arte, así como las reyertas entre los Capuleto y los Montesco frustraron el amor de Romeo y Julieta. Aprendería esta gran verdad unos pocos años más tarde, después de bailar la versión para ballet de la obra de Shakespeare, y de quedar atrapada entre esas familias modernas cuya enemistad dividió al planeta en Este y Oeste.

Con el cambio de estación y década de 1969 a 1970, me había establecido en el New York City Ballet como la *baby ballerina* que captaba las fantasías de los medios de comunicación. Al parecer era muy dulce a los dieciséis años, y tan pequeña con mi estatura de 1.60 y cuarenta y cuatro kilos, como para que no me adoraran por mis extremos esfuerzos escénicos. Mi ascenso sería fulminante, pero no estaba preparada para los papeles que me asignarían, tanto en el escenario como en la vida.

Después de bailar con el cuerpo de ballet en obras de Balanchine como *Stars and Stripes*, *Western Symphony* y su versión de *El lago de los cisnes*, causé una buena impresión en la sección de los “Rubíes” de *Joyas*. Como sustituta de último minuto de otra integrante del cuerpo de baile, tuve oportunidad de exprimir años de concentración sostenida en unas cuantas horas delirantes antes de que se levantara el telón.

En el día anterior a la función, Mr. B me elogió inusualmente en clase al comentar con un dedo alzado: “Vean todas, esta niña aprende en un día, todo el ballet en un solo ensayo. ¡Y sépanlo, lo hace mejor que ninguna! Puede hacerlo todo. ¡Rápido!” Apuntándose la sien con el dedo, prosiguió con énfasis: “Sin errores. Quizá sea mejor no ensayar. Como al agua fría, ¡simplemente saltar!”

Su comentario subrayaba su prejuicio contra todo tipo de preparación premeditada, contra el proceso de pensamiento mismo, al que tachaba de impedimento para la espontaneidad. Se suponía que montarle sus pasos a una bailarina implicaba colocarle el letrero “alto a la creatividad”; no meterle mano a su cuerpo perfecto, su ballet perfecto. Aparentemente Mr. B no notaba que yo ya había elegido mi propia manera de trabajar. Creo que

no se imaginaba que una bailarina pudiera tener la capacidad de pensar estando bajo su puño coreográfico. Y efectivamente, ¿cómo una bailarina podía pensar tan rápidamente como Mr. B?

Pronto obtuve un papel de solista, el de la Mariposa en *Sueño de una noche de verano*, y de allí pasé a un codiciado papel principal, el Hada de Azúcar de *El cascanueces*. Para cuando aparecí como protagonista en *Monumentum pro Gesualdo*, junto al veterano Conrad Ludlow, el público me había descubierto y adoptado como algo cercano a un prodigio. Clive Barnes, que entonces escribía para el *Times* de Nueva York, me identificó como la nueva consentida del mundo de la danza, y terminó su reseña con generosos consejos que estoy segura de haberme tomado muy en serio:

Pero en *Monumentum* la joven Gelsey Kirkland –creo que tiene unos diecisiete años– es inusual. Posee gracia, corazón y entusiasmo. Nadie puede saber qué será de ella: la danza es una disciplina frágil. Sin embargo, es una de las niñas más excepcionales y maravillosas que han surgido en la danza estadounidense. Podría llegar a sobresalir. Si se la cree, si se vuelve arrogante y lo arruina, podría no ser nada. Pero tiene, creo, un talento especial.

Seguía en el *Times* una entrevista y artículo llamado “Desertora escolar y, a los diecisiete, estrella de ballet”. Me citaban diciendo “La danza no se me da fácil; tengo que trabajar contra casi todo”. Ese todo incluía mi cuerpo, mi rutina, a mis maestros y, en ocasiones, a mi coreógrafo. A menudo me afligían los medios. Por un lado, las reseñas eran una fuente de recompensas o castigos que me parecía una boleta de calificaciones. Por otro lado, usualmente había poca correspondencia entre las reacciones de los críticos y mis percepciones. Las aclamaciones y la popularidad se empequeñecían ante mi determinación de lograr la imagen que demandaba cada danza, ante mi furibunda insatisfacción con mis logros.

De nuevo en el *Times*, el 3 de enero de 1970, Clive Barnes escribió sobre mi desarrollo en dos de mis papeles en *El cascanueces*:

Y entonces salió Gelsey Kirkland encabezando a las pastorcillas de mazapán. Es un placer especial ver a Miss Kirkland en la flor de su talento. Es una joven destinada a grandes cosas, pero su danza actual tiene un dejo de alegría muy especial, una conciencia muy especial de sus propios logros.

Esto fue más evidente [...] cuando, acompañada por un más que elegante y gallardo Edward Villella, bailó el papel principal del Hada de Azúcar. Aquí no hubo diferencias, tomó el ballet por derecho propio, como una joven princesa. Tiene ya tal autoridad y crianza que es difícil esperar para ver a la bailarina en que seguramente se convertirá en pocos años.

Tal adulación habría hecho que otra perdiera la cabeza, pero yo no podía conciliar las opiniones de los demás con mis sentimientos, que siempre parecían al borde de estallar, fuera de alegría o de dolor. Era una adolescente que caía en picada, incapaz de aceptar el amor en cualquiera de sus formas, salvo aquel que yo misma le daba a mi persecución, el círculo vicioso que conducía de vuelta al ballet, a la promesa de satisfacción.

En mi primera gira con la compañía causé revuelo cuando caminé dormida por mi cuarto buscando algo. Mis hábitos, como el sonambulismo, eran aceptados dentro de una comunidad que prosperaba en la neurosis, la inanición y la angustia desmedida.

Por invitación del príncipe Rainiero y la princesa Grace, la compañía actuó en Mónaco en el verano de 1969. Para Balanchine este viaje era el regreso a sus raíces como coreógrafo, cuando trabajó con los Ballets Rusos de Sergei de Diaghilev, el iconoclasta empresario teatral que dominó el mundo del ballet en los años veinte. Me consternó la recepción real que nos dieron en Montecarlo, ese tipo de asunto formal que suele hacerme sudar frío, con el nerviosismo propio del ambiente de pretensiones aristocráticas que, aun así, es hospitalario.

De regreso en Saratoga, el tradicional campamento de verano de la compañía, me convertí en el objetivo de un bailarín advenedizo. En un descanso del ensayo, el tipo usó su homosexualidad para permitirse tocar el pecho de varias mujeres. Me tomó por sorpresa, me asustó y me sacó de mis ensoñaciones diurnas, y de pronto dijo para que oyeran quienes estaban cerca: “¡Gelsey, por qué están tan fríos! ¡Fríos como las ubres de una bruja!”

Incluso en mi turbación, me pregunté qué pudo haber motivado tanta crueldad. ¿Cómo es que personas tan insensibles se las arreglaban para presentarse ante el mundo como artistas? ¿Podía existir el talento sin conciencia? ¿Era yo incapaz de aguantar una broma? Frente a tales conductas, me iría volviendo cada vez más un espíritu ofensivo, frío como la mordacidad de una bruja.

Mi posición dentro de la compañía parecía consolidada cuando fui elegida para el papel protagónico de la nueva versión de Mr. B de *El pájaro de fuego*, composición de Stravinski que data de antes de la Primera Guerra Mundial, coreografiada por el rebelde ruso Michel Fokine. Con esta memorable danza, de repente el mundo estaba a mis pies, debajo de una cuerda floja tendida por los medios de comunicación.

Poco después del estreno en el New York State Theater, el 28 de mayo de 1970, me sobresaltó verme desplegada en seis páginas de la revista *Life*, cediendo el honor de la portada al viejo compañero de Nixon, Bebe Rebozo. La cobertura prosiguió con *Dance Magazine*, *Forbes*, *Seventeen*, *Saturday Review*, *Women's Wear Daily* y demás, fragmentos de interés humano y noticias de danza, moda y feminismo. Todos parecían tener un punto de vista sobre mí, salvo yo. El artículo de *Life* estaba cargado de ilusiones románticas:

Gelsey Kirkland tiene unos ojos azules enormes, luminosos; una piel clara y un cuerpo que se ve tan frágil que el gran coreógrafo George Balanchine pudo visualizarla en el papel de “un pequeño pájaro dorado”, el exigente *Pájaro de fuego* del ballet de Stravinski. A sus diecisiete años, siendo todavía una niña, ya es la personificación del sueño secreto de toda niña, la gloria [...] es la más joven de las integrantes de la compañía que han tenido un papel principal coreografiado para ellas [...] Casi como temiendo tentar a la fortuna, Gelsey habla de aprender y mejorar, no de los aplausos [...] Todo su mundo es el mundo del ballet, difícil e inaplazable, lleno de encanto.

De alguna manera, mi versión de la historia estaba perdida; en ese entonces no habría tenido manera de contarla. Realmente nunca había aprendido a hablar o a escribir. No pensaba que mis opiniones valieran la pena.

Supe que me habían escogido para el *Pájaro de fuego* por un director de escena, y asumí que estaba equivocado hasta que leí mi nombre en el calendario de trabajo. Si aparecía allí, entonces debía de ser verdad. La sola idea de que Mr. B quisiera coreografiar un ballet conmigo bastó para marearme.

Aunque nunca fue mi ballet favorito, la parte del Pájaro de Fuego planteaba un extraordinario reto para el que no me sentía preparada. Había crecido viendo bailar a Melissa Hayden y Violette Verdy una versión más antigua y más dramática. Las habían comparado favorablemente con Maria

Tallchief, quien estableció el personaje en la renovación que en 1949 hizo Balanchine a partir de Fokine. Por eliminación, el Pájaro de Fuego original fue Tamara Karsavina, quien recibió la oportunidad histórica cuando Anna Pávlova rechazó el papel, pues aparentemente no le gustaba la música. Pronto, yo misma descubriría qué lista fue y lo bien que conocía la partitura.

La coreografía de 1970 era una nueva versión emprendida por Balanchine con alguna ayuda de Jerome Robbins, cuya experiencia en Broadway y su perspectiva aún más amplia del ballet lo emparejaban con Mr. B. Sus egos siempre parecían embonar gracias al contraste de sus intereses y preferencias, que minimizaba la rivalidad personal, además de que Robbins, más joven, le tenía deferencia al reconocido maestro. Después de haber tenido su propia compañía, Robbins era director artístico asociado del New York City Ballet. Introdujo la sensibilidad de *Amor sin barreras* y *El violinista en el tejado*¹⁰ en la popular arena que Balanchine ya había construido para el ballet. En los años treinta Mr. B había incursionado en Broadway.

En este nuevo montaje del *Pájaro de fuego*, los artificiosos vestuario y escenografía, basados en los diseños originales de Marc Chagall, casi predominaron sobre los bailarines. Para Mr. B, enfatizar el diseño y la música debe de haber sido consistente con la máxima formulada por su mentor, Diaghilev, el primer productor de esa obra: “El ballet perfecto sólo se puede crear mediante la más estrecha fusión de tres elementos: la danza, la pintura y la música”. Para el bailarín y el público, la perfección dependería del tipo de fusión que se diera.

En *El pájaro de fuego* terminé trabajando para, y a menudo contra, tres hombres calificados entre los artistas más brillantes del siglo: Balanchine el coreógrafo, Stravinski el compositor y Chagall el pintor. La visión individual de cada uno y su legado ruso común se fundieron en la producción, aunque Balanchine era el único que estaba presente y constantemente supervisaba la síntesis. El papel del estadounidense, Robbins, se limitó a aportaciones secundarias, entre las que destacan los cómicos monstruos que aparecieron en la “Danza infernal”.

Tres hombres rusos contra una niña estadounidense no era exactamente una pelea pareja, y me considero afortunada de haber empatado, o quizá

¹⁰ N. de la T. Las comedias musicales *West Side Story* (1957) y *Fiddler on the Roof* (1964), ambas dirigidas y coreografiadas por Jerome Robbins.

de haber recibido una lección con mi derrota. Siempre luchaba para darle a Mr. B lo que yo pensaba que quería. Entre ensayos, cojeaba por mi tendinitis. A menudo tenía las piernas vendadas hasta las rodillas y cubiertas con calentadores. Solía volver a mi casa deseando zambullirme en una de mis zapatillas y quedarme dormida para siempre.

Un conflicto surgió en los ensayos. Nunca se habló de él. Mr. B quería que interpretara a un pájaro, y yo quería interpretar a una criatura que fuera algo más. Estaba decidida a infundirle carácter al pájaro, compasión y fuerza humana. La historia que recordaba parecía requerir esas cualidades.

En su mayor parte callado e inconsciente, nuestro antagonismo se convirtió en un choque de interpretaciones y personalidades. De acuerdo con el código convencional, la bailarina no tenía ningún derecho de cuestionar a la autoridad coreográfica. Mi obstinación e instintiva resistencia primero tomaron la forma exterior de cooperación suprema. En el nivel consciente, era sincera en mi compromiso de hacer lo que él dijera, pero lo que pedía iba en contra de mi naturaleza hasta el punto de producirme una constante frustración y un intenso dolor. ¿Cómo era que este hombre maravilloso, flanqueado por sus dos almas gemelas, me pedía que renunciara a esas cualidades de la danza que yo había llegado a identificar como las más humanas?

En una entrevista con *Dance Magazine*, Balanchine reflexionó sobre el proceso a través del cual supuestamente creó al personaje y a la bailarina:

Para este ballet quería a una bailarina pequeña, una niña, pero con buena elevación, así que tomé a Gelsey. No ha terminado de crecer pero está bien formada: egresó de nuestra Escuela. Hay muchas bailarinas buenas en la compañía, pero escogí a ésta. Gelsey se convertirá en mujer y quién sabe cómo será entonces, pero por ahora ella es mi Pájaro de Fuego.

En cuanto a mi formación, una de mis ex maestras de la Escuela, Elise Reiman, se acercó más a la verdad en otra entrevista: “Gelsey Kirkland tenía ocho años cuando empezó a tomar mi clase. No creo que podamos atribuirnos el mérito de Gelsey: ella es autodidacta. Fue una niña muy difícil que resistió...”.

A lo largo del proceso de ensayos, tenía una remota conciencia de que mi resistencia era una lucha por conservar lo que aún no reconocía como dignidad. Como era incapaz de decir por qué disentía de él, tuve que negar

mis convicciones. Traté de guardarme el enojo. Traté de no hacer preguntas tontas. ¿Cómo podía desafiar su genialidad? Debía de estar equivocada. Empecé a identificar mis mejores impulsos como síntomas de una enfermedad. De alguna manera estaba enferma o era retorcida por pensar y trabajar como lo hacía.

Ya cerca del estreno, seguía desconcertada por la visión que Balanchine tenía sobre mi personaje. Se irritó cuando me detuve a la mitad de una variación de mi solo para pedirle ayuda: “Mr. B, ¿qué debo hacer con los brazos?” Aleteó los suyos por un momento y farfulló: “Ya sabes, querida: normales, como un canario”.

Su actitud me intimidaba. Me veía sólo como un diminuto pájaro que se podía mover rápidamente y con altas elevaciones. Desde este punto de vista, no era necesario construir ninguna cualidad específica para los brazos o el cuerpo en su conjunto, siempre que yo diera la ilusión de volar, y velocidad, gracia y demás. Seguir sus instrucciones al pie de la letra me habría exigido poco en el sentido del personaje. Él debía de querer algo más. Simplemente no lo estaba diciendo.

La imagen que Balanchine tenía de mí como un pájaro tocó su crisis cuando me probé el traje. Karinska, la dama de azul, había realizado el diseño de Chagall, y el resultado era, para mí, una abominación flameante en dorado y rojo. Era algo que podría vestir un canario más crecido, no lo que una bailarina debería ponerse jamás para bailar. El plumaje era incapacitante. Tenía un corpiño dorado con una banda roja de Miss América y una larga cola de gasa. Metida en este artilugio me volví una bola de rabia, no un Pájaro de Fuego. Durante todo el tiempo que se prolongó la sesión de pruebas con los fotógrafos me la pasé echándole por encima del hombro mi antigua mirada torva a Mr. B.

Me llevó aparte para decirme con su apagada entonación nasal: “¿Sabes qué, querida? Se me hace que te vamos a poner una peluca negra de paje, como en el original de Chagall. Así es como debe ser”. No pude contener los sollozos y le supliqué que lo reconsiderara, pero de repente me calló jalándome las orejas. Luego hizo todo lo que pudo para consolarme por lo de la peluca: “No te preocupes, querida, ya verás. Estará bien”. Poco me reconfortó su decisión final de prescindir de la tal peluca.

Justo antes de la noche del estreno, se escenificó un desfile con vestuario en el New York State Theater, lleno de *paparazzi*, que siempre se hacen presentes en esos acontecimientos en el Lincoln Center. Era parte de la campaña de publicidad de la compañía, en la que me presentarían como el nuevo Pájaro de Fuego. Después de caminar de aquí para allá, fui con el reparto a una de las mesas de bocadillos, para ver, no para comer. Fotógrafos y celebridades se daban codazos para obtener mi atención cuando Mr. B entró apresuradamente en mi círculo inmediato, me tomó de los hombros con cierta fuerza y acercó su cara a la mía, como para plantarme un beso en la boca.

Fui demasiado rápida. Para su extrema vergüenza, volteeé la cara a tiempo para evitarlo. Por encima de su hombro vi a mis dos amigos, Ricky Weiss y Cathy Haigney, impactados por mi conducta. ¿Cómo cualquier persona, cualquier bailarina, se atrevía a hacerle eso, o siquiera pensaba hacérselo, a George Balanchine?

Mi deliberado paso en falso podría limarse, no así mi ejecución en *El pájaro de fuego*. Mi problema con esta danza inicialmente se había derivado de la negligencia de Balanchine, que no le dijo a ninguno de los bailarines de qué se trataba el ballet. En su escrito para el *Times* sobre la función de estreno, Clive Barnes notó: “Ni siquiera se cuenta la historia completa”. Aparentemente, no había intención de contarla.

Como se sabe bien en el mundo del ballet, *El pájaro de fuego* tiene su origen en un antiguo cuento de hadas ruso con incontables variaciones. Se trata de un pájaro mágico que rescata de un malvado mago a un príncipe y a su amada princesa del bosque encantado. El argumento es como sigue.

El héroe, el Príncipe Iván, captura al pájaro de fuego. Siente compasión y lo libera. Por su generosidad, el pájaro le regala una de sus plumas. La pluma mágica servirá para hacer que el pájaro vaya a rescatarlo si algún día lo necesita. Entonces el príncipe se enamora de la bella Princesa, cautiva del Mago. Al enfrentar a éste y a su legión de monstruos, el príncipe saca la pluma para llamar al Pájaro, que llega a salvarlo, como lo ha prometido. El Príncipe y la Princesa se casan y se supone que viven felices para siempre. El Pájaro de Fuego se va volando. Mr. B en realidad identificaba al héroe con Stalin, al tiempo que prohibía que le diéramos cualquier significado oculto. Hasta aquí los cuentos de hadas.

A diferencia del tratamiento que le dio en 1949, en esta ocasión Balanchine había decidido hacer a un lado la historia para armonizar los elementos

de la danza con los símbolos de la música y la pintura. En la primera función intenté darle el tipo de pájaro que exigía, pero al mismo tiempo seguí trabajando en mi propia versión del personaje y de la historia, como lo indicó la reseña de Byron Belt, entre otras: “En el atractivo nuevo *Pájaro de fuego*, la tercera función de Gelsey Kirkland fue más cálida y más efectiva, particularmente en el uso de sus adorables brazos, al estilo de la ‘Muerte del cisne’ ”.

Después del estreno interpreté este papel durante el resto del año. Añadí toques al personaje, como en el solo final, introduciendo en la danza cada vez más la lucha personal del pájaro por conocer su naturaleza, su poder e integridad. Mediante la colocación deliberada de sus pasos, mi personaje resistió las posibilidades de ser derrotado por la música. Encontré la manera de que mi alma volara por encima del ambiente hostil que me rodeaba.

No cambié los pasos coreografiados por Mr. B pero les infundí mi propio fuego. Les di a los *jetés* que ejecutaba cuando el Pájaro llegaba a salvar al Príncipe la rapidez y fuerza necesarias para distinguir los poderes que chocaban al enfrentarse los monstruos y los personajes humanos. Para asentar la confianza entre el Príncipe y el Pájaro de Fuego investí el movimiento de las cualidades sutiles que permitieran que él contara con que el Pájaro regresaría; que tuviera fe en que respondería a su llamado.

Este último toque era especialmente importante, porque Balanchine había eliminado el argumento de la pluma que el Príncipe usa para llamar al Pájaro. Clive Barnes advirtió la eliminación: “No vi que Iván, al ser amenazado por el mago maléfico, Kotschei [*sic*], sacara la pluma mágica para llamar al pájaro, y sin eso la narración pierde su continuidad”.

Seguí construyendo el personaje durante esa larga temporada, aprovechando las cualidades de los tres bailarines que se alternaron en el papel del héroe, el Príncipe Iván: Peter Martins, Jacques D’Amboise y Jean-Pierre Bonnefous. Mi maestro favorito de la escuela, Stanley Williams, en privado con Mr. B, elogió mi interpretación. Stanley le dijo que yo había hecho una contribución única al papel. Supe que Mr. B reaccionó con un furioso silencio. Al final, me quitaría el papel.

Nuestros modos de mirar el mundo habían sido irreconciliables casi desde el principio. Nunca supe qué hacer con el amor que sentía por él. Pedro el Grande fue famoso por su “ventana hacia Occidente”. Como occidental, yo quería echar un vistazo desde mi lado por esa ventana. En especial me daba curiosidad el ballet ruso. Al perseguir mi propio enfoque del arte,

eventualmente acudiría a una tradición clásica más antigua y más amplia. Mr. B ya la había rechazado, incluida la mayor parte del repertorio ruso. No era para sorprenderse que me metiera en graves problemas. Quizá ninguno de los dos supo ver que nos estábamos moviendo en direcciones opuestas.

Nuestra contienda cultural se complicaba por nuestro temperamento artístico. Sin una visión compartida, la hechura del arte puede ser un asunto explosivo. Las relaciones de trabajo son volátiles en una producción teatral. Cada artista aporta sus ideas e imágenes con pasión. Los egos se hacen añicos con cada desacuerdo. Las opiniones contrarias amenazan la integridad de la compañía. Balanchine solucionaba estos problemas prohibiendo el disentimiento. Era su prerrogativa, pero abusaba de sus privilegios hasta el punto de desalentar incluso la más inocente pregunta. Solía invitar a retirarse a quienes no aprobaran la manera en que dirigía su teatro. El problema era que no parecía haber a dónde irse.

Para ser justa con los muchos admiradores de Balanchine, independientemente de lo crítica que les pueda sonar a veces, creo firmemente en su derecho a contradecirme, a hacer sus propios juicios, a dejar que las ideas se desarrollen a través del intercambio apasionado y la discusión libre. Me gusta discutir, enfrentar con la inteligencia, poner a prueba la sabiduría que yo haya podido obtener en la vida. El problema que he vivido en el mundo del ballet es que la discusión libre es inhibida por la idolatría y los prejuicios, por las presiones de triunfar, por los miedos a fracasar en la profesión de la danza.

Lamento que Mr. B se haya ido. Siento que ahora seríamos capaces de hablar. Sus discípulos podrán defenderlo pero no responder mis preguntas con su inimitable voz. Con el tiempo mi curiosidad se ha agudizado. La dificultad con Balanchine, como con muchos de los hombres rusos que he conocido, era que no pensaba que las mujeres fuéramos capaces de relacionarnos con él a partir de las ideas, ni que los estadounidenses tuviéramos capacidad de comprender a su tierra natal. Nos lastimamos de muy diferentes maneras.

Dentro del contexto del ballet, mis esfuerzos por dar una continuidad dramática estaban destinados al fracaso. Como heroína, simplemente no podía con un ballet que no estaba concebido para interpretarse, sino para ser experimentado. Estaba cautiva, como mi personaje, en el torrente de un ritmo salvaje, en la marea de las imágenes flotantes de Chagall.

Mi primera impresión de la música de Stravinski literalmente me indujo a ponerme algodones en los oídos. Mr. B reverenciaba la belleza de la música como si fuera un ritual de la Iglesia ortodoxa. Veía a Stravinski como una figura paterna, la máxima autoridad intelectual. Para componer sus ballets, acudía a su música más que a la de cualquier otro compositor. Compartían la fe en la ortodoxia rusa y una fidelidad a toda prueba a su tierra natal. Al ver la versión de Mr. B para *El pájaro de fuego*, Stravinski la elogió: “Prefiero la coreografía de Balanchine [...] a todo el ballet de Fokine”.

Stravinski transformó el método de composición de la música clásica así como Balanchine transformó el ballet clásico. Eran pájaros de pluma moderna. Aunque lo intenté, simplemente no pude adoptar su enfoque. Su paradigma de la mente del artista era una fórmula técnica que, en mi opinión, limitaba los alcances de mi creatividad. De acuerdo con su código estético, la condición humana se reflejaba principalmente a través de las imágenes animales y mecánicas, que debían realizarse mediante los sentidos, por instinto e imitación. Como lo dijo Stravinski, “un artista es simplemente un cerdo olisqueando trufas”.

Su música tenía la intención de despertar instintos primigenios. Su carrera cambió el curso de la historia musical en nuestro siglo y, por medio de la invasión rítmica, alteró la sensibilidad y dinámica del ballet. Mis instintos me llenaban de dudas. Lo que más pavor me daba era la boda de la Princesa y el Príncipe al final de la obra, durante la cual ningún bailarín tenía permitido moverse o desviar la atención de la música, que arrasaba al público con las oleadas mágicas de Stravinski.

Como bailarina, me rebelaba contra el ritmo. No me importaban sus efectos. Más que ser una expresión de libertad o liberación, sentía que ensombrecía el significado y limitaba mi movimiento. Deseosa de contar una historia con mi danza, me frustraba que la música apelara tan sólo a mi sentido del *tempo* y del tiempo. Necesitaba algo más que el impulso de un compás.

Stravinski reemplazó el desarrollo temático de la música clásica con una gama de sensaciones que alternadamente sacuden o sosiegan la mente. De acuerdo con la crítica de Roman Vlad, “algunas de las obras de Stravinski están diseñadas como opio o como vía de escape de la realidad”. Ése era el diseño de *El pájaro de fuego*, aunque el efecto que tenía en mí quizás era el opuesto al pensado por el compositor. Mi deseo de claridad me hacía imponerle mi

concepto musical a la danza. Era como darme mi propio acompañamiento interpretando la partitura con un conjunto de acentos físicos que me permitían moverme y mantener un control consciente. Bailaba con una pasión que fastidiaba a la música.

¿Cuál fue la cualidad especial que presenté en escena y que pareció inapropiada para Balanchine y Stravinski? ¿Por qué yo estaba fuera de lugar? ¿Me confundían sus pasos y sus notas? Las respuestas se resumen en una: sin saberlo, estaba tratando de ser una artista clásica en un escenario moderno.

Ya había empezado a enfrentar el problema del desarrollo temático, que es la clave de mi arte. En cada ballet me sujetaba de un tema, de una idea que pudiera traducir en imágenes físicas. En el sentido más profundo, para una bailarina clásica cada nota o paso en su contexto se vuelve un momento en la transformación de un tema, un proceso continuo hacia la realización de una voz ideal. Estaba tratando de hablar por medio de la danza.

El diseño escénico resultó tan irremontable como los trompicones de la música. Me daba vértigo cuando veía la escenografía. La alteración de la perspectiva por parte de Chagall me ocasionaba una desorientación casi surrealista. Por todos lados me topaba con obstáculos. En cada paso, nunca podía estar segura de que mi pie cayera en piso firme. Pensaba que en cualquier momento me iba a hundir en el escenario, que un escotillón se abriría debajo de mí. El peligro de una caída era más real que los sueños que llenaban el teatro.

Para salir vencedora de esa situación parecía exigírseme que bailara en el aire. El campo de visión, la proyección de nuestro mundo tridimensional en una superficie bidimensional, se nublabá por la violenta yuxtaposición de colores, a lo que Chagall llamó su “cuarta dimensión”. Invitaba a los espectadores a rendirse ante sus imágenes pesadillescas y sus símbolos de sexualidad alucinatoria. Sin embargo, para mí, aun estando tan abrumada, algo faltaba en este cuadro, una omisión que me sacaba de balance. Mi marco de referencia seguro se había esfumado.

Como bailarina me ubico y mantengo el equilibrio por medio de la luz y la fuerza de gravedad. Chagall no escogió la luz como principio unificador de la perspectiva; a lo largo de las mismas líneas, pintó contra la gravedad. Lo atrajo la ilusión y celebró su triunfo sobre la realidad. A mí me desorientaba.

Rápidamente aprendí a recuperar el equilibrio en un espacio riesgoso, a dar la apariencia de que un accidente había sido intencional. En parte, esto

se lo debo a Chagall. Gracias a él, así como a Stravinski y Balanchine, me volví experta en el arte de salir de apuros. No obstante, tenía graves inconvenientes para distinguir entre esas autoridades y yo misma. Estaba aprendiendo quién podría ser yo en el escenario sólo a través del aprendizaje de quién no era. Sin desarrollar una clara identidad, sin apoyo para mis ideas y aspiraciones, nunca estuve realmente segura de quién era en cada momento.

El inicio de la década tuvo una importancia especial por mi contacto con los desertores rusos Rudolf Nureyev y Natalia Makarova. Nureyev se había fugado de Rusia una década antes y visitó Nueva York con el Royal Ballet de Londres, junto a Margot Fonteyn. Makarova se acababa de escapar y estaba intentando establecerse en Occidente. Estos fugitivos de la Unión Soviética parecían amenazar el monopolio del ballet estadounidense que mantenía Balanchine. Y éste era lo suficientemente humano como para ponerse celoso.

A fines de 1970, Makarova me impresionó con su *Giselle*, el ballet romántico originalmente coreografiado por Jules Perrot y Jean Coralli en 1841. Para muchos aficionados al ballet es el “clásico de clásicos”, con la locura de su protagonista, que la hace un personaje tan complicado y desafiante para una bailarina como lo es Hamlet para un actor. La interpretación de Makarova era extraordinaria y conmovedora en su impacto dramático, la danza más poderosa que yo hubiera visto jamás. Me impresionó que Mr. B dijera en clase: “La única razón por la que es una buena Giselle es que tiene tiempo de cambiarse las zapatillas entre las variaciones del primer acto. De suaves a duras”.

Su comentario indicaba que la ligereza y los silenciosos saltos de Makarova se explicaban por un truco técnico, mientras que a mí me habían cautivado su osado modo de expresión y la amplitud de su voz como bailarina. Mr. B sostenía que, en toda la historia, la única gran Giselle había sido la famosa bailarina rusa Olga Spessivtseva, y para él la explicación era que estaba loca de verdad. Yo no podía entender por qué a Mr. B parecía disgustarle el ballet ni por qué ridiculizaba a Makarova, sobre todo cuando posteriormente aceptó entrenarla para su ballet *Tema y variaciones*.

En 1971, mi revoltosa amiga Patsy y yo, disfrazadas de modernas bailarinas inglesas, nos colamos en la Metropolitan Opera para ver a Nureyev y Fonteyn en *Romeo y Julieta*, en versión de Kenneth MacMillan, con la música de Prokófiev. El estilo del Royal Ballet posibilitaba que los bailari-

nes se vieran más como seres humanos. Al instante me enamoré de “Rudi y Margot”, cuyo romántico espectáculo me sobrecogió, así como su elocuente virtuosismo como pareja. La explosiva dinámica de él parecía el perfecto complemento del talento actoral de ella. La habilidad de ambos para interpretar la tragedia produjo un momento que podría decirse que me cambió la sensibilidad y me ofreció una dirección y un modelo que rebasaron con mucho al New York City Ballet.

Al día siguiente contuve las lágrimas cuando Mr. B desestimó las funciones y menospreció a los bailarines. Describió a Nureyev como bailarín pasable cuyo problema era que “siempre quería ser un príncipe”. Luego afirmó que Fonteyn no era capaz de bailar en absoluto, que tenía “manos de cuchara”. Al oír semejantes palabras, me levanté del piso y salí cojeando de su clase para siempre. Recuerdo las caras absortas de los demás bailarines mientras me iba saliendo y oyendo cómo se esfumaba la voz de Mr. B.

Seguí con la compañía y con mis funciones de *El pájaro de fuego*. Ya había empezado a tomar clases con Maggie Black, ex bailarina formada con el coreógrafo británico Antony Tudor. Me había dado cuenta de que si no cambiaba de entrenamiento tendría que abandonar la danza debido a la tendinitis. Bajo la guía de Maggie comencé a concentrar mi trabajo en la colocación y alineación del movimiento, y poco a poco fui revirtiendo el daño que se había infligido a mi cuerpo.

Pese a mi mejoría, Mr. B nunca me perdonaría por no regresar a su clase, por dejar que alguien más metiera mano en mi carrera y formación. Quizá lo agraviara la fuente de mi progreso. Como un indicador de su hostilidad hacia Maggie, la apodó “Black Magic”. Ella fue quien realmente me guió en la ejecución de *El pájaro de fuego*.

Una combinación de factores –incluida mi ausencia de su clase y mi éxito con el ballet– ocasionó que Balanchine redujera mi repertorio y se negara a darme nuevos papeles. Probablemente me dejó continuar con *El pájaro de fuego* porque el programa de la temporada ya se había anunciado. Yo aún era un artículo demasiado candente como para enterrarme por completo. Mr. B no me dirigía la palabra. Por más de un año me desdeñó y se negó a reconocer mi existencia, incluso cara a cara en el elevador del teatro. Intentó volverme al redil castigándome, suponiendo que yo no aguantaría. Subestimó mi testarudez.

Yo sabía que con Maggie había empezado a revertir terapéuticamente la mala formación recibida en esos primeros años. Poco a poco se me fueron aliviando los tendones, al tiempo que aumentó la claridad y fuerza de mi movimiento. Mr. B no me hizo ni un cumplido; al contrario, en una ocasión se burló de mí: “¿Sabes, querida? Pareces estreñida”.

Todo mundo parecía estar de su lado, incluida mi familia. Mi madre recibió una carta de una reconocida actriz que fue la cuarta esposa de mi padre, Haila Stoddard. Era una gentil señora que había sido amiga cercana de nuestra familia durante mi niñez, incluso después de que murió mi padre. En su carta daba los siguientes consejos:

Querida Nancy:

...Esto no me compete, pero creo que debo contártelo. Tamara Geva llamó la semana pasada. Fue la primera esposa de Balanchine y lo conoce bien. Tiene un gran interés en Gelsey y cree que llegará a ser *prima ballerina*, así que ha estado al pendiente de su carrera. Le llamó la atención que últimamente no le hayan dado a Gelsey los papeles que deberían. Estando de visita en la clase de Danilova, preguntó por Gelsey. Danilova le dijo que Balanchine está enojado porque Gelsey está estudiando con Maggie Black. También le contó que ha hablado con Gelsey y le ha dicho del enojo de Balanchine y su profunda capacidad de venganza; que juró que no le daría nada importante hasta que dejara de estudiar fuera. Aparentemente Gelsey siente que esas clases la están ayudando, pero, como Geva comentó, no vale la pena que esté poniendo en riesgo su carrera a estas alturas. Si tú o Gelsey quisieran hablar con Geva, ella está dispuesta [...] Si no, sólo olvídenlo. Después de pensarlo mucho, me pareció que debía advertirles de esto para que ustedes decidan...

Cariñosamente,

Haila

A pesar de los esfuerzos de quienes me rodeaban, me negué a cambiar de idea. En la clase de Maggie seguía avanzando. Ella me asesoraba en estricto secreto y trabajaba conmigo hasta cinco horas diarias, sin aceptar pago alguno por sus servicios. Fuimos inseparables durante dos años. Por el ballet renunciamos totalmente a nuestra vida social. Maggie estaba casada con un

actor. Me hirieron y avergonzaron las absurdas habladurías que corrieron sobre nosotras dos, esos chismes que a veces circulan cuando dos mujeres pasan juntas una cantidad de tiempo inusual.

Por desgracia, Maggie se volvió exageradamente posesiva debido a su seguridad absoluta de que poseía todo el conocimiento relativo al ballet y a mi carrera. Me advirtió que nunca triunfaría sin ella y me comparó con una de las legendarias bailarinas rusas: “Gelsey, podrías llegar a ser tan grande como Ulanova, pero no sin mí”.

Éste es un problema común con los maestros de ballet: que se ponen paranoicos de perder su reputación y a sus estudiantes. El maestro sabio reconoce que el conocimiento de las artes sólo florece cuando se permite al alumno relacionarse con varias disciplinas y estilos de enseñanza; cuando se le motiva a plantear cada vez más preguntas, hasta el punto en que cada alumno agote las respuestas de cada profesor.

El don del maestro es dejar ir al aspirante a artista antes de que se estanque en un sistema de instrucción cerrado. Maggie me dio un regalo especial que al final hizo que mi ruptura con ella fuera inevitable. Fue la primera en enseñarme cómo resistirme al hábito del espejo, cómo bailar sin la constante compañía de mi reflejo. Había echado a andar un proceso que yo tendría que repetir cada vez que cayera en la dependencia, cada vez que tuviera que mirar mi imagen en busca de seguridad. Por primera vez me hice cargo de mi destino dentro del estudio, aun cuando mi confianza todavía no se ramificara hacia el mundo exterior. Había elegido mi propio camino.

* * *

A lo largo de las primeras fases de mi carrera, el espejo fue mi peor enemigo, seductor hasta el grado de la adicción. Bailar frente a la mirada del espejo significaba confrontarme con una doble que exponía todas mis fallas y señalaba todas mis imperfecciones físicas. Durante un tiempo, mi imagen mental chocaba con la del espejo. Hasta que la oposición entre las dos imágenes no estuvo resuelta, me vi como un remedo viviente, incapaz de alcanzar o mantener mi ideal de la belleza física, cada vez más refinado.

Al intensificarse todas mis inseguridades, me volví mi peor crítica y me embarqué en una búsqueda de perfección estética que al final curaría las heridas que yo misma me había causado. Al tratar de perfeccionar mi

aparición a la vez que la cualidad de mi movimiento, no me daba cuenta de una contradicción: al seguir educándome, el amor y la ira se unieron en mi personalidad. Seguí siendo una niña. Trabajé y viví aislada, en una soledad casi absoluta que ahora sé que era innecesaria. Fui mal guiada, a veces deliberadamente. Y no estaba sola.

La repetición interminable de ejercicios en la barra frente al espejo refleja una imagen distorsionada que mucha gente tiene del ballet y que muchos bailarines comparten. El lado físico de la disciplina sí implica cierto grado de tedio, por no mencionar el dolor. Pero las horas de práctica son lo de menos comparadas con el terror que en ocasiones puede acechar a una bailarina cuando examina su reflejo. Esta angustia no se debe a la simple vanidad ni al miedo al rechazo profesional.

Como en el mito de Narciso, el hermoso joven que se enamora de su reflejo en el agua, la relación entre la bailarina y su imagen en el espejo es una intimidad de extraordinario poder y de posibles consecuencias muy peligrosas. La mayoría de las bailarinas parecen terminar ahogándose en su imagen, empujadas por fuerzas invisibles. La dimensión de la tragedia se revela sólo cuando su vida y su personalidad quedan destruidas. Hasta entonces, el daño no se ve.

Sospecho que toda bailarina siente el espejo de una manera muy personal, aunque quizá muchas no se den cuenta del poder que ejerce sobre su vida ni de la manera en que ha nacido un estado de esclavitud artística. Ciertamente, pocas bailarinas han llevado la relación a los extremos de mis primeros años de carrera, y aún menos han logrado revertir el poder del espejo.

Como herramienta para las primeras enseñanzas de la danza, el espejo fomenta el engaño de que la belleza se encuentra en la epidermis, de que la verdad se encuentra sólo en la plasticidad del movimiento. Parece preferible imitar que crear: la imitación puede variarse para dar la impresión de originalidad. Hay infinitas posibilidades de romper el molde humano en nuevas formas. Ser intrépido en la danza ya no significa riesgo, virtuosismo ni fuerza de convicción. La bailarina puede obtener la aprobación por pasos que no requieren tomar ninguna decisión real en el sentido creativo o compositivo.

A la bailarina se le entrena para observar, para entrar en el mundo del espejo hasta que ya no es necesario mirar. En la medida en que una bailarina o un bailarín se convierten en un reflejo complaciente, ya no aprenden cómo probar la belleza, cómo descubrir su vida interior. De este modo, el

espejo puede atrapar el alma del bailarín hasta doblegar su espíritu creativo. Ese bailarín es creado pero no sabe crear. Con el éxito y la popularidad, la situación se vuelve más precaria. En cualquier momento, con los caprichosos cambios en las modas, una mirada al espejo puede descubrir una tragedia: que él o ella han sido creados para nada.

La falta de originalidad no es nada nuevo. Hace más de dos siglos, Noverre expresó su preocupación por “esa loca pasión por imitar lo que es inimitable”. Le horrorizaba el estado del arte: “¿Es necesario ser bailarín para percibir la falta de ingenio que prevalece en un *pas de deux*, las fruslerías que usualmente vemos en los ballets, la falta de expresión de los ejecutantes y la mediocridad del talento de los compositores?”

Esas deficiencias se han institucionalizado a través de un sistema de educación formal que parece más dedicado al espejo que al arte de la danza. Noverre ofreció un diagnóstico y prescribió el remedio: “Para que nuestro arte alcance el grado de lo sublime que exijo y deseo, es imperativo que los bailarines dividan su tiempo y estudios entre la mente y el cuerpo, y que ambos se vuelvan objeto de su aplicación; pero, desafortunadamente, se dedica todo al segundo y nada a la primera”.

El ballet es un enigma de medios y fines. Por experiencia propia, pienso que el enigma no se puede solucionar sólo mediante las reglas formales aplicadas en el espejo. El virtuosismo clásico es más que la técnica, la línea, la proporción y el equilibrio. Es como si el ejecutante y el espectador se unieran para sostener en las manos a un pájaro con el ala rota. Sentirán que la criatura se revuelve y lucha por liberarse. Su vida responde a la calidez humana. Quizá les roce la mejilla con el ala cuando alce el vuelo.

El bailarín clásico invita al público a escuchar la más sublime conversación. Para lograr esa empatía mediante el movimiento, se requiere un bailarín con la inspiración más exigente: la mente debe contar con el amor, como para curar a un corazón roto. El público lo entiende mejor en esos momentos de entusiasmo cuando el aplauso significa una especie de reverencia, cuando el pensamiento es capaz de comprender los sentimientos que han sido inspirados por el artista.

Una interpretación de ese tipo se ha vuelto rara. Quizá tanto el público como el artista no noten lo que a menudo falta detrás de los pasos de la danza y de las notas musicales. Enfrenté este problema durante años. Planteé preguntas sin cesar. Si me hubieran hecho cosquillas por cada vez que me

dijeron que me callara durante los entrenamientos y ensayos, me habría muerto de las carcajadas. Supongo que fui una verdadera molestia. ¿Me faltaba inteligencia y por eso preguntaba tanto, o aquellos que eludieron mis preguntas carecían de respuestas y de valentía para enfrentar el juicio de una niña? Me lo sigo preguntando.

Capítulo V

De la tina caliente a la Guerra Fría

Durante el periodo en que estudié con Maggie y viví con Jules, atravesé por la primera fase de mi separación de Balanchine. No fue fácil deshacer los nudos físicos y mentales, sobre todo mientras permanecí en el New York City Ballet. Entre 1970, cuando me convertí en solista, y 1972, en bailarina principal, me di cuenta de que el sol no salía y se ponía con George Balanchine, ni siquiera en el mundo del ballet.

Temporalmente vetada para ejecutar nuevos papeles de su repertorio, fui obteniendo experiencia con papeles creados por los coreógrafos residentes de la compañía, quienes vivían a la sombra de Balanchine. En ese entonces yo los veía como el grupo estadounidense que daba a los críticos algo con qué comparar la obra del maestro ruso, aunque desde mi punto de vista las diferencias de estilo eran mínimas, surgidas sólo de la elección de otras partituras y escenografías. Sus técnicas y fórmulas eran filiales de las de Balanchine; sus ideas, usualmente derivados.

El New York City Ballet promovía una especie de competencia coreográfica para determinar quién se convertiría en el discípulo favorito de Balanchine. Entre los coreógrafos de 1971 estuvieron John Clifford, John Taras, Jacques D'Amboise y Richard Tanner, así como Jerome Robbins, una figura ya más asentada. Tenían personalidades tan diversas como los papeles que interpreté en sus ballets. Me desempeñé como todo tipo de criatura, desde pájaro hasta insecto, desde los símbolos abstractos de la condición moderna hasta personajes más realistas y románticos, todos vinculados entre sí a través de la técnica y la estética engendradas por Balanchine.

La visión de cada uno de los coreógrafos se materializaba técnicamente mediante el sistema de conveniencia de Mr. B. Bajo su régimen de entrenamiento, en el salón de clases se hacían a los bailarines correcciones superficiales, como aquella de ahuecar la mano como si llevara una pelota o extender

el pie como si el talón sostuviera una copa de cristal. El efecto acumulativo era la conversión de manos y pies en zarpas y garras. Esas imágenes exageradas de verdad encajaban con el diseño de una multiplicidad de coreografías modernas. Las extremidades retorcidas llamaban la atención y daban la ilusión de profundidad a bailarines a quienes se les había enseñado a no pensar.

En mi recorrido por la coreografía contemporánea convertí cada ballet en un problema de logística. Dentro de los límites de cada papel, absorbí un inmenso vocabulario de pasos y combinaciones. El truco era volver invisibles los pasos individuales; hacerlos desaparecer por completo mediante las transiciones musicales y dramáticas que construía dentro de la danza. Sin cambiar la coreografía en sí, intentaba componer cada paso y variación de acuerdo con mis propias ideas del fraseo y el enfoque. Con la guía de Maggie Black, le di a cada ballet un tema, una clave interpretativa que me permitiera poner el modernismo en perspectiva.

Mi abordaje tenía como motivación tanto las preferencias artísticas como la necesidad física de sobrevivir. Al componer cada paso en lugar de simplemente ejecutarlo no sólo estaba aprendiendo a juzgar la coreografía, sino salvando el cuerpo gracias a la educación. Mi conocimiento en estas áreas se ampliaría rápidamente en pocos años.

Una de mis primeras lecciones implicó reconciliarme con mi sexualidad en el escenario. En un ballet de Jerome Robbins, *The Cage*, con escalofriante música de Stravinski, interpreté a una especie de mujer fatal. Para esta danza tuve que modificar la forma en que acostumbraba conducirme con el fin de mudar mi identidad tanto sexual como humana. El ballet contaba la historia de unos insectos hembras que cautivan y luego matan a sus compañeros. Mi personaje, la “Novata”, no sólo era un insecto sino una asesina nata.

En una sesión de preparación, Maggie y yo cazamos cucarachas en el estudio en busca de la cualidad de movimiento que le daría a mi personaje. Nos encantó descubrir una cantidad de saludables especímenes. La observación confirmó la hipótesis: los insectos no dependen de los ojos y los oídos, sino de las antenas. No ven hacia dónde van; sienten el camino contoneándose, retorciéndose, rastreando y corriendo. Éstas serían las cualidades de movimiento que yo dominaría. Continué mis estudios “entomológicos” y me gradué al pasar de la cucaracha a la mantis religiosa. Pero persistía el problema: cómo traducir ese disparate en pasos sin verme como una tonta.

En uno de los ensayos, Robbins me aconsejó cómo interpretar mi papel: “Gelsey, al mero principio, cuando naces, los otros insectos te van a quitar una mascada de la cara, y tu deberás pensar en... Bueno... ¿Alguna vez has visto *La novia de Frankenstein*?¹¹ Es justo como ese momento en el que le quitan las vendas al monstruo. En eso debes pensar en ese instante”. Entonces quedé entre la cucaracha y la novia de Frankenstein, todo un predicamento para una bailarina. Con sólo pensar en esas imágenes no iba a crear las cualidades que animaran la danza. Se suponía que la mascada sugiriera la membrana que al inicio envuelve al personaje. ¿Qué debía hacer con los ojos cuando me la quitaran? ¿Cómo me relacionaría con los demás insectos en escena? ¿Cómo atraería a mi compañero a la trampa? ¿Cómo hacer que mi movimiento fuera seductor y mortal al mismo tiempo?

Con Maggie descubrí una forma de moverme que correspondiera al nacimiento o despertar de un monstruoso insecto. Trabajamos para extender una grotesca angulosidad a todos los momentos de la danza. Llevé al salón de ensayos lo aprendido en estas sesiones. Mi insecto debía encajar con la telaraña coreográfica que Robbins tenía pensada. A sus espaldas, los bailarines decíamos en broma que el ballet era la autobiografía de Jerome Robbins. Al parecer, en realidad tenía en mente un antiguo mito del Amazonas.

Mi perplejidad con el papel se complicó por mi sentido del decoro. Debía modificar de sobremanera la forma física a través de la cual expresaba mi sexualidad si quería hacer una entrada creíble en el mundo de los insectos. En cierto momento del ballet mi insecto apuntaba las antenas entre sus piernas como provocación al macho que se acercaba. Tenía que superar mi reticencia con esa parte de mi anatomía. También tenía que enfrentar mi rechazo técnico a las posiciones cerradas, una vez más en resistencia contra el modernismo.

La bailarina clásica abre todo el cuerpo, y lo abre desde el corazón como expresión de gracia y fuerza. No se trata tanto de una apertura como de una espiral constante, una dinámica circular que involucra torso, brazos y piernas. En la formación en ballet hay una tendencia moderna a cambiar el enfoque a la parte inferior del cuerpo, a bailar sólo con las piernas. La apertura únicamente de la cadera y los muslos pone énfasis en el área genital. En *Dance-Movement Therapy*, la psicoanalista Elaine V. Siegel señala el *en*

¹¹ N. de la T. Película dirigida por James Whale, estrenada en 1935.

dehors como un aspecto de la imagen corporal con varias posibles connotaciones sexuales:

La apertura de las posiciones de ballet no sólo produce la “línea” más grata para los balletómanos, sino que tranquiliza a los espectadores en cuanto a que la destreza física de la bailarina no es un ataque sexual [...] En realidad, la posición abierta también podría verse como expresión de suprema confianza sexual. Todo depende de quién y cómo esté abriéndose.

Realmente es cuestión de cómo se traduzca el impulso del *en dehors* en el cuerpo: si se origina por arriba o por debajo de la cadera. Si el impulso se genera con un lanzamiento pélvico, la bailarina puede pasar a ocupar su lugar al lado de la artista desnudista.

Al ejecutar un ataque sexual en el ballet de Robbins fui forzada a asumir una posición cerrada, una colocación más cercana a la danza moderna que al ballet clásico. Maggie hizo todo lo que pudo para reforzar mi confianza. Sin bailar de puntas, tenía que patear y aporrear despiadadamente al macho que había allanado mi nido. Traté de pensar en muchachos que me hubieran traicionado. Compuse movimientos que parecieran los de una criatura que ataca por instinto. Como se me indicó, capturé la cabeza del macho entre los muslos y le rompí el cuello.

Lo que pareció un acto de salvajismo primitivo en realidad fue resultado de la técnica aplicada. La cadencia del asesinato, prescrita por Robbins, requería elecciones premeditadas. Para lograr que algo pasara en el escenario tenía que ser capaz de calcular cómo y por qué.

Antes del estreno de *The Cage* recibí un telegrama de Jerry Robbins, quien no podía asistir:

Querida Novata:

Lamento que papi no te haya podido dirigir todo el tiempo, pero sabes que estoy contigo en esta noche. Mis mejores deseos.

El gran insecto Jerry
Fue Maggie Black quien normalmente me dirigió a todo lo largo de este periodo. Teníamos que desarrollar nuestras actividades en absoluto secreto.

El New York City Ballet jamás habría aceptado la idea de que hubiera una dirección externa de alguna producción.

A menudo se observa un contraste entre el enfoque de Robbins y el de Balanchine. A Robbins le gustaba marcar o montar un ballet en una velocidad intermedia entre la de una caminata y una carrera, mientras que Balanchine exigía imprimir toda la energía todo el tiempo. Sin embargo ambos alentaban la espontaneidad. Robbins aceptaba la máxima de Balanchine: “No preguntes por qué debe ser así. No analices. Sólo hazlo”. Terminé enfrentando el mismo dilema con los dos coreógrafos: cualquier bailarina que se preocupara de los medios y fines pronto se vería en su fin y sin medios.

Trabajé con Robbins en varios ballets, siempre sintiendo que iba a tientas en la oscuridad. En los ensayos de *Scherzo Fantastique* se me planteó la dificultad de ejecutar un *arabesque* lento y sostenido a la mitad de una ráfaga de pasos rápidos. En el pasado podría haber recurrido a la elevación de la pierna típica de Balanchine, un engaño para alcanzar extraordinaria extensión alzando la cadera. Para estos tiempos estaba decidida a lograr el paso manteniendo el nivel de la cadera. Estaba concentrándome en la colocación y tratando de no lastimarme cuando me interrumpió la voz de Jerome Robbins, que sonó con estrépito por el micrófono del teatro: “Miss Kirkland, ¿te quitarías esa maldita tiara de la cabeza?” Pero yo no traía nada en la cabeza. Su queja era contra la forma extremadamente apropiada en que me estaba conduciendo. Me veía demasiado rígida, como una “princesa”. Salí corriendo del escenario y Robbins vino a mi lado. Me abrazó y me dijo unas palabras de consuelo: “Gelsey, soy duro contigo porque sé lo buena que puedes ser si tan sólo te relajas”. Pero yo no me iba a relajar.

El ballet era un maratón sin argumento que me exigía toda la concentración y energía de que disponía. La coreografía –técnica sin trama– cuestionaba mi capacidad para darles una razón a los pasos. Tenía que hacer un esfuerzo constante para aparentar que la estaba disfrutando. La música era otra composición de Stravinski. Bailé *Scherzo* en el Festival de Stravinski, conmemoración organizada por Balanchine. Obtuvo los siguientes comentarios del crítico Clive Barnes:

Es una música realmente interesante y Mr. Robbins ha montado una brillante danza con ella. Encabezados por Gelsey Kirkland y Bart Cook, los bailarines se divierten y hacen música.

Mr. Robbins es adepto a buscar el hueso bajo la piel de la música de Stravinski.

Mi relación con Jerome Robbins había comenzado desde 1969, cuando Eddie Villella me recomendó para un papel en la que en general se considera la obra maestra del coreógrafo: *Dances at a Gathering*. Robbins me aceptó como a un cachorrito extraviado. Su afecto por mí nunca estuvo en duda, aunque me costó trabajo adivinar qué estaba tratando de comunicar. Debe de haberse sentido tan frustrado como yo de que al principio nuestras mejores intenciones no se cumplieran en mi ejecución. Simplemente, yo todavía no había recibido la educación requerida para producir la teatralidad y atención a los detalles que demandaba *Dances at a Gathering*, y Jerry no sabía cómo enseñar esas cualidades de movimiento necesarias para darle lo que quería. A lo largo de los años, interpreté varios papeles en este ballet y, en cierto sentido, es el que traza mi camino dentro del New York City Ballet. Para aprender a bailar de verdad estos papeles, finalmente tendría que buscar instrucción fuera de la compañía.

Dances at a Gathering es excepcional porque Robbins ofreció el armazón desnudo de una danza clásica, con música de Chopin, resistiendo la tendencia moderna. El coreógrafo compartió su visión del ballet con Clive Barnes:

Estoy haciendo un ballet bastante clásico con una música romántica muy anticuada. En cierto modo es una revuelta contra las modas pasajeras de hoy [...] He estado observando danza. He visto muchas de las cosas de Judson Church¹² y del resto de la vanguardia, y me descubro preguntándome qué está pasando con la conexión, qué ha pasado con el amor, cuál es el problema de celebrar las cosas positivas. ¿Por qué –me pregunto– todo mundo tiene que estar separado y enajenado de modo que haya este impulso casi constante a desconectarse? Lo extraño es que los jóvenes son para el amor. ¿Qué tiene de malo?

¹² N. de la T. El Judson Dance Theater fue un colectivo de bailarines, compositores y artistas plásticos cuyo trabajo experimental de principios de la década de los sesenta se reconoce como el inicio de la danza posmoderna al haber roto con los temas iniciales de la danza moderna estadounidense. Estudiaban composición con Merce Cunningham y presentaban sus conciertos en la Judson Memorial Church de la ciudad de Nueva York. Entre los bailarines figuran Steve Paxton e Yvonne Rainer. (Puede consultarse “Judson Dance Theater”, en *International Dictionary of Modern Dance*. Nueva York, St. James Press, 1998, págs. 418-420.)

Estas palabras son raras en el mundo de la danza. Ojalá que Jerry me las hubiera dicho en esa época.

Dances at a Gathering estaba construida alrededor de dieciocho piezas para piano –vales, mazurcas, estudios, un *scherzo* y un nocturno–. Diez bailarines, cinco hombres y cinco mujeres, aparecían en varias danzas de pareja en distintas combinaciones. Se materializaban y desaparecían relaciones fugaces durante una fantástica reunión al aire libre. Había más estados de ánimo que sustancia. Los temas se sugerían más que desarrollarse. El reto para los bailarines era darles vida a esas relaciones. Los pasos cobraban sentido sólo a través de la profundidad de la articulación, a través del silencioso diálogo de los bailarines, y requerían capacidad técnica y rango expresivo. Era un ballet compuesto casi completamente por indicios.

Cuando enfrenté por primera vez tan vago proyecto me sentí en el limbo. El énfasis en la parte superior del cuerpo y la idea de que los brazos siguieran el impulso del torso hacían surgir preguntas que rara vez se planteaban en el New York City Ballet. Robbins mismo no tenía las respuestas; sólo entreveía una imagen de cómo quería su danza. No estaba en posición de entrenarme para su ballet; en cambio, trató de moderar mi ritmo. Pero desacelerarme era una amenaza para mí, pues quedarían expuestas las deficiencias de mi formación. La danza de carácter llamaría la atención hacia las desmañadas posiciones de los brazos propias del *port de bras* de Balanchine. Cuando intenté bailar una mazurca me vi como un pollo epiléptico. Incluso un paso simple como un *plié*, ejecutado en cámara lenta, demostraba que no había aprendido a dominar la fuerza de gravedad, que seguía bailando en el aire.

Trabajando más por intuición que por un diseño consciente, el coreógrafo insistió en que marcara el ballet, lo que no bastaba para hacerme comprender cómo imprimirle al movimiento suavidad, fluidez y coherencia dramática. Me describía generalidades; yo necesitaba cosas específicas. Como para subrayar su deseo de que nuestro abordaje fuera informal, Robbins siempre usaba zapatos de lona.

Al inicio de los ensayos, Robbins invitó a miembros de la compañía a que vieran. Codeó a quienes tenía al lado cuando me acerqué a un punto crucial de mi pequeña ejecución. Sabía que no saldría de cierto giro sin caerme. Ridiculizar mis esfuerzos puede haber sido una de las maneras que eligió

para impulsarme, o para darme una lección. Pero las risas de los espectadores me humillaron.

Realizar los pasos exigía algo que yo aún no poseía. Después aprendería cómo incrementar la coordinación, así como a acrecentar mi carácter, pero no con Robbins. Su reacción a mis frustraciones de esa época fue aconsejarme que imitara a las demás bailarinas, como Patricia McBride y Kay Mazzo. El espejo me dijo que eso sería una futilidad.

Pasarían varios años para dejar un sello distintivo en *Dances at a Gathering*. Otro ballet de Robbins, *Variaciones Goldberg*, planteó un similar conjunto de problemas. Antes del estreno en el New York State Theater, el 27 de mayo de 1971, fui orillada a los límites del agotamiento físico y mental. ¿Qué debía parecer en el escenario? Ésa era la preocupación que me quitaba el sueño todas las noches y que ocasionó que una madrugada me sentara dormida en la cama y le diera un puñetazo a mi novio, quien también estaba durmiendo. Para nadie fue fácil vivir conmigo jamás, porque ni yo me aguantaba dormida ni despierta. Ya me había convencido de que mi intensidad era un trastorno. Cada una de mis preguntas parecía ser un síntoma más.

Posteriormente arriesgué mi individualidad y mi feminidad con Jacques D'Amboise, un primer bailarín y coreógrafo. Había sido mi compañero en *El pájaro de fuego* y después me incluyó en el reparto de dos de sus ballets: *Suite de Chaikovski* núm. 2 y *Fantasia irlandesa*. Era un entretenedor consumado que siempre ponía sazón para asegurarse de que el público pasara un rato agradable. La sazón consistía en un ambiente de desenfadadas bufonadas. Al tratar de preparar el platillo que Jacques aparentemente quería servir con cada ballet, yo creaba un mundo propio en el escenario. No hablaba su lenguaje y me costaba trabajo traducir su receta.

Actuando como compañero y como coreógrafo a la vez, Jacques sonreía y volaba por el escenario para ilustrar sus ideas. Había desarrollado su propia técnica para cargar a una bailarina, usualmente cogiendo el vestido y un pliegue de piel como asidero y asegurándose de que su agarre apretara bien. Me enseñaba sus pasos como si estuviéramos practicando lucha libre, rodeándome los hombros con el brazo y dándome un discurso motivacional en la esquina del ring. Capté sus pasos pero no su entusiasmo.

En la *Suite de Chaikovski* interpretaba a una aldeana que brincaba con la cadencia cantarina de la música. La alegría de su danza me decía que estaba enamorada del amor. Traté de orbitar con sus encantos alrededor de cada uno

de mis compañeros, Jacques y John Clifford, pero esa interpretación literal carecía de profundidad y limitaba al personaje a una frívola estereotípica.

Para que creciera el papel, a sugerencia de Maggie añadí otra dimensión. Enfoqué todo el movimiento imaginándome que una luz caía en el escenario vacío. Eso me dio una dirección específica con la cual orientarme al iluminar los pasos a lo largo de mis trayectos. Bajo un sol imaginario, nació un mundo. Casi podía sentir el calor de los rayos en la piel. El ritmo de mi respiración se acopló a las acciones del personaje. Había ganado la libertad para añadir un toque de coqueteo simplemente cambiando el enfoque. No actuaría para mis compañeros ni para el público, sino para una fuente de inspiración dramática. La imagen del sol como punto de referencia distante se volvió mi concepto guía en esta danza. En el futuro lo volvería a usar, y así daría a cada ballet un marco de referencia unificador dentro del cual construir las cualidades exigidas por cada papel. Se trató de un avance muy importante.

Cuando hube transformado al personaje de esa manera le mostré mi trabajo a Jacques. Empezamos un ensayo del primer movimiento, que corrí sin interrupción, algo inusual para un proceso que en la mayoría de los casos se puntúa con vaivenes. Tras elogiar mi esfuerzo dijo: “Sólo unas cositas para pulir”. Me escoltó al lugar desde donde hacía mi entrada y me hizo una demostración describiendo cada paso como charlatán de feria: “Ahora, en este primer paso, cruce de la pierna de enfrente y... empuñar manos... y golpe. Mírame. Y uno, y dos, y cruce y mirada hacia allá, y giro y atrás, y mira hacia allá, y tres y movimiento con energía...”.

Cuando las paredes dejaron de vibrar por los golpes de su exhibición le dije lo que pensaba: “Jacques, cuando salgo me desplazo hacia un sol que brilla en esa dirección. Bailo hacia la luz. Estoy feliz bailando tus pasos a la luz del sol. He pensado esto con todo cuidado y no pretendo explicarte más que eso. No voy a cambiar de parecer, así que por favor trae a otra bailarina si no te gusta lo que he hecho”. Empecé a irme del ensayo, pero me detuvo en la puerta.

Llegamos a un acuerdo: lo haría a mi manera. Me había ganado su respeto al enfrentarlo. Este cambio en nuestra relación fuera del escenario parecía apropiado para la interpretación que esperaba dar del ballet.

A la luz de esta nueva admiración hacia mí, Jacques hizo un intento de casamentero sugiriéndome que esperara a que creciera su hijo Chris. El

niño, unos diez años menor que yo, acababa de empezar a tomar clases de ballet y estaba enamorado de mí. Recuerdo que me sentía tan desesperada por encontrar el amor que por un momento consideré la idea. Pensé que quizás un niño podría ver más allá de mi apariencia y apreciar lo que viera.

En la época en que interpreté *Fantasia irlandesa* de Jacques D'Amboise, un crítico del *Times* de Nueva York, Don McDonagh, definió esta fase en mi carrera: "Baila como una niña fascinada por la cómica velocidad de los enredos románticos. Como artista en desarrollo, aún le falta hacer la transición plena del puro dominio técnico para suavizar sus caracterizaciones en una línea continua. Pero va por buen camino".

¿Quién me iba a enseñar actuación? Yo me veía principalmente como una *soubrette* o bailarina de *allegro*, conocida por su velocidad y precisión. En mi lucha por convertirme en bailarina lírica o de *adagio* estaba tratando de adquirir esas cualidades de carácter que asociaba con la teatralidad de la danza clásica. Sabía que tendría que trabajar duramente en contra de mi formación, pero no me daba cuenta del grado en que las limitaciones de esa formación se implantaban en los papeles y pasos. En tanto que los pasos estaban desconectados de la dimensión teatral, los papeles se desconectaban del personaje. Mi tipo físico y mi dominio técnico habían decretado el lugar específico que ocuparía en el repertorio de Balanchine. Mi figura sellaba mi destino.

Ese problema iba más allá de ser encasillada. Los papeles que yo quería representaban lo que podría llamarse el lado dramático de la estética de Balanchine. Y era el lado que él estaba tratando de reducir mediante su énfasis técnico, un entrenamiento del bailarín para que no interpretara el papel, para que no le diera carácter a la danza. Al cerrar la distancia entre el estudio y el escenario, Balanchine intentaba curarse de la resaca de la tradición clásica dentro de su compañía. Le debo de haber parecido un dolor de cabeza persistente.

Continuaba bajo la potestad de Balanchine precisamente en la medida en que todavía medía mi éxito o fracaso en relación con su repertorio. Algunos de sus primeros ballets me seguían atrayendo porque los veía con los ojos de la generación previa de bailarines, cuyas estrellas habían creado los papeles empapándolos de su sensibilidad personal y dramática. Ballets como *Apolo* captaban mi imaginación y otras cosas. Su belleza se volvió una irónica

fuente de angustia. Cuando estaba preparando un artículo para la revista co-ed en 1971, Arlene Petroff me entrevistó en el teatro: "...Conocí a Gelsey tras bastidores. Allí la vi: una joven tímida y sensible con lágrimas en los ojos. Estaba tratando de recuperarse de haber visto a Jacques D'Amboise y Allegra Kent en *Apolo* [...] 'Estuvieron hermosos; todo fue hermoso', repetía Gelsey. No podía dejar de llorar".

Lo que Allegra Kent hizo en escena con *Apolo* era exactamente lo que a mi generación se le enseñó a no hacer. Aportaba su estilo personal a la coreografía y le daba teatralidad. Otra bailarina de esa época de oro, Violette Verdy, indirectamente abordó la cuestión en una entrevista al hablar de los inicios de su carrera: "No olvidemos que en esos tiempos, a finales de la década de los cincuenta, la compañía tenía bailarines con personalidad". Con los años, el carácter se había remplazado con la técnica. En mi esfuerzo por encontrarme como artista y desarrollar los recursos de mi propia personalidad cometí el error de pensar que los ballets de Balanchine me ofrecían los medios para cumplir esos fines.

Con mi reacción a *Serenade* di otro espectáculo lacrimoso. Creada en 1934, fue la primera obra que Balanchine coreografió en Estados Unidos. Insistiendo en que este ballet no tenía historia ni un significado oculto, Mr. B afirmaba que había adaptado la danza del salón de clases. *Serenade* ha sido descrita como la historia de una joven que se vuelve bailarina. Con mayor precisión, podría decirse que es cómo una joven se vuelve bailarina de Balanchine. Ese aspecto del ballet ejerció un potente efecto sobre mí.

El coreógrafo narró una anécdota sobre la creación de *Serenade* que encarna su abordaje del ballet y su actitud hacia sus bailarinas: "Un día, las niñas corrieron por el salón que estábamos usando como escenario y una de ellas se cayó y empezó a llorar. Le pedí al pianista que siguiera tocando y conservé este pasaje en la danza". La belleza producida en escena podría parecer una compensación por el dolor de esa niña anónima. Aunque nunca me pidieron que bailara *Serenade*, durante años muchas veces lloré como ella. Cuando retomé papeles del repertorio de Balanchine caía hecha un mar de llanto después de casi todas las funciones. Al ir a buscarme al camerino, usualmente mi madre me encontraba histérica a pesar de los aplausos y los elogios. La razón era simple: el éxito, como yo lo entendía, era imposible. El ideal dramático visto en otra generación de bailarines, ese sentido de la danza que me inspiró, había sido sustituido por el ideal de la forma y la velocidad.

Cada vez que intentaba introducir una dimensión teatral en mi ejecución, Mr. B buscaba impedírmelo. Y yo traducí esto como un ataque personal.

No cambió su actitud conmigo. Reconoció que me había vuelto una bailarina popular y aprovechó mis habilidades técnicas para llenar huecos de reparto en sus ballets. En la segunda mitad de 1971 y al principio de 1972 pasé por su repertorio como una bala. Patricia Barnes resumió el impacto en *Dance and Dancers*:

Apenas tiene dieciocho años pero ha estado en la compañía durante tres años. Gelsey Kirkland ha ido asumiendo todo un repertorio de papeles nuevos y ha convertido la temporada en una especie de festival personal. En todos ellos ha dejado una impresión favorable [...] Su mayor reto, quizá, fue el papel de Colombina en *Arlequinada*.

Además de *Arlequinada*, los ballets de Balanchine en los que aparecí en este periodo comprenden *Concierto barroco*, *Tarantella*, *Symphony in C* (segundo y tercer movimientos), la sección de los “Rubíes” de *Joyas*, el *Cuarteto Brahms-Schönberg* y el *pas de deux* morisco de *Don Quijote*.

De manera intermitente bailé *Tema y variaciones*, que se convirtió en el típico campo de batalla interpretativo. Originalmente, Mr. B coreografió esta obra para Alicia Alonso e Igor Youskevitch en el Ballet Theatre, en 1947. Se dice que éstos concibieron “una lógica emocional propia” para darles vida a los pasos. Al acometer la música de Chaikovski y el diseño abstracto de Balanchine luché por encontrar mi propia lógica, lo que significaba componer todo el cuerpo para que los pasos fluyeran de una necesidad interior.

El coreógrafo sólo me dio dos consejos durante los ensayos: “Querida, solamente... ya sabes... sé tú misma. No hagas pruebas; sólo baila”. Insatisfecho con la posición de mis brazos, me corrigió: “Querida, es... mira... como Fred Astaire. Jazzeado, chachachá. Era un gran bailarín”. Siguiendo la asesoría de Maggie, movía el cuerpo en una sola pieza, con los brazos al frente y bajos, muy distintos de los de Fred y Ginger. Así ejecuté el papel en el escenario.

En *Concierto barroco*, con el *Concierto en re menor para dos violines* de Bach, pillé el juego de Balanchine. Aplicaba un sencillo método para arruinar mis esfuerzos por componer el movimiento de acuerdo con la forma clásica que tenía en mente. Cada vez que lograba cierta gracia en la imagen,

él apresuraba la música. Cuanto más rápidos los pasos, más difícil era mantener la coordinación lírica. Cuando trataba de extender un paso en una frase deteniéndome en una cualidad particular a lo largo de las notas, Balanchine aceleraba el *tempo* y me descolocaba. Este modo de trabajar concordaba con su interpretación mecánica de la partitura. Era como si estuviera armando un reloj en el escenario y cada uno de nosotros tuviera que seguir el tiempo como una pieza del engranaje.

La acción muscular de cada movimiento era similar al lento estiramiento de un resorte. Un tema surgió de mi negativa a sincronizarme con la interpretación metronómica de la música. Puse acentos físicos en el movimiento que correspondieran a la distinción entre el ser humano y la máquina. Bailando entre las notas, introduje un elemento teatral personal en el puro movimiento del ballet. No iba contando compases sino cambiando el foco de los pasos, finalmente iluminada en un sentido romántico por el apoyo de mi compañero. Hubo consistencia en la textura emocional de mis interpretaciones aun cuando mi pareja cambió de Conrad Ludlow a Peter Martins. Mi habilidad para ganarle al reloj, en un sentido poético, me la confirmó una reseña en el *Times* de Nueva York de Anna Kisselgoff, quien me describió como “una bailarina con más inclinación hacia el lirismo y menos hacia el ataque”.

A menudo las críticas me ofrecían sutiles pistas sobre mi danza. Tenía que leer entre líneas, así como encontrarles significado a los pasos entre las notas musicales. Más que cualquier otro crítico, Clive Barnes me impulsó con sus reseñas a convertirme en una bailarina capaz de romper el molde de Balanchine. Pero este impulso que me daba era involuntario, sin duda. En un artículo en el *Times* de Nueva York, del 27 de enero de 1972, determinó mi tipo y predijo mi futuro:

Hay algunas grandes bailarinas que bailan como si apenas se dieran cuenta de que están bailando: se lanzan por los aires. Y hay otras grandes bailarinas –agudas, atentas e incluso cautelosas– que bailan con una conciencia especial. Fonteyn perteneció a esta última categoría, y muy pronto en ella figurará Miss Kirkland.

El crítico no dijo que tenía que dejar la compañía para cumplir con mi destino. Me pregunté si de joven Margot Fonteyn habría sido capaz de sobrevivir en el New York City Ballet.

Recuerdo una tarde de principios de 1972, cuando regresé a mi departamento de Upper West Side después de un ensayo de *Arlequinada*. Como de costumbre, me metí directamente a la tina caliente, agitada por un jacuzzi portátil. Todos los días pasaba horas en el agua, un tratamiento terapéutico necesario para los nudos, tanto físicos como mentales. Me calmaba la maraña de músculos y temporalmente escapaba de los tropiezos de mi vida.

Pasé el resto de la tarde en el piso de la sala martillando zapatillas de punta, un meticuloso proceso para suavizar las puntas con la finalidad de asegurarme de que no sonaran en el escenario. Dedicaba horas a este martilleo, a reducir el cambrillón con una navaja de rasurar y a aplicar cera para piso con el propósito de reforzarlas. Me tardé años en perfeccionar mi técnica para adecuar las zapatillas. La mayoría de las bailarinas prefiere evitarse este trabajo, pero a mí me disgusta el sonido de las puntas golpeteando el piso.

Mientras daba mis martillazos mi novio Jules aporreaba el piano. En esa época quería volverse compositor clásico. Lo que oía me decía que no estaba avanzando mucho, pero el sentimiento de culpabilidad me hacía sentir que debía impulsarlo a desarrollar su talento. El hecho de que pasáramos juntos tan poco tiempo parecía deberse a mí. Mis días y noches se consumían entre clases, asesorías y sesiones de terapia física, ensayos y funciones. Cuando lo veía, normalmente estaba en la cama, meditando o durmiendo. De acuerdo con él, lo que hiciera con su tiempo en mi ausencia no era asunto mío. Entonces yo sofocaba mi cada vez mayor resentimiento a cambio de la estabilidad de la relación. Hacía lo posible por ofrecerle inspiración romántica y aliento. A veces, en nuestro arreglo hubo más terror que seguridad.

Esa noche nos quedamos dormidos en un colchón en el piso de la recámara. El alojamiento formaba parte del estilo de vida espartano de Jules, que de paso resultaba idóneo para nuestro modesto nivel de vida. No tenía nada de divertido dormir en el suelo cuando siempre era posible que las cucarachas anduvieran por ahí. Ese pensamiento me destelló en la cabeza cuando apagamos las luces. El agotamiento me ganó. En el curso de la noche, el robachicos de mi infancia me hizo una visita en la forma de una pesadilla que me despertó. Ese sueño y los sucesos que le siguieron fueron tan inquietantes que los escribí al otro día.

Iba caminando sola por el Central Park. Mi madre me había dejado en el teatro, pero por alguna razón estaba perdida. No tenía idea de cómo llegar

al Lincoln Center. Con la bolsa de ballet al hombro, caminaba penosamente en línea recta, pensando que tarde o temprano saldría por cualquier lado del parque y encontraría un taxi. No podía mover las piernas con la suficiente velocidad. Y sabía que iba retrasada.

Un sol fantasmal asomaba por los árboles. En el camino se filtraba sólo una luz tenue. Sentí una ráfaga de viento; las hojas temblaron como si se aproximara una tormenta. Me dije que la lluvia me arruinaría el peinado. Dudé en el camino. Se me enredaron los pies. Cuando bajé la mirada con desesperación vi que el suelo estaba cubierto de huellas humanas. Detrás de mí, oí que algo aleteaba. Cuando me volví una rama me arañó la cara. Me preocupó que estuviera sangrando, así que empecé a correr dando tumbos.

Llegué a un quiosco rodeado por bancas de madera vacías. Reconocí el sitio, pero aún no tenía idea de dónde estaba. De repente me congeló la angustia. Mr. B estaba sentado en la orilla del escenario. Vestía un traje oscuro que se hinchaba con el viento; lo enmarcaba el escenario que se alzaba detrás de él, como si hubiese salido de una enorme concha marina. Era demasiado tarde para evitar que me viera. Me hizo señas.

Fui apresuradamente hacia él, con la garganta cerrada. Antes de que pudiera explicarle por qué todavía no llevaba puesto mi vestuario, me preguntó cómo se llamaba mi personaje. Incapaz de recordar el ballet, empecé a buscarme el programa en los bolsillos. Se puso de pie abruptamente y me exigió de nuevo que dijera el nombre del personaje. “Querida, debe tener nombre para bailarse”. Se me escapó “Concubina”; de inmediato supe que era una equivocación y me corregí: “No, es Colombina”.

En ese momento estaba hablando dormida y desperté a Jules. Seguía repitiendo el nombre del personaje de *Arlequinada*. Él me oyó decir “concubina” y entabló un interrogatorio. El descanso que había sentido al recordar el nombre correcto se terminó cuando me despertó la descarga de preguntas. Era como si Jules hubiera decidido completar mi sueño asumiendo el papel de Balanchine. Yo no estaba de humor para que nadie me molestara. Intercambiamos acusaciones y negativas; él hizo lo mejor que pudo para provocarme e impedir que me volviera a dormir. Yo le preguntaba por qué me estaba haciendo eso. Él fingía inocencia. Si el engaño fuera nieve, los dos habríamos quedado enterrados.

Hecha ovillo, con la cabeza en las rodillas, oí sus interminables conjeturas y reflexiones. Con aires de objetividad profesional, me presionaba para que le diera detalles. “Pero oí que dijiste ‘concubina’ con toda claridad. Sólo quiero que llegues al fondo de esto. Cariño, necesito que me ayudes para que avancemos”. Entre gritos y sollozos, yo suplicaba que parara. Sin perder jamás la compostura, sin siquiera alzar una ceja, me dijo: “Relájate. Si no te calmas, creo que voy a tener que llamar a la policía”. Demasiado aturrida como para hablar, me quité de encima las cobijas y salí de la habitación dando un portazo. Me refugié en el sofá de la sala, donde pasé la noche sin mayor disgusto.

El incidente me infundió pavor de dormir en la recámara. A menudo me despertaba en el colchón y me iba de puntillas a la sala, temerosa de que Jules invadiera otra vez la intimidad de mis sueños. Ahora no me podía quitar de la cabeza una amenaza física: ¿qué me podría hacer mientras estaba dormida? Me parecía que uno de los dos estaba loco, o ambos.

Me sentí culpable. Nunca le había contado a Jules el truco que utilicé para conquistarlo: la cirugía del busto. Dependía de él para reafirmar mi feminidad, pero mi necesidad de sentirme deseable para un hombre siempre me puso en desventaja física. Cada vez que Jules me tocaba en la cama o que un compañero me cargaba en el escenario, me entraba miedo de ser descubierta. Al hacer el amor entraba en una zona de placer que intensificaba mi vulnerabilidad. Me aterrorizaba la sola idea de que me abandonara. El secreto me ataba a mi predicamento.

No habría manera de liberarme de la situación más que admitiendo mi falsedad. Unos meses más tarde, cuando la incomodidad y la inflamación del busto se volvieron insoportables, no tuve más opción que someterme a otra cirugía. Dispuse a Jules para el golpe. Me senté en la mesa de la cocina e inicié la inevitable escena de mi confesión. Tras balbucear disculpas, rodeos y racionalizaciones, me impactó su reacción: “¿Eso es todo? Pensé que me ibas a decir que eres transexual”.

Me había preparado para el chantaje emocional. Confiar en el hombre equivocado era un error que repetiría muchas veces. Como una ramera que se lanza a los brazos de todos los hombres excepto del que la quiere, carecía de la capacidad de distinguir entre quienes me amaban y quienes querían usarme. Cuando empecé a ver mi relación con Jules como una carga y traté de

sacarlo de mi vida, me volteó las cosas. Al parecer era más fácil deshacerse de los implantes del busto que de los novios.

Durante el otoño de 1972, el New York City Ballet hizo una gira por la Unión Soviética, donde visitó Kiev, Leningrado, Moscú y Tiflis. Fue el mismo año en que el Tratado de Misiles Antibalísticos consolidó la política de disuasión nuclear conocida como MAD (destrucción mutua asegurada). Entonces yo no tenía idea de que esas palabras pudieran tener implicaciones para mis relaciones personales y para las doctrinas estratégicas del ballet que se practicaba en el contexto de la Guerra Fría.

Durante la visita de cinco semanas, decidí actuar como espía. Me asigné la misión de infiltrar el arsenal del repertorio ruso y penetrar el sistema de entrenamiento en ballet, robar los secretos de las grandes bailarinas rusas. Aunque esta analogía parezca rebuscada, la realidad política de la Unión Soviética convirtió nuestra gira en un acontecimiento diplomático y produjo un ambiente de intriga que nos envolvió desde el instante en que llegamos. A veces el aire se cargaba de tal suspicacia que la curiosidad natural de una bailarina occidental podría haberse interpretado como un acto de espionaje.

El viaje fue una prueba de energía y ánimo. Desde que iba volando hacia lo desconocido mi objetivo principal era mantener el control. Traté de prever cada contingencia que pudiera sucederme en el escenario o en cualquier otro lado. Antes de salir de Nueva York ensayé *Tema y variaciones*, *Scherzo Fantastique*, el tercer movimiento de *Sinfonía en do* y un papel menor de *Dances at a Gathering*. El problema era cómo sostener la disciplina mental y física necesaria para bailar esos ballets. Me sentía insegura porque no tendría el apoyo de Maggie Black. Como mi enfoque del entrenamiento y la ejecución había cambiado bajo su influencia, la tenía que llevar conmigo al menos grabada, así que cargué con la cinta en que escucharía su guía de ejercicios en la barra y la rutina del salón de clases. Firme en mi negativa de asistir a las clases que Balanchine impartió durante la gira, usualmente encontraba un lugar tranquilo donde hacer mi clase sola. Esa conducta fue mal vista, como si hubiera querido avergonzarlo.

Hacia el final de la primera semana en Kiev ya estaba desentrenada. Había subido de peso por la comida rusa, por tantas tortillas de huevo y un platillo de pollo que llevaba el nombre de la ciudad anfitriona. Las instalaciones del hotel tenían todo el encanto de un calabozo. Al alojarme en un cuarto sola

sentía aún más que estaba en una prisión. Tenía crispados los nervios por la fatiga del viaje y la falta de comodidades. Estaba más que nostálgica. La paranoia formaba parte del decorado.

El radio de mi habitación se volvió objeto de obsesión personal. Era una pequeña caja negra atornillada a la mesa de noche. Primero noté que sólo se podía sintonizar una estación. Si se giraba la perilla, sólo se ajustaba el volumen. Cuando traté de apagarlo, el crujido de la estática continuó. No tenía enchufe. Llegué a las conclusiones obvias. Lo que me molestaba era la posibilidad de que alguien me oyera hablando dormida. Decidí seguirle el juego a este infernal aparato. El ingenio estadounidense ganaría la partida.

Tomé el martillo que usaba para suavizar mis zapatillas. Después de darle al radio unos cuantos buenos golpes me rendí. Seguía crujiendo. Después lo pensé mejor, porque alguien podría oírme. Suponía que tenía todo el derecho de aporrear un radio defectuoso que no me dejaba dormir, pero al mismo tiempo sabía que era mejor hacer pasar mi sabotaje por un accidente. Vertí dos tazas de café sobre la caja. Los crujidos continuaron, altos y claros. En un arrebato de pasión traté de sofocar a mi torturador con una almohada. La estática se amortiguó, pero la cercanía de la caja y la lámpara hizo poco manejable esta solución. Estaba a punto de admitir mi derrota cuando tuve una idea. El inicio del síndrome premenstrual puede haber contribuido a la táctica: empapé en café tampones y pañuelos de papel, con los que rellené las rejillas laterales que cubrían la bocina. El silencio que siguió me dio toda la satisfacción de un aplauso.

Elemento fijo de todos los cuartos de hotel, el radio se convirtió en motivo de bromas a la hora de las comidas. ¿Por qué alguien querría espiarnos? ¿Nos estaban dando un trato especial? ¿La vigilancia electrónica era usual? ¿Así era la hospitalidad rusa? Ciertamente, los miembros del New York City Ballet no teníamos nada que ocultar. El chismorreó de la compañía incluía algunas especulaciones sobre los sonidos más peculiares que podrían oírse de noche en nuestros cuartos.

Comíamos en un área en el vestíbulo del hotel. Lo que alguna vez fue un salón de bailes se había convertido en cafetería. Las enormes mesas de madera siempre estaban llenas de pan y queso. Los meseros con delantales se paraban cerca tratando de pasar inadvertidos. La actitud desenfadada de mis compañeros me indicaba que yo era la única que realmente notaba la gravedad de nuestra situación. Más que por huéspedes de un país extranjero,

los demás podrían haber pasado por asistentes a un festejo en espera de Mr. B para comer en un restaurante de los alrededores del Lincoln Center. Decidí no seguir a la masa. Tenía que probar que era independiente, que podía valerme por mí misma. En realidad el ballet era la única esfera que me daba una remota oportunidad de arreglármelas sola.

Pero en cuanto entré en el teatro estuve perdida. Todos los escenarios rusos tenían una inclinación hacia el público. Esa pendiente me aterrorizó. ¿Cómo podría ajustar mi equilibrio? Cada vez que bailaba avanzando hacia el frente sentía la amenaza de que el impulso del cuerpo me lanzara a las primeras filas de butacas. Con cada salto sentía que salía disparada hacia las galerías. ¿Era éste el secreto de la elevación de los rusos? ¿Las proezas acrobáticas de los bailarines rusos podían explicarse por un truco tan simple como éste? Lo dudé cuando traté de avanzar en la dirección opuesta. Ir hacia el fondo del escenario era como tratar de bailar escalando el Everest. Los giros en la diagonal torcían los tobillos y tensaban los hombros. El dolor en la espalda me indicaba que ni siquiera estaba utilizando la misma combinación de músculos que acostumbraba en un escenario nivelado. Resultaría vencida por las tablas de este suelo extranjero.

Aunque el público respondía a las funciones con entusiasmo yo no estaba bailando; estaba corriendo a través de una cantidad de circunstancias adversas. Desestimé todo elogio. Cuando supe que la famosa bailarina rusa Maya Plisetskaya me había llamado “bailarina de primera categoría” completé mentalmente su afirmación agregando: “Para una estadounidense”. Pasarían años para que superara mi complejo de inferioridad nacional. ¿Cómo podían pensar los rusos que era una bailarina cuando me tropezaba en el escenario? ¿Estaban ciegos?

Sintiéndome un fracaso, traté de recuperar el control. Empecé a matarme de hambre comiendo sólo barras de chocolate y café. Era el primer signo de la anorexia que más tarde se volvería obsesión de mi vida. Pretendía desaparecer, negar mi existencia física. Reduciendo la ingesta de calorías, arruiné mi destino a bocados. Quería vivir y bailar con nada. Quería vaciarme totalmente. La purificación y el castigo iban de la mano.

Cuando llegamos a Leningrado estaba pálida y desmejorada, como un esqueleto con zapatillas de punta. Y me seguía deteriorando. En un paseo al Museo del Hermitage me quité los zapatos de calle y me cubrí los pies con un par de zapatillas de papel, precaución a la que obligan los directivos

del museo para proteger los pisos de mármol. No vi casi nada de las exhibiciones. Primero me distraje con Mr. B, que llevaba del brazo a la bailarina Karin von Aroldingen. Algo en el cuadro que formaban era incongruente. Caminaban suavemente con ese calzado; lentos y deliberados, sus movimientos podrían haber estado coreografiados previamente. Traté de leerle la mente a él, sin éxito. ¿Este lugar, el palacio de invierno de Catalina la Grande, formaba parte del legado que portaba Mr. B? Empecé a sentirme débil y me recargué en una columna. Tenía una infección que me acalamburaba el estómago y el estilo por el resto de la gira. Al verme doblada del dolor, Mr. B estiró el cuello y me hizo un curioso saludo con la cabeza, mientras pasaba con su acompañante a otro salón del museo.

Recuerdo un incidente más perturbador que tuvo lugar poco después. Desde Kiev había seguido a la compañía un admirador, un joven ruso que se arriesgó a cruzar las fronteras internas sin los documentos requeridos para acompañarnos de ciudad en ciudad. Reapareció en un teatro de Leningrado, durante un ensayo. Lo noté sentado a un lado del escenario hablando en voz baja con otros bailarines. Varios miembros de la compañía habían trabado amistad con él. Hablaba un poco de inglés y gesticulaba como un mimo. En medio de una frase, mientras buscaba la siguiente palabra, dos policías uniformados salidos de la nada lo sujetaron por detrás y lo sacaron a rastras del teatro.

El impacto de esta intrusión detuvo el ensayo; los bailarines se congelaron momentáneamente en sus lugares. Algunos de nosotros corrimos afuera para ver qué estaba sucediendo. Sin explicaciones, nos ordenaron que nos subiéramos a nuestro autobús. Amontonados en la parte de atrás para asomarnos por la ventana, vimos cómo metían al joven en una patrulla. Les gritamos a los policías: “¡Los estamos viendo; vimos lo que hicieron!” Nuestras palabras no los disuadieron. Vimos con horror que los policías rusos apaleaban a nuestro admirador en el asiento trasero del coche, sin detenerse a preguntarle nada. La brutalidad de los golpes me repugnó: eran absurdos. Algunos de nosotros lloramos de rabia mientras el autobús arrancó; algunos otros golpearon las ventanas con los puños. Protestamos en vano, avergonzados de lo que habíamos visto.

Así que ésta era la sociedad rusa. Obviamente, el lenguaje era la menor de las barreras aquí. Nuestra presencia por supuesto no hizo nada que modificara el orden de la tiranía. ¿Qué lugar podía ocupar el ballet en un país

como éste? ¿Cómo podían bailar en un régimen de terror? Me pregunté si alguno de esos policías llevaría a su familia a nuestra función. ¿Estarían entre el público en la noche? Nunca volvimos a ver al joven. Nada se supo de su suerte.

Estando en Leningrado, mi amiga Cathy Haigney y yo solicitamos visitar la escuela de Vaganova. Asociada con el Ballet Kirov, la escuela es legendaria en el mundo del ballet por su formación de bailarines clásicos. Para nuestra sorpresa, nos dieron el permiso. Ningún otro bailarín de la compañía manifestó interés en ir.

Un guardia de seguridad nos escoltó por la escuela. Nos permitieron observar una clase de niñas, seis talentosas estudiantes que parecían de diez a once años. El estudio de danza era como los de Occidente, salvo por un detalle crucial: la pendiente del piso. Las bailarinas rusas se entrenaban en ese mismo mundo inclinado donde bailaban. Yo sabía que la espalda baja les cobraba el precio, y también creo que es la explicación de que tengan tan salido el mentón y ese exagerado *en dehors* de los pies.

En el transcurso de la clase, con acompañamiento de una delicada música de piano, noté que las niñas ya se sabían el orden de los ejercicios. Sin ver el espejo ejecutaban una serie de posiciones básicas, como si tuvieran memorizado el programa. Con cada posición cambiaban al unísono la colocación de la cabeza, los brazos, piernas, manos y pies. Eran expertas en su rutina. La maestra caminaba entre ellas y les susurraba las correcciones al oído. ¿No querría que oyéramos lo que les decía? ¿Se trataba de información clasificada? A esta mujer robusta, más reservada que adusta, claramente no le gustaba ser observada.

Cuando terminaron el trabajo en la barra, las niñas marcharon al centro del estudio como soldaditos de juguete. Estaban adorables; vestían leotardo y mallas blancas al tobillo. Varias de ellas tenían cola de caballo y fleco. Una pequeñina tomó una toalla para secarse la transpiración de la cara. Eran conscientes de que tenían público. Después de unos cuantos ejercicios de piso, se detuvieron para ponerse las zapatillas de punta. En lugar de aplicar colofonia para evitar resbalones, las rusas rocían agua en el piso de madera. Una de las niñas se encargaba de la regadera, semejante a las que se usan para regar las flores. Cuando terminó su tarea, las alumnas se dividieron en

dos grupos. Salían de las esquinas del salón para ejecutar *bourrées* en punta, corriendo elegantemente en diagonal. Éste fue el *finale*.

La exhibición concluyó cuando las niñas nos hicieron una reverencia y la maestra elogió a su favorita. Nos quedó claro que el resto de la clase estaba estrictamente vedado a los extraños. Lo que vi me hizo pensar que los estudiantes rusos recibían una formación más organizada que la de nosotros. Podría imitar la cola de caballo y el fleco, lo que hice en cuanto volví a Nueva York, pero tendría que descubrir un conjunto de principios más profundos para lograr la forma que vi surgir en esa clase. No contaría con la ventaja de los años de memorización física para alcanzar el estilo y la forma base del teatro ruso. Nunca sería una bailarina rusa.

Antes de irnos de la escuela me metí a escondidas en un estudio donde estaban dando otra clase. Desde un punto que la puerta ocultaba le eché un vistazo a un grupo de niñas mayores, de unos quince o dieciséis años. Resultó obvio por qué esta clase no formaba parte de la gira oficial. La mayoría de estas bailarinas no había desarrollado su talento. No eran prometedoras. La suya era una parodia de la colocación de las bailarinas rusas. Con ellas comprobé que ese ballet también producía a sus víctimas. Me pregunté qué pasaba con las que fracasaban, con las que eran rechazadas por el sistema. Me dio risa pensar qué habría sido de mí si hubiera nacido en Rusia, cómo me habrían encasillado y encaminado dentro del sistema de entrenamiento, directo a Siberia, sin duda.

Ese funesto destino adquirió tintes reales después, cuando Cathy y yo, acompañadas por su esposo Ricky, visitamos el hogar de las estrellas disidentes Valery Panov y Galina Panova, ex integrantes del Kirov. La pareja había decidido emigrar a Israel. Al ser el blanco de un intensivo acoso de la kgb, los Panov se habían convertido en una causa célebre en Occidente, defendida por Clive Barnes y Patricia Barnes, entre otros. Nos armaron un plan para que asistiéramos a una pequeña fiesta en su casa. Nuestro propósito era simplemente darles apoyo moral. Después de caminar por las calles de Leningrado tratando de ocultar nuestra angustia, Valery nos recibió en la puerta de su departamento. Le vi en la cara la tensión mientras nos daba la bienvenida y nos presentaba a su esposa, Galina. Con nuestra presencia se llenaron los dos cuartos de su diminuto hogar.

Cathy, Galina y yo nos sentamos juntas y nos comunicamos con una mezcla de inglés, ruso y francés, así como con los más universales gestos de

nuestro arte. No tuvimos problemas de traducción cuando Galina se probó un par de zapatillas que le dimos como muestra de amistad. Me impresionaron el tono muscular de su cuerpo y el arco de sus pies. Para los patrones occidentales, tenía curvas. Se conducía con total ingenuidad, imagen viva de la inocencia. ¿Cómo se atrevían a prohibirle bailar? Era un ángel rubio al que le habían cerrado las puertas del cielo en plena cara. Me dejó sin palabras.

No platicamos de la política de deserción, sino asuntos de la danza y cosas de mujeres. Nos contó del Kirov y de su dolor por tener que dejar la compañía. La burocracia le había ofrecido a su esposo empleo como panadero. Él no aceptó ese puesto, evidentemente pensado para humillarlo. Era un misterio de qué sobrevivían. Aparentemente recibieron ciertos apoyos en su intento de escaparse. Valery parecía tan preocupado por mi carrera como por sus propios apuros. Me aconsejó que me asegurara de leer los libros adecuados, los “clásicos” rusos. La situación de los Panov me hizo pensar que ellos dos formaban parte de una tradición que estaba en peligro de extinguirse. Debía de haber una radical falta de valentía en un país que le temía a gente como ellos.

Unos días después vi una nota pegada en el vestíbulo del hotel. Nos invitaban a los miembros del New York City Ballet a recorrer el Teatro Kirov, el Mariinski de la juventud de Balanchine. También nos ofrecían la posibilidad de observar una clase de la compañía. La nota decía que el siguiente sábado en la mañana estaría a nuestra disposición un autobús. Pero estábamos programados para bailar ese día, matiné y tarde, en un teatro llamado Palacio de la Cooperación Industrial. Apenas nos daría tiempo para ir al Kirov y dar las funciones. No pensaba perderme la oportunidad de ver a esos bailarines trabajando. Había visto a Nureyev y Makarova, que fueron estrellas del Kirov antes de huir de la Unión Soviética, y había oído los nombres de Yuri Soloviev y Mijail Baríshnikov, quienes seguían con la compañía y tenían fama de ser los grandes bailarines de la generación de entonces. Esa invitación a ver su clase era demasiado buena para ser verdad.

El sábado en la mañana tomé un autobús naranja fuera del hotel. Me senté junto a una ventanilla dejando suficiente espacio para que alguien se sentara a mi lado. Luego esperé... y esperé... Nadie más lo abordó. Primero creí que me había equivocado de día, pero el conductor me confirmó que era la excursión al Kirov. No me equivocaba: fui la única que quiso ir. Se me ocurrió que los demás se habían desanimado porque Balanchine des-

estimaba al Ballet Kirov, que le resultaba “anticuado y aburrido”. Tras ver el reloj, el conductor cerró la puerta. Sentí que me metía en la dimensión desconocida. Cuando el autobús aceleró entre el tráfico y dio vuelta en una esquina, pensé en la posibilidad de un secuestro. Al llegar, vi que haría el recorrido por mi cuenta. No apareció un guía. Muy turbada, entré en un salón y me acerqué al área de recepción. La mujer que estaba detrás del escritorio me dijo que esperara; no sabía nada de la visita, pero iría a averiguar si se me permitía asistir a una clase de la compañía.

Me paré junto a una pared temblando y cambiando el peso de pie a pie. De pronto se abrió la puerta y entró un joven presuroso. Tras intercambiar unas palabras en ruso con la recepcionista se inclinó sobre el escritorio para firmar el registro. Le miré la espalda sopesando si sería bailarín, alguna de las estrellas del Kirov. Llevaba un grueso abrigo de lana; su pelo rubio oscuro estaba rasurado en la nuca. Cuando se dio la vuelta, nuestros ojos se encontraron por unos instantes. Luego vi para otro lado, incapaz de sostenerle la mirada. Era un guapo jovencito, más niño que hombre. Por el rabillo del ojo lo observé correr por un recibidor y esfumarse.

Por fin apareció un guía que me condujo al estudio donde ya había comenzado una clase de varones. Me senté junto a la puerta al lado de otros observadores, quienes nunca se presentaron. El joven de la recepción estaba allí, tomando la clase. Se veía muy complacido analizando su imagen en el espejo, colgándose de la barra. Un hombre mayor sentado a mi derecha me susurró en inglés: “Es Mijail Baríshnikov”. No me impresionó. Su diminuto tamaño y su extraña línea corporal no me hicieron muy recomendable a este tal Baríshnikov. En primera posición abría tanto los pies que los tobillos casi se daban la vuelta, como si estuviera trepado en unas ruedecillas. Jalaba tanto los muslos hacia arriba que sus proporciones se distorsionaban cómicamente.

Revisando al grupo, me di cuenta de que todos los bailarines tenían la misma colocación. Los demás incluso la exageraban más, como si fuesen bailarines de carácter de mayor edad. Muchos usaban ceñidores para darle soporte a la espalda. Esforzándose, jalando y empujando músculos a su lugar, parecía que se fueran a romper en cualquier momento. Comparado con ellos, Baríshnikov era un campeón.

Me decepcioné. Por un lado, estos bailarines confirmaban la descripción que Balanchine hacía del Kirov: anticuado. Por el otro, el esfuerzo físico

de la técnica me recordó mis primeros años de formación en la Escuela del American Ballet. Empecé a sentir que estaba perdiendo el tiempo.

De repente todos los bailarines mayores pasaron a la barra y le dejaron el espacio libre a Baríshnikov. Sonó la música y comenzó a ensayar las variaciones de *Don Quijote*. Nunca había visto que hubiera un ensayo a media clase; nunca había presenciado una interpretación como ésa. Hice un juicio precipitado: era el máximo bailarín varón del planeta.

Su talento iba más allá de todo superlativo. Saltaba sin aparente preparación. Sus pasos se fundían sin perder definición. Era literalmente una película. Pensé que de alguna manera había logrado soldar la técnica y el estilo en una voz perfecta. El hombre a mi derecha se inclinó nuevamente hacia mí para decirme con un claro orgullo ruso: “Y eso que acaba de regresar de vacaciones y sigue tratando de recuperarse de una lesión del pie”. Quedé estupefacta.

El efecto instantáneo que tuvo Baríshnikov en mí fue muy parecido a aquel de Natalia Makarova. Ahora tenía un nuevo conjunto de ideales, una danza de un calibre que tendría que alcanzar. Sus interpretaciones no eran sólo expresivas, sino absolutamente explosivas. Me pregunté cómo podría aprender de lo que ellos hacían. Asumí que debía haber una conexión entre su formación y aquello para lo que se les formaba, un vínculo entre la técnica y el repertorio. Veía en ambos la genialidad para la interpretación dramática.

En el caso de Baríshnikov, supuse que sabía exactamente lo que estaba haciendo. Subordinaba sus evidentes capacidades gimnásticas al personaje, al delineado de unas cualidades que no eran rusas, sino las justas para la nacionalidad de la historia en que se basaba el ballet. Con su ejecución producía un aire español, una pasión sostenida en la habilidad atlética y en una serie de elecciones artísticas. Incluso la manera en que sacudía la cabeza producía un sutil efecto. Sus manos eran expresivas hasta las puntas de los dedos. Era una espiral viviente, un sacacorchos humano. Daba la apariencia de ir creando las reglas en el camino, en lugar de seguirlas. Con el clímax de su ejecución pisé una delgada línea entre la intensa curiosidad y el enamoramiento, pero me intimidó el sólo pensar en acercármele.

Después de la clase le di las gracias al maestro y salí corriendo. Iba desolada. Tenía mucho que aprender y a nadie que me lo enseñara. Dirigiéndome a la salida pasé por varios estudios y vi un poco de una clase de mujeres. Miré a una de las más experimentadas bailarinas del Kirov, Ninel Kurgapkina,

mostrando ejercicios en la barra. Fui muy crítica. Cuando recorrí las figuras femeninas sentí alivio al no ver a ninguna que fuera a dañarme aún más el ego. Temía a cada uno de los perfectos ejemplos del virtuosismo ruso; cada cual era un desafío y una amenaza. Me atormentaba eso que me parecía inalcanzable, el método por el cual transformar el cuerpo en un instrumento expresivo. Practicado y demostrado por los rusos, ese conocimiento parecía tan bien guardado como un secreto militar.

Con un estado de ánimo más optimista, le escribí a mi hermana Johnna una carta donde le contaba el impacto del ballet ruso: “¡Tengo tanto que contarte! Observando a los buenos bailarines rusos, he aprendido mucho sobre el uso del torso. Espero poder aplicar algo de esto cuando regrese. Saben cómo usar la cabeza ¡bellamente! ¡Cuando las cosas se hacen bien, se hacen bien!”

Años después supe que Mijail Baríshnikov –Misha– había estado entre el público en Leningrado cuando bailé *Scherzo Fantastique*. Se dice que en el intermedio de la función de esa noche le comentó a su amigo Gennady Smakov: “No está encaminado en la dirección correcta”, creo que refiriéndose al ballet y no a mi ejecución, pero el comentario era acertado en ambos casos.

Cuando la compañía llegó a Moscú para el último tramo de la gira estaba macilenta y gravemente enferma. En el último ensayo del día del estreno varios bailarines le informaron a Mr. B de mi condición y le dijeron que me había puesto verde. No respondió. Como no tenía a nadie que me sustituyera me callé y me retiré al camerino. Sin suplente, si yo no bailaba tendría que cambiarse el programa. Balanchine me siguió y me sermonizó: “Tú lo sabes, querida, tienes que salir... Especialmente esta noche... Mira, es la primera noche en Moscú... Gran ciudad... Gente importante. El público debe ver este ballet. No importa cómo bailes... Es más... ¡ni siquiera tienes que hacer los pasos! El público no va a saber ni le va a importar, siempre que vea lo que dice el programa. Es necesario que salgas esta noche. Te esperan a ti y tu traje amarillo. Sólo trata de verte linda; no te preocupes. Todo va a estar bien. El público va a estar contento”.

Me aconsejó que descansara hasta la hora del llamado y se fue. Sus palabras me hicieron pensar que se había vuelto loco, o que me había vuelto yo por oírlo. Me acurrugué en el piso y traté de dormir. Más tarde me desplomé en una silla enfrente del espejo para maquillarme. De verdad que tenía la

piel verdosa. Me estaba delineando los ojos cuando tocaron la puerta. No me moví hasta que oí la voz de Mr. B: “¿Estás allí, Gelsey?” Abrí. Me tomé del brazo y me jaló suavemente al vestíbulo. Con cara de preocupación me preguntó: “¿Cómo te sientes, querida?” Murmuré: “No muy bien”. Me puso algo en la mano diciendo: “Tómame esto. Es vitamina. Tómatela ahora. Te sentirás mucho mejor”. Seguí sus instrucciones.

Para mi sorpresa me sentí mejor; es más, me sentí de maravilla. Bailé *Scherzo Fantastique* y hasta lo disfruté. Miré hacia abajo durante un *entrechat six*, agitada en medio de una serie de complicados compases. No reconocí mis pies; apuntaban en la dirección equivocada. Pero estaban pegados a mi cuerpo; debían de ser míos. No hice caso de las extrañas sensaciones que me traspasaban. Cuando terminó la obra mis pies seguían bailando; tenían vida propia.

Poco después fui al camerino y, cuando me estaba desvistiendo, de nuevo apareció en la puerta Balanchine: “¿Cómo te sientes, querida?” Me sentía atolondrada, burbujeante de entusiasmo, “Bien de verdad. ¡Fantástica!” Bajando la voz, dijo: “Gelsey, si alguna otra vez no te sientes muy bien, me dices y te doy esa vitamina de nuevo. Vas a estar *okay*”. Me puso otra “vitamina” en la palma de la mano y se fue.

Al día siguiente recaí con fiebre y escalofríos. Uno de los asistentes de Mr. B se me acercó en el teatro y me llevó aparte. Se veía preocupado y preguntó por mi salud. Luego me dio un amistoso consejo: “Gelsey, en serio, no es muy buena idea tomar más de esas píldoras que te dio Mr. B. Si puedes bailar sin ellas, no tientes a la suerte”. Me dio miedo. No sabía nada de drogas y nunca consideré el peligro. Pero decidí no tomarme otra. Me pregunté si esas “vitaminas” eran la explicación de la energía ilimitada de Mr. B. Y pensar que me conmovió que compartiera su medicina conmigo. Sin duda, eran anfetaminas.

Mientras tanto, en nuestro hogar el *Times* de Nueva York reportaba el triunfo de Balanchine en la Unión Soviética. Los artículos subrayaban la entusiasta recepción de los públicos rusos y citaban al coreógrafo: “Cuando muchos bailarines hacen piruetas, las masas aplauden [...] Les impresiona nuestra habilidad para manipular el tiempo. Tenemos nuestra especial velocidad...”.

Antes de volver a Nueva York pasamos a Polonia, donde concluimos la gira en Varsovia y Lodz. En la aduana del aeropuerto Kennedy me felicité por lo

que les robé a los rusos. Traía una multiplicidad de imágenes e impresiones. Rompería el estilo ruso en pedazos que pudiera absorber mi cuerpo. Todavía no me daba cuenta de las dificultades que tendría para descifrar su código de movimiento, ni del costo personal que el viaje me arrancararía. Lo primero de mi lista era darme un baño hirviendo.

Con trabajos caminaba, y pesaba menos de cuarenta kilos, pero estaba ansiosa por bailar y feliz de estar en mi casa. Al regresar a la clase de Maggie Black me encontré con la sorpresa de que Natalia Makarova había empezado a estudiar con ella de manera regular mientras yo estaba fuera. Natalia, a quien sus amigos le dicen Natasha, y yo nos habíamos visto sólo unas cuantas veces. Después de la clase se me acercó con una expresión perpleja: “¿Gelsey, de verdad eres tú? ¡Pasé toda la clase contigo y no te reconocí, taaaaan delgadiiiiita! ¡Terrible! ¡Dime qué te pasó, dime por favor!”

Según yo, la extrema delgadez le daba a mi torso esa definición de cisne que poseía Natasha. No tuve valor para decirle que ella era mi inspiración, que ésta era mi nueva imitación de las rusas. Tampoco consideré la posibilidad de que yo hubiera influido en su decisión de estudiar con Maggie Black. Sólo sentí un acceso de ansiedad que conocía bien, como si me encogiera dentro de las zapatillas de punta. Ella era la máxima *ballerina* del mundo. ¿Cómo explicarle que la admiración que me despertaba también era la fuente de mi más profunda angustia?

Natasha fue una de las primeras en aconsejarme, de manera informal, a través de una amiga mutua, que dejara el New York City Ballet. Sugería el National Ballet de Washington, d.c. (hoy desaparecido), que tenía repertorio clásico y, dentro de él, *La cenicienta* y *La bella durmiente*. Yo tenía otras ideas. La raíz de mis objeciones era el miedo.

Capítulo VI

Traiciones y defecciones

Para fines de 1972, cuando cumplí veinte años, tenía razón suficiente para modificar cosas, para cambiar la dirección de mi vida y de mi carrera; pero no poseía la madurez necesaria para seguir mis inclinaciones. Era una rebelde tímida, constreñida por una camisa de fuerza: la indecisión. Cada vez que trataba de dar un paso me topaba con restricciones mentales y físicas.

Mi rebelión artística se basaba tanto en la inseguridad como en la convicción, tanto en la fragilidad como en la fuerza. Tenía que tomar medidas extremas apenas para comprobarme que existía. Seguía esperando algún signo de aprobación de Balanchine, al mismo tiempo que oponía resistencia a su autoridad. Quería ganarme el respeto de mi mayor adversario. Como quizás él era la más popular figura del mundo del ballet en Estados Unidos, necesitaba su aprobación para continuar con mi carrera.

Después de bailar el papel del Hada de Azúcar en *El cascanueces* durante la temporada navideña de 1972-1973 recibí un elogio indirecto de Mr. B. Le dijo a mi amiga Cathy Haigney: “¿Sabes cuál es su único problema? Que no desertó”, refiriéndose a que yo no podía causar ese impacto sensacional de las estrellas rusas que huían de su país. Me pregunté si querría decir que me debía escapar a la Unión Soviética. Cathy me aseguró que se trataba de un elogio. Yo sabía que Mr. B jamás me habría dicho eso cara a cara. A mi manera, lo había herido demasiadas veces.

A principios de 1973 me invitó a comer el primer bailarín de origen húngaro Iván Nagy, frecuente compañero de Natasha Makarova, mi ídolo. Se habían asentado como dúo en el American Ballet Theatre, una compañía siempre en busca de hogar y que a veces aparecía en el New York State Theater, residencia permanente del New York City Ballet. En cierta medida, estas dos compañías eran rivales. El propósito de la comida con un integrante tan

importante de la competencia era hablar de “mi futuro”. Me encantó que Iván todavía creyera que yo tenía algún porvenir.

Llegué al *penthouse* donde vivían él y su esposa, Marilyn, en West End Avenue. Fui sola porque así lo quise. En cuanto atravesé la puerta, sentí que entraba en la casa de unos ciudadanos del mundo. Un elegante mobiliario y obras de arte componían un ambiente cosmopolita; tenían cuadros de Boulangier y Zupan. Se me presentaba la nueva vida que podía pertenecerme si tenía el valor de seguir el ejemplo de mis anfitriones. Iván había bailado en todo el mundo y recolectado recuerdos en ese trayecto. Me impresionó que su esposa fuera ex bailarina. Marilyn era una mujer atractiva de unos treinta años que se veía demasiado serena y confiada como para haber pasado buena parte de su vida en un estudio de danza. Iván, a finales de sus veintitantos, era reconocido por su interpretación de ballets tradicionales que constituían la base del repertorio del American Ballet Theatre. Desde que lo vi bailar con Natasha en *Giselle* supe que poseía una sensibilidad artística especial.

Iván trató de convencerme de que me pasara al ABT. A finales de los años sesenta había bailado con Balanchine en una temporada y conocía las frustraciones que yo estaba viviendo. También sabía que si me demoraba en irme del New York City Ballet sería demasiado tarde para hacer la transición. Estaba en un punto crucial de mi carrera, porque era suficientemente joven para adaptarme al repertorio del ABT, el cual me atraía porque comprendía una variedad de estilos: desde los ballets románticos de principios del siglo XIX hasta los clásicos rusos de fines del siglo XIX y los dramas psicológicos del coreógrafo del siglo XX Antony Tudor.

Para mí era un misterio por qué algunos críticos agrupaban estilos tan diversos bajo el término “clásico”. Aunque yo bailaba el vocabulario de pasos y posiciones llamado clásico alterando la fórmula académica de Balanchine, sabía que no estaba preparada para las demandas técnicas y expresivas de los ballets por los que el ABT era famoso. Por mucho que soñara en aplicarme en el repertorio dramático no quería engañarme.

Iván y Marilyn me dijeron que tenía la responsabilidad artística de aceptar el reto y ensanchar mis horizontes. Sus argumentos eran muy persuasivos. Con entusiasmo y elogios me convencieron mientras estuve con ellos, y me inflaron como a un pequeño globo. En cuanto salí me desinflé por completo.

Con una compañía que hacía giras como el ABT me vería forzada a depender de mis propios recursos. Me ofuscaba el miedo ante la idea de hacer

carrera por mi cuenta. Temía convertirme en la bailarina que quería ser. Temía ser incapaz de bailar sin la constante compañía y apoyo de Maggie Black. Temía dejar a Mr. B. Temía fracasar.

Decidí esperar. El episodio que siguió me puso más vulnerable que nunca. Mi dependencia de Maggie Black hizo crisis cuando me dijo que tenía planeado mudar su estudio a West Village. Me había acostumbrado a la comodidad de tenerla atravesando la calle del Lincoln Center. Me disgustó en especial saber que para mudarse se iba a tomar una semana de vacaciones. Me quedé callada. Mientras ella estuvo lejos, para salir adelante de esta interrupción decidí regresar a la clase que impartía Stanley Williams en la Escuela del American Ballet. Lo extrañaba. Mi cuerpo no soportaba el esfuerzo que imponían sus clases, pero pensé que podría beneficiarme ocasionalmente con su énfasis en el refinamiento y el fraseo.

Las lecciones que aprendí con Maggie sobre la colocación y el enfoque complementaron lo que había empezado a comprender del meticuloso abordaje de Stanley. Cuando volví a su salón de clases él notó mis avances. A la salida de una clase traté de explicarle mis cambios gracias a la instrucción de Maggie. Pero hubo una falla de comunicación; no supe traducir el vocabulario empleado por Maggie a aquel usado por Stanley, ni viceversa. No hablaban el mismo idioma.

Cuando Maggie regresó y abrió su nuevo estudio debí contarle de mi asistencia a las clases de otro maestro. Sabía que la lastimaría, que pensaría que deliberadamente la había traicionado. Quizá sí fui desleal, pero ahora sé que necesitaba libertad para ir de un maestro a otro. No era mi intención terminar mi relación con Maggie, pero no iba a dejar que me dominara como en el pasado. La elección puso en riesgo nuestra amistad. Ella me llevaba por lo menos diez años de edad y de experiencia. La enfrenté. Me habría gustado asegurarle el monopolio de mi educación, pero me hacía falta cambiar. Asumí que ella entendería.

Me acerqué a Maggie en privado en su estudio. En el momento de la verdad deseé no haber nacido nunca. Seguía siendo muy ingenua. Me acusó de sabotear todo su trabajo conmigo y de ser malagradecida.

Tras un largo silencio, simplemente dijo que no le parecía buena idea que regresara con ella jamás. A través de las lágrimas miré su implacable rostro. La situación tenía algo dolorosamente absurdo. Por un momento vi que una era la imagen de la otra. Recientemente se había cortado un flequillo como

el mío. Las dos parecíamos niñas. Le supliqué que me perdonara, pero se volteó. Oí sus últimas palabras mientras salí por la puerta: “No vuelvas, Gels; es imposible”.

Me sentí demasiado desesperada como para pensar. Caminé por las calles de Manhattan, ajena a lo que me rodeaba, clavándome las uñas en las palmas de las manos. Fui a un club cercano. Una joven que estaba en el salón de los casilleros me dijo que tenía sangre en la ropa. Me desvestí y fui directo al baño de vapor. Me recuerdo diciéndome que debía luchar. Deseando dejar de llorar, me envolví en una toalla, con el cuerpo enrojecido y atontada, y me senté en una banca. Mi vida se jugaba en una sola pregunta: ¿cómo voy a encontrar a un gran maestro?

Vi a una mujer mayor que se me hizo vagamente conocida, con tipo de bailarina, delgada y musculosa. Su piel bronceada y su cabello rubio revelaban su origen sueco. Se presentó como Renita Exter, instructora de la Harkness House, una escuela de ballet situada en Upper East Side. Yo conocía la escuela porque uno de mis frecuentes compañeros en el City Ballet había estudiado allí. Helgi Tomasson era un hermoso bailarín islandés salido de la compañía original de Harkness, conocida por su individualidad y diversidad de bailarines. Le pedí a Renita que me recomendara a un maestro. Sin dudar, me sugirió a uno de sus amigos de la escuela: “David Howard. Te juro que lo vas a amar”. Pensé que no tenía nada que perder.

Varios días después llamé a Harkness House e hice arreglos para asistir a una clase de David Howard. La escuela estaba localizada en un hermoso edificio antiguo en la Calle 75 y la Quinta Avenida. Me desalenté cuando entré. El lugar era todo un lujo: en el vestíbulo pendían grandes candelabros; tenía una escalera de mármol y un pequeño elevador con el interior salpicado de joyas. El diseño parecía demasiado lujoso para el ballet serio. Mi actitud cambió cuando miré las fotografías que colgaban de las paredes; eran de ex integrantes de la compañía Harkness. Lo que me motivó fue el hecho de que todas las fotos eran sumamente teatrales. Estos bailarines eran actores. La escuela debía de haber estado haciendo algo bien.

David Howard era británico, ex miembro del Royal Ballet. Oí su acento antes de entrar en el salón y supuse que sería algo estirado, quizás excesivamente formal para mi gusto. Me sorprendí. Me recibió un hombre delgado

de treinta y tantos años. En su cara se asomaban la inteligencia y la sensibilidad. Era franco y resultó no ser nada reservado cuando se trataba de danza.

Tomé la clase de varones. El abordaje de David a la técnica era muy diferente del que me habían enseñado en la Escuela del American Ballet. Tampoco hacía nada similar a lo de Maggie Black. La clase comenzó con siete minutos de ejercicios de calentamiento, una sesión terapéutica en la barra afectuosamente llamada “el aro”. Todos los movimientos eran circulares, como si el cuerpo fuese un complicado péndulo. El torso, la cabeza, las extremidades se balanceaban lentamente en una serie de largos arcos; una amplia preparación del cuerpo para los posteriores ejercicios, más vigorosos.

Conforme avanzó la clase me fue intrigando más. En lugar de ejecutar un paso tras otro, a estos bailarines se les enseñaba a moverse a través de los pasos. A los hombres que vi no se les facilitaba el concepto; tampoco a mí. Los vínculos entre los pasos eran escurridizos. El movimiento no se descomponía en posiciones individuales o poses, sino que se le trataba como flujo continuo. Era como aprender a nadar. Tenía el cuerpo tan tenso que me hundí como una piedra.

Después de la primera lección alcancé a David en el vestíbulo. Los dos teníamos prisa. Quería saber su evaluación de mi trabajo. Sin aliento, le dije: “Disculpe, Mr. Howard, ¿qué opina; cómo lo hice?”

Me respondió con una sutileza bastante seca: “Bueno, estás un poco tiesa”.

No podía dejar que se fuera: “Dígame qué puedo hacer contra eso. ¿Lo puede decir?”

Con una sonrisa irónica, me miró a los ojos: “Podrías empezar por flexionar los codos; eso sería toda una diferencia”.

Inmediatamente alcé los brazos a los lados y flexioné los codos esforzándome por hacer lo que me decía: “¿Así?”

“No, realmente no es así.” Con la mirada lo obligué a explicarme, y lo hizo: “No es que flexiones el codo; es que lo liberes, lo que significa que tienes que liberar primero el hombro”.

Me observó atentamente mientras trataba de traducir sus palabras con el cuerpo. Frustrada, le pregunté: “¿Pero qué hago cuando se está liberando? Algo debo hacer mientras el brazo se libera hacia abajo”.

Parecía estar disfrutando el diálogo: “Mira, Gelsey, mientras liberas el brazo tienes que resistir con todo el cuerpo. Soltar y resistir”.

“¿Soltar y resistir al mismo tiempo?” Me desconcertó y no me quise ir hasta no dominar este asunto de la flexión del codo. Seguimos en el vestíbulo hasta que lo logré. Antes de que se fuera le conté algo breve sobre mí y le pregunté si aceptaría ser mi instructor. David aceptó con la condición de que entendiera que nunca trabaaría conmigo una relación como la que había tenido con Maggie. No me permitiría depender de él ni como maestro ni como padre sustituto. Firme y amablemente, subrayó este punto. Después de agradecerle me fui.

Nuestra plática me infundió grandes expectativas. Sabía que me enfrentaría a mucho más que sólo el vocabulario de otro maestro. A David se le veía tanta curiosidad por las causas y efectos del movimiento como la mía. Sus correcciones en el salón de clases no eran como las que me habían hecho en el pasado. No me decía simplemente cómo me debía ver, sino por qué y cómo mover el cuerpo para expresar algo. Me tocaba a mí darle sentido a ese algo. Estaba fascinada. Por fin alguien me estaba ayudando a responder algunas preguntas.

Empecé a trabajar con David esporádicamente, asistiendo a sus clases y robándole tiempo en uno de los estudios de la Harkness House. Había comenzado el programa de ensayos de un nuevo ballet de Jerry Robbins y seguía bailando varias obras que ya tenía en mi repertorio. El propósito del entrenamiento con David era corregir malos hábitos aplicándole una nueva lógica a mi cuerpo.

David me enseñó el término kinesiología, el estudio del movimiento, ciencia que se remonta a los estudios de anatomía y mecánica de Da Vinci. La palabra viene del griego *kinesis*, que significa movimiento. Si era necesario, estaba dispuesta a convertirme en científica. Con David me sentía capaz de comprender las leyes del universo, al menos en mi cuerpo. En ese universo, la distancia más corta entre dos puntos no era la línea recta, sino una curva. Aprendí que el movimiento corporal sigue las líneas circulares de la acción muscular, y me comprometí a adquirir esos conocimientos. Estaba por apropiarme de las curvas, exactamente lo que siempre había querido.

Recordé los tiempos de la Escuela del American Ballet, cuando sin mayor explicación la maestra escribió en el pizarrón el nombre de las posiciones y los pasos. Guardadas en algún lugar de mi mente, esas palabras eran sustantivos muertos asociados a imágenes estáticas. Ahora estaba aprendiendo un conjunto de verbos de acción relacionados con principios y conceptos de

movimiento: oponer, resistir, soltar, rebotar, rotar, hacer una espiral, coordinar, etc. Los tenía presentes junto con las correcciones de David, que siempre me remitía al “círculo de composición” dentro del cual se baila. En el primer mes apenas habíamos rascado la superficie, pero no dejaba de preguntarme por qué no me habían enseñado de esta manera desde siempre. Inmediatamente empecé a experimentar en los ensayos, pero mis esfuerzos fueron atajados.

Me estaba preparando para el ballet de Robbins *An Evening's Waltzes*, con cinco valsos de Prokófiev. Mi compañero era Helgi Tomasson, poseedor de hermosas manos y un torso inusualmente expresivo. El ballet no tenía argumento pero sugería una especie de melodrama en un salón de baile. Un trasfondo romántico ondeaba en la tranquila superficie de la danza. Al frasear los pasos con Helgi empecé a sentir que estaba bailando sumergida en el agua. Por primera vez me podía mover como si no pesara, al tiempo que creaba la ilusión del peso. Había conquistado la gravedad, al menos en la duración de unas cargadas.

Cuando llegué a uno de los ensayos finales antes del estreno en mayo de 1973 me dijeron que Helgi se había lastimado la espalda y lo sustituiría John Clifford. No me gustó. Cambiar de compañero era como descubrir a la mitad de una conversación que el interlocutor ya no era la misma persona. En un momento en que John y yo estábamos tratando de coordinar una cargada deslizada en el escenario, Jerry Robbins nos detuvo. No le satisfacía el paso; quizá se acercaba mucho a lo que Balanchine había hecho en *Concierto barroco*. Jerry nos dio otra opción: “John, ¿por qué no tratas de alzarla directamente hacia arriba de manera que descienda también directamente antes de deslizarse?”

Yo conocía el riesgo. “Jerry, no es posible que me deslice a menos que John me baje en ángulo. Simplemente es imposible”.

Mi comentario cayó en oídos sordos. Jerry ordenó: “Inténtenlo”. Traté de explicarle que había hecho eso suficientes veces como para saber que la fuerza de gravedad impediría que una bailarina bajara en línea recta al piso y luego se deslizara en ángulo recto.

John me cargó y me bajó tal como lo pidió Jerry. Sentí que iba cayendo de un edificio de diez pisos. Mi pie se atascó en el suelo con un crujido lo bastante fuerte como para indicarme que el problema era grave. Estaba roto. Apretando los dientes me fui cojeando sin decir palabra. Luego di

alaridos y lloré. Jerry me preguntó si estaba bien. Estrujando cada palabra en la mandíbula trabada de rabia, le dije: “Sí... Voy a estar magníficamente”.

Todos los días durante los siguientes seis meses me acosó la pregunta que ronda a todo bailarín cuando se lesiona: “¿Podré volver a bailar?” El doctor decidió no enyesarme para evitar que se me atrofiaran los músculos, tratamiento que igualmente impidió que los huesos y ligamentos sanaran como es debido.

Me instalé en el departamento con mi novio Jules y traté de no moverme. Me sentaba durante horas con el pie sobre cojines a tejer y jugar ajedrez, pero la verdad no sabía cómo lidiar conmigo misma. Me imaginaba cómo iba a transformar el cuerpo, cómo iba a realizar mi idea de la bailarina perfecta. Tuve tiempo de sobra para convertir mi envidia por las bailarinas rusas en una obsesión fanática con todas sus letras. Como sabía que Natasha Makarova admiraba a Botticelli y que pintaba, empecé a examinar reproducciones de pintura renacentista. Los dibujos de Da Vinci me hacían añorar la fe religiosa. En sus líneas veía que la luz ponía de relieve los patrones circulares de los músculos. Los rasgos de las mujeres me encantaban. Las figuras tenían peso; parecían moverse. Pensaba en la línea del cuello de Natasha. ¿Cómo la lograba? Da Vinci habría adorado ese cuello; la habría capturado saltando, con los brazos y los hombros extendidos con las alas con las que tendríamos que haber nacido.

Con cada minuto mi sufrimiento fue aumentando. Inmóvil, dedicaba todas mis energías a conservar la apariencia. Varias veces al día iba cojeando a la báscula del baño y me equilibraba en un pie para pesarme. Me impuse una dieta para mantenerme en cuarenta kilos. En la mañana partía en cuatro una manzana verde. Cada cuarto era una comida. Más una cucharada de queso cottage como postre. Hacía cuatro “comidas” al día. Tras varias semanas de privaciones ya no tenía concentración para leer y ni siquiera para pelearme con Jules. De sexo, ni hablar. Me sentía orgullosa de estar manteniendo mi instrumento perfectamente afinado. De verdad asumía que la rutina ascética formaba parte del compromiso pregonado por Balanchine. Mi actitud hacia él se suavizaba por fuera y se endurecía por dentro.

Tras varios meses, supe que la compañía se iba a Alemania y que Balanchine me quería en esa gira. Fui al teatro y lo encontré entre bastidores. Yo llevaba muletas, y pensé que al verme me mandaría a mi casa. La idea de viajar me mortificaba.

Mr. B se comportó como si fuera su gran amiga; me rodeó los hombros con el brazo y me miró el pie: “Mira, querida, vienes y tal vez te mejores después”. Le traté de explicar que aun si el pie se curaba necesitaría al menos un par de meses para entrenarme. Balanchine sólo oyó lo que quiso. Era un viaje importante: grabarían a la compañía para la televisión. Tenía que ir.

Jules me sonsacó para que lo llevara. Animó el viaje mi amiga de tanto tiempo Meg Gordon, recién admitida en la compañía como integrante del cuerpo de baile. De niñas nos habíamos molestado mucho. Conocía bien mi modo de ser y trataba de mantener el buen humor ante mis extravagancias. Teníamos el cuerpo casi idéntico. En ese viaje compartimos la ropa y las penas. Meg se moría de susto por haberse desalineado en *Serenade*, catástrofe menor que no le había pasado de largo a Balanchine. Mientras la compañía se presentaba en Berlín, Mr. B me envió a un doctor, quien a su vez me mandó con otro que me inyectó cortisona en el pie. Le escribí a mi madre una carta y sintetiqué la situación en una palabra: “¡Desastre!”

Poco a poco me dolía menos el pie, pero el tiempo se había acabado. Ya no podría bailar para las cámaras de televisión. Como Jules había andado por su cuenta durante la mayor parte del tiempo que pasamos en Alemania, no tuve reparo en dejarlo solo para irme a hacer algunas compras en tanto regresábamos a Nueva York. Estaba lista para deshacerme de él. Estaba lista para volver a trabajar.

La compañía apenas acababa de volver cuando mi amiga Meg recibió un telegrama. La habían corrido. El New York City Ballet lamentaba informarle que no le renovarían su contrato. A ella y a otras dos bailarinas no se les dio advertencia ni explicación. Nadie tuvo la decencia de hablar con ellas en persona. Nunca pude consolarla. Se me perdió de vista durante semanas. ¿Qué le podría haber dicho? Para una bailarina de Balanchine no parecía haber futuro después de él. Yo había visto ese dolor demasiadas veces. A quienes permanecíamos en la compañía se nos recordaba cuánta suerte teníamos.

Una lección similar se impartió cuando los bailarines se pusieron en huelga al final del año. Fue la primera vez que pensé seriamente en mi falta de seguridad material. Ganaba menos de trescientos dólares por hasta ocho funciones a la semana e interminables horas de ensayo. Mi verdadera preocupación era qué hacer si mi carrera se terminaba. ¿A qué otra cosa me podría dedicar?

Mr. B interpretó esta acción sindical como un ataque personal a su compañía. Leí su respuesta en el *Post* de Nueva York: “Si la huelga prosigue cerraremos el teatro y todo mundo se irá a su casa. Las jóvenes se casarán y los muchachos terminarán trabajando en la calle”. Como yo había cancelado la posibilidad de casarme con Jules, se me ocurrió que también me tocaría trabajar en la calle. En esos momentos ni por asomo tenía la idea de irme a otra compañía.

Después de que Jules regresó de Europa con una motocicleta nueva busqué la manera de empujarlo a irse lejos y dejarme para siempre. Él mismo me dio el pretexto al insinuársele a una mujer que resultó conocida de mi madre y de mi padrastro. Por fin, el enojo me movió a la ruptura definitiva. Cuando Jules amenazó con montarme una escena mi padrastro salió a mi rescate y lo corrió del departamento. Sin el apoyo de mi madre y su esposo quizá no habría tenido la fuerza de voluntad para defender mis intereses. Me sentí liberada al estar sola de nuevo, pero aún no era una mujer independiente.

Con el pie más o menos restablecido, regresé con David Howard para reentrenarme. Era un yoyo humano que fluctuaba entre impulsos creativos y destructivos. Quería ponerme en forma. David convirtió mi recuperación en una educación a pesar de mi impaciencia.

Al principio de nuestra primera sesión me sentó en una silla y me dijo que me levantara sin usar los brazos. Descubrí que no podía. Cuanto más lo intentaba, más me desesperaba, hasta que los dos estallamos en carcajadas. Supe que tendría que aprender cómo iniciar el impulso del movimiento a partir del torso, que era lo que David me quería enseñar. Esto significaba comenzar desde cero.

Empecé a reeducar el cuerpo, literalmente músculo por músculo. Tuve oportunidad de borrar los aspectos de la memoria física que habían sido el núcleo de mi formación. Fue un proceso lento, de decidir qué conservar y qué descartar. Con mi nivel de experiencia y ansiedad no fue fácil admitir que nunca había aprendido lo más importante de mi arte; nunca había aprendido en qué parte interior del cuerpo se originaba la danza; nunca había aprendido dónde nace el movimiento.

Avanzamos metódicamente del interior hacia el exterior. Cada parte del cuerpo tenía que armonizarse dentro de una dinámica física que se generara y coordinara en el torso. El impulso de éste era la clave para abrir todo el

cuerpo. Abrir todo el cuerpo era la clave de las posiciones básicas. Las posiciones básicas eran el punto de contacto para equilibrarme entre y a través de los pasos. Cada paso era un momento de la transformación física de mi imagen escénica. Esa imagen debía portar el peso como si me fueran a ver desde la última fila de la galería.

Llegué al punto en el que el ballet se encuentra con la mímica. Estaba aprendiendo a moverme en el sentido identificado por el famoso mimo francés Jean-Louis Barrault: “Cuando el hombre se desplaza, ondula el mundo exterior como el pez ondula el agua. Nuestro mundo exterior y nuestro mundo interior no cesan de pesar el uno sobre el otro”.

Tanto el ballet como la pantomima exigen la habilidad de crear sustancia allí donde no existe. Ya no se trataba de moverme por un espacio visual; ahora me estaba moviendo con una técnica artística con el propósito de revelar mi mundo interno.

David procedía con lógica implacable y mano suave. Cuando localizaba la tensión que bloqueaba el *fluir* de mi acción parecía ver debajo de mi piel. El dolor que sentía al deshacer los nudos de tensión muscular era distinto del castigo que me había infligido en mis primeros años. Después de trabajar en la barra, David me hacía pararme, sentarme o acostarme para detectar los puntos estratégicos que me estaban ocasionando problemas. Mientras presionaba implacablemente cada nudo, me decía palabras reconfortantes para desviar mi atención: “Piensa en té caliente, querida. ¡Mmmmmmh, té calientito!” El objetivo era relajarme para que el músculo se liberara. En cuanto eso sucedía el dolor se disipaba y David exclamaba: “¡Sí, muy bien!”

Trabajando al menos cuatro horas diarias durante varios meses desarrollamos una relación platónica basada en un constante diálogo de preguntas y respuestas. Era la primera vez que yo asociaba conscientemente la danza con la alegría y la satisfacción espiritual. Sin embargo, a menudo mis preguntas procedían de la intención equivocada. Algo se seguía incubando dentro de mí aun cuando buscara una manera sana de moverme. Seguía tratando de convertirme en una imagen estática que casara con lo que veía hacer a otras bailarinas en el escenario. Me seguían consumiendo los celos y la envidia.

En una de las sesiones bombardeé a David con mis preguntas, comparándome con Natasha, quien recientemente me había dicho que mis pulgares estaban tiesos. Arreglé esto de inmediato, pero sabía que otras partes de mi

cuerpo no se ajustaban a la imagen de la bailarina rusa. Con toda paciencia David soportó mi diatriba. Hablé del estilo de Natasha, de su postura, de su torso, extensión y coordinación: “David, me quiero ver como ella. ¿Por qué estoy atascada en este cuerpo? ¿Por qué me veo como un bulldog? ¿Has visto su cuello? ¡Quiero el cuello de Natasha!”

En esas ocasiones David hacía gala de mordacidad para mostrarme mis disparates. “Síiiiiiiii, tiene un cuello maravilloso, hermoso. ¿Qué podremos hacer con el tuyo?”

Difícilmente me aplacaba: “¿Por qué ella se ve así y yo me veo así?”

David encauzaba mis obsesiones hacia la racionalidad: “Natasha se ve así porque es Natasha. Así es ella; es su forma natural. Y tú no tienes esa forma, así que vas a tener que pensar en cómo moverte con el cuerpo que tienes de la mejor manera posible para ti. El cuello no se te va a alargar si lo estiras. El problema no es tu cuello, querida, sino cómo cargas el peso de la cabeza”.

Distinguía entre cómo se veía Natasha y cómo se movía. Esa forma de moverse le daba la libertad de hacer elecciones artísticas a través del torso, el cuello y la cabeza. Yo no podía mover libremente la cabeza porque tenía mucha tensión atorada en la nuca. La tensaba para sostener la cabeza. Con el tiempo, soltando la tensión, el cuello se me alargó y la cabeza cayó hacia adelante con gracia, con el peso redistribuido. Había logrado un delicado balance. La diferencia en mi figura me sorprendía incluso a mí.

Al tiempo que progresaba en mi exterior llevaba una vida secreta encaminada a apaciguar mis demonios internos, esas voces que me decían que no era suficientemente bonita para bailar o para merecer la atención de los hombres. No me satisfacía la velocidad con que iba acumulando conocimientos. Aunque ahora comprendía la causa y el efecto de la composición de movimientos bellos, me seguían obsesionando aspectos superficiales de la belleza. Con la partida de Jules tenía que probar que seguía siendo atractiva para el sexo opuesto.

En el mismo periodo en que trabajé con David me sometí a otra ronda de cirugía cosmética: recorte de los lóbulos de las orejas e inyección de silicones en tobillos y labios. Estas inyecciones eran ilegales y peligrosas, pero lo que volvía todo tan absurdo era que los cambios eran casi imperceptibles, no sólo desde la galería, sino desde la primera fila del teatro.

Seguía acumulando secretos. Había tratado de ocultar mi tratamiento de alineación dental. Luego lo usé como pretexto para ocultar la realidad sobre

la hinchazón de los labios. Cada vez que David traía a colación el tema de mi salud yo me defendía a ultranza. Lo dejé fuera del asunto, junto a mi familia. Mi madre sospechaba la verdad, lo que bastaba para aterrarla. Un día me llamó mi padrastro para decirme que estaba preocupado. Me dijo que ella se había despertado a media noche gritando: “¡Dios mío, qué se hizo? ¡Ya sé lo que se hizo Gelsey! ¡Se puso silicones en los labios!” Los tranquilicé a ambos diciéndoles que era perfectamente seguro lo que estaba haciendo.

Cuando volví a la escena de Balanchine tenía la facilidad de digerir ideas y moverme en una forma verdaderamente individual. También tenía la habilidad de expresar dramáticamente esas ideas dentro del contexto plástico del ballet moderno. El papel en que se notó este cambio fue el de la Gota de Rocío en *El cascanueces*. Vertí todos mis conocimientos en la larga temporada navideña, a la que David asistió con frecuencia para asesorarme. Fue la primera vez en la vida que bailé sin dolor.

Para que los pasos tuvieran cualidades, así como precisión técnica, usaba la imaginación tomando al pie de la letra el nombre de mi personaje, Gota de Rocío. Mr. B nunca me dijo que se suponía que yo fuera un dulce del llamado Reino de los Dulces. Yo pretendía aparecer como si una gota de rocío cayera de mi mejilla; iba en busca de la claridad del cristal.

El toque final que añadí a este papel debe acreditarse a Margot Fonteyn. Ella no era un modelo imitable; no había ninguna posibilidad real de verme como ella. Su estilo era tan peculiar que no funcionaría para mí. David simplemente me enseñó cómo iluminaba el rostro Margot liberando toda tensión que la inhibiera. Yo debía deshacerme de la máscara de intensidad que nublaba mis rasgos. Las mismas leyes del movimiento circular del cuerpo gobernaban a los músculos faciales. Me pasé horas meneando las orejas. Los músculos del rostro debían ser suficientemente fluidos para separarse de los huesos, y que así resplandeciera mi semblante. Decidí no hacerme el estiramiento facial que había considerado durante los ensayos.

El impacto fue alentador. Anna Kisselgoff escribió en el *Times* de Nueva York en diciembre de 1973: “Gelsey Kirkland [...] se apuntó un triunfo personal al encabezar el Vals de las Flores con nueva autoridad y estilo”. Pero lo más emocionante provino de uno de mis compañeros. En medio del ajetreo tras bastidores, Peter Martins, el objeto de muchos amores imposibles, me elogió: “No sé qué estás haciendo allá afuera, pero no importa. Sigue así; vas

en el camino correcto”. Ese cumplido no era para tomarse a la ligera. Peter me deslumbraba; en mi opinión, él sí sabía lo que hacía.

Continué con el desenfreno del repertorio del New York City Ballet durante las temporadas de invierno y primavera. Mi confianza técnica mejoraba, así como mi capacidad para dar una interpretación personal de los ballets a pesar de las limitaciones de los papeles. Bailé, de Robbins, *Cuatro bagatelas*; de Jacques D’Amboise, *Fantasia irlandesa*, y de Balanchine, *Monumentum pro Gesualdo*, *Sinfonía en do* y *Pas de deux de Chaikovski*, así como el *pas de deux* morisco de *Don Quijote*. Arlene Croce reconoció mi esfuerzo en su artículo para *The New Yorker*: “Otro rasgo sobresaliente de Kirkland es que, a diferencia del resto de las bailarinas destacadas del New York City Ballet, no ha dependido de papeles hechos a su medida que la ayuden a crecer (y no ha tenido muchos). Ella parece crecer por sí misma”.

Quería extender mis avances escénicos, así fueran vacilantes, a una relación íntima. Siempre existía la esperanza de que surgiera el romance de una pareja de baile. Movida por la soledad y el deseo, atravesé por una serie de flirteos intrascendentes, de los que me retiraba velozmente en cuanto las cosas se ponían serias. La cama era una propuesta intimidante. Rompí con una breve relación porque no pude soportar las presiones. Tenía demasiados secretos que guardar.

A principios de 1974 suplí a Violette Verdy en el ballet *En la noche*, de Jerome Robbins, otra abstracción romántica con música de Chopin. Mi compañero era Peter Martins. Me dio especial satisfacción bailar con él, en parte porque éramos una pareja escénica inopinada. En algunas ocasiones los críticos se quejaron de que yo era demasiado baja de estatura para él, o él demasiado alto para mí. Peter era danés; a mis ojos, un Hamlet. En la compañía se le consideraba un príncipe y un mujeriego. En algún momento mi hermana me había confiado su breve aventura con él, pero de eso hacía mucho tiempo. La novia con la que terminaba y volvía era una joven bailarina llamada Heather Watts. Sus escenas melodramáticas eran la comidilla de la compañía. Me intrigaban, pero mantenía mi distancia.

Me ilusioné pensando que había sacado lo mejor de Peter en el escenario. Sentía que lo había inspirado para concentrarse. Era buena para facilitar la concentración en la mayoría de mis compañeros debido a mi naturaleza seria. Siempre traté de darle a Peter un enfoque, si bien rara vez hablamos de cómo acometíamos nuestro trabajo.

Me sentía agraviada por lo que había visto a Mr. B hacerle en el pasado. Peter era un gran bailarín principal y compañero, bendecido con una facilidad ilimitada. Era capaz de moverse con fuerza, sensibilidad e inteligencia. Aun así, todo apuntaba a que Balanchine estaba empeñado en desaparecerlo recortándole los pasos. Cada vez que iba a verlo bailar parecía tener un paso menos, algo que se hubiera eliminado para reducir su virtuosismo. Algunos meses antes de nuestro trabajo en el ballet de Robbins noté que Peter caminaba en la sección de los Diamantes, en *Joyas*. Anduvo en punto muerto hasta el último momento, cuando destelló a través de una serie de giros y salió de escena. El paso final fue brillante, como si estuviera tratando de dejarle al público la idea de que podría haberlo hecho desde el principio. Primero pensé que estaba lesionado o perezoso; luego caí en la cuenta de que Mr. B lo había socavado. Su énfasis en las bailarinas tenía un precio, en especial para los hombres cuya masculinidad fuera una amenaza. A Peter lo estaba castrando coreográficamente. Si el ballet era mujer, como decía Balanchine, ¿cómo encajaba en el esquema un bailarín clásico de ostensible virilidad? Yo tenía mi propio esquema.

Solía sentirme demasiado intimidada junto a Peter como para tener una conversación seria. Era más fácil jugar el juego de la coqueta. Recuerdo haberme vestido para un ensayo con un suéter negro escandalosamente provocativo. Me había exagerado el peinado y puesto suficiente maquillaje para parecer una cortesana de la antigua Grecia, o así lo creía. Al entrar en el estudio, le llamé la atención a Peter. Ese destello de interés era lo que quería que sucediera entre nosotros en el escenario. La idea era introducir cierto dramatismo romántico en el ballet. Su reacción a mi extravagancia fue preguntarme mis verdaderas intenciones. Bromeó: “¡Te la estás buscando...!”

Algunos meses después, en mayo de 1974, aparecí de nuevo con Peter en *Es una gran noche para bailar*, parte de una serie de conciertos presentados por la Filarmónica de Nueva York en el Avery Fisher Hall y en el Lincoln Center. Peter remplazó a mi compañero John Clifford, quien se lesionó. John y yo habíamos coreografiado una pequeña pieza, un alegre divertimento con varias melodías de Richard Rodgers. El enamoramiento ya estaba en el aire cuando Peter y yo nos deslizábamos bailando, casi lanzándonos uno hacia el otro mediante el movimiento. Después de nuestro pequeño número, John me dijo: “Y bien, Gelsey, ¿qué está pasando entre ustedes dos? ¿Están enamorados? ¡Pienso que se trata de eso!”

Como Peter se acababa de separar de su novia Heather, me invitó a cenar al Russian Tea Room. Yo me estaba enamorando como en un cuento de hadas, proyectando mis sueños en la pareja que formábamos. Cuando Peter me llevó a mi departamento en Upper West Side ya habíamos empezado a hablar de las posibilidades de compartir nuestro futuro. Me parecía que teníamos más que una atracción física. Quería superar mis miedos en ese terreno por una promesa más profunda que pudiera cumplirse. Tras una breve visita me dejó atormentada en la puerta. Bloqueé el significado de sus palabras de despedida: “No entiendo por qué estás tan deseosa de entregármeme. ¿Por qué de pronto confías en mí de esa manera?”

Quise creer que yo era la respuesta que Peter había estado buscando. Como yo, no parecía tener rumbo en el New York City Ballet, pues había alcanzado los límites del avance dentro de la compañía. También parecía haber carecido de rumbo con su novia Heather, una potranca hasta donde yo sabía. Por un momento me detuve a considerar la naturaleza de los vínculos de Peter con Balanchine y con Heather. Yo confiaba en nuestra relación y tomaba el apoyo de Peter como prueba de un camino que habíamos elegido juntos. Empezamos a hacer planes para dejar la compañía. Hablamos de realizar nuestro potencial como artistas. Hablamos de encontrar historias para bailarlas juntos. Peter deseaba que bailáramos *Romeo y Julieta*. Llamó a amigos de Europa a fin de buscar una compañía que pudiera ser un vehículo para nuestros sueños.

Ocasionalmente dormía en su departamento cerca del Central Park, abrumada por la realidad física que inundaba mis sentidos. Peter se asemejaba a un dios griego. Nuestro amor y nuestra sexualidad parecían ir de la mano, aunque yo aún sentía una distancia personal, una falta de intimidad. Imaginaba que con el tiempo esa brecha se cerraría. Sus esfuerzos por hacerme sentir cómoda eran conmovedores. Me preguntaba qué tipo de comida quería que tuviera en el refrigerador. Esas atenciones eran nuevas para mí. El ambiente despertaba mis fantasías. El suyo era un departamento de soltero con una maravillosa sala hundida y varios niveles de espacio habitable. El efecto de balcón me transportaba a la tragedia de Shakespeare.

Recuerdo que una mañana de primavera me despertaron los pajaritos que cantaban fuera y el sol que caía en el alféizar. Peter me estaba observando atentamente. Estaba desnuda y me ruboricé. Nunca me cruzó por la mente que pensara que era físicamente bella. ¿Cómo podía pensarlo nadie? Me

pidió que no me moviera, pero me sentí avergonzada. Me levanté para taparme con la sábana. Tenía miedo de que me comparara con las otras mujeres que conocía. Su admiración parecía muy sincera, pero yo sabía que era inferior. Si no me cubría, podía darse cuenta.

En junio de 1974 Peter y yo supimos que Baríshnikov estaba bailando en Canadá, de gira con el Ballet Bolshói. Decidimos ir a Toronto junto con un amigo de Peter, un bailarín llamado Victor Barbee. Adopté mi faceta sofisticada para el viaje: tacones altos que combinaran con mi ánimo. Escoltada por dos galantes hombres, jugué a la princesa. Vimos a Baríshnikov interpretar el *pas de deux* de *Don Quijote*, el mismo en que lo había visto en Rusia. El impacto de Misha en los bailarines varones podía ser devastador. Su virtuosismo a veces desalentaba la competencia. Creo que lo que frustraba las aspiraciones de los otros bailarines era la idea de lo duro que tendrían que trabajar para volverse así de buenos. Incluso Peter, que ciertamente tenía el potencial para igualar a Misha, se veía intimidado por él.

Fue Peter quien invitó a Misha a cenar con nosotros esa noche. Nos estábamos hospedando en el mismo hotel. Después de las presentaciones formales fuimos a un restaurante cercano. Mientras nos asignaban mesa, Misha retrocedió un poco para verme mejor y me dio unas buenas palmadas: “¿Saben? Sería perfecta compañera para mí. Esta joven, perfecta compañera”. Era como un adorable niño mirando el aparador de una dulcería. No me entusiasmó precisamente. Me preocupaba Peter. Después de que las risas hicieron que pasara el momento de tensión, brillé internamente con el pensamiento de que el máximo bailarín del mundo me hubiera considerado digna de bailar con él. Era difícil saber si estaba bromeando.

Apenas pronuncié palabra durante la cena. Los hombres conversaron. Peter sacó a colación el asunto de que Misha bailara en Occidente. Los dos parecían comunicarse bien a pesar de las dificultades del idioma, como si fueran viejos amigos. Cuando salió el tema de la defección, Misha miró para otro lado. Peter lo animaba, según recuerdo, a abandonar la Unión Soviética. Por un instante tuve la sensación de que estaba de nuevo en Rusia y que alguien podría estar escuchándonos.

Regresamos juntos al hotel y nos dirigimos al elevador. Fue entonces cuando demostré mi talento para decir la cosa equivocada en el momento equivocado. Para mí la conversación siempre es difícil en los elevadores, encerrados entre cuatro paredes y mirando la oreja izquierda de alguien.

Hice un inocente intento de decir algo mundano para romper el silencio y le espeté a Misha: “¿Tienes una cama grande? Quiero decir, ¿es suficientemente grande para ti?” Como si hubiera dicho el chiste más fabuloso que jamás hubieran oído, Peter y Victor se rieron a carcajadas. Misha se quedó impávido. Aparentemente no había entendido el chiste, para alivio mío. Cuando salimos, me reí con Peter y Victor de lo absurdo del episodio. Obviamente no me estaba proponiendo para meterme en la cama de Misha, idea que jamás me cruzó por la mente.

De vuelta en Nueva York, Peter y yo reanudamos nuestra vida y nuestra carrera. Seguíamos planeando romper con la compañía. Nuestra relación continuaba viento en popa en lo que a mí concernía. Al pasar algunas noches juntos, pronto noté que Peter estaba sufriendo cambios internos. Parecía estar luchando con algún conflicto. Nunca lo habría presionado para que me lo contara. No pensaba que nuestro entendimiento requiriera palabras.

Pronto llegó un mensaje a la mitad de una noche, como si una revelación hubiera entrado en el departamento mientras dormíamos. Me desperté como a las cuatro de la mañana y pensé que había estado soñando. Alguien estaba sentado en el cuarto con nosotros.

Cuando enfoqué la mirada, reconocí a la intrusa. Era la ex novia de Peter, Heather; nos observaba fijamente, como conmocionada. Peter se despertó y rápidamente comprendió la situación. Saltó refunfuñando y se puso la bata. Me dijo que me quedara en la cama; que él manejaría las cosas con Heather. Lo cual hizo. La tomó del brazo y la arrastró afuera de la recámara. Los oí discutir, pero sin entender lo que decían. Me levanté y me vestí con el plan de dejar la escena del crimen, y preguntándome si la criminal sería yo.

En mi camino hacia la salida pasé por en medio del altercado que se desarrollaba en la sala. Peter insistió en que me quedara y oyera cada palabra de Heather. Me dijo que ella iba a tratar de quebrantar nuestra confianza. Luego se dirigió a ella: quería que se quedara todo el tiempo que le hiciera falta para comprender que su causa estaba perdida. Quería vencerla de que nos amábamos, porque era la única manera de que Heather estuviera segura de que lo suyo había terminado.

Heather permaneció de pie en tanto Peter se sentó junto a mí. Empezó a impulsarla a que me dijera todo: “Me gustaría que Gelsey oyera lo que piensas”.

Según las acusaciones de Heather, nuestra situación era un triángulo. Más de lo que me habría imaginado: “Gelsey, esto es realmente ridículo. A Peter jamás le ha atraído nadie más que yo... No realmente. No quiere acostarse con nadie más. ¿No es lo que siempre me has dicho, Peter? Podrás intentar ser distinto, pero sabes que sólo me quieres a mí”.

La telenovela fue subiendo de tono hasta convertirse en un psicodrama que se prolongó hasta que salió el sol. Yo casi no abrí la boca. Cuando a Heather finalmente se le agotó el veneno y se hubo desahogado, Peter le preguntó si había entendido. Aparentemente se resignó al hecho de que él y yo fuéramos una pareja y dijo algo así como que esperaba que fuéramos felices. Cuando salió por la puerta, Peter dijo la última palabra: “Es muy grato verte salir de aquí como una dama, por fin”.

El incidente me dejó recelosa, preguntándome cómo había entrado en el departamento. Peter y yo no hablamos del asunto. Independientemente de lo extraño que había sido todo, él parecía comprometido con nuestro amor y nuestros planes para el futuro. Me sentí apenada por él.

Poco después Peter decidió organizar en su departamento una fiesta de cumpleaños para un amigo de la compañía. En la noche previa a la reunión me preguntó si me importaría que viniera Heather. Me aseguró que ella prometía comportarse. Ya lo habían acordado. Un grupo de unos veinte bailarines del New York City Ballet asistió a la fiesta. Probablemente resultó un fiestón para todos, salvo para mí. En cierto momento estaba en la cocina platicando con algunos invitados cuando entró Heather y se recargó en una mesa frente a mí. Se aventó directo a la yugular: “¿Sabes lo que me dijo Peter en la comida del otro día? Que hacer el amor contigo era como masturbarse”. Miró a los demás y añadió sonriendo: “Exactamente eso me dijo”.

Me pasmé de vergüenza. Sentí que me había lanzado algo dentado entre las piernas. Salí corriendo de la cocina; bajé las escaleras como de rayo y rompí a llorar. Algunas personas se me acercaban pero yo seguí corriendo hasta llegar al baño, donde me encerré con llave. Pensaba que lo que ella había dicho era verdad, sin importar que Peter hubiera pronunciado esas palabras o no. Yo era incapaz de inspirar amor.

Peter trató de forzar la puerta: “¡Por favor, Gelsey, déjame entrar! ¿Qué te hizo Heather, qué te hizo, por Dios? ¡Por favor, tengo que explicarte; déjame entrar!”

Sonaba desesperado, y era su departamento. Abrí la puerta. Entró, cerró con un portazo y me abrazó, todo en un solo movimiento. Sacudiéndome, intentaba que lo mirara a los ojos: “Tienes que creerme que jamás dije eso. Heather tergiversó mis palabras para lastimarnos”. Lo miré a los ojos en busca de alguna señal de esperanza. Él debe de haber visto que no hallé ninguna.

“Por Dios, Gelsey. No me crees, ¿verdad? Al fin se salió con la suya. Después de esto, ¿cómo podrías volver a confiar en mí?” Tratando de controlarse, prosiguió: “Pues bien, tienes que saber la verdad. Lo que realmente dije fue que cuando no hacía el amor contigo me masturbaba. Eso es todo”. Entonces ya no supe qué pensar.

Mi recuerdo de lo que sucedió enseguida es como esas viejas películas en que la acción se acelera. Peter salió furioso del baño; subió de prisa las escaleras gritando: “Por todos los demonios, ¿en dónde está?” Luego regresó arrastrando a Heather y vociferando: “¡Le debes una disculpa a esta mujer! ¿Cómo te atreviste? ¡Discúlpate, maldita sea!” Ella sonrió con suficiencia. Peter empezó a ponerse rudo. Ella me echó una mirada que bastó para transmitirme que las palabras que iba a pronunciar eran mentira: “¡Gelsey, lo siento mucho!” Esto violentó a Peter.

La arrastró escaleras arriba y su pelea alcanzó tal intensidad que los tuvieron que separar. Yo ya estaba deshecha, con la sensación de que las cosas jamás volverían a ser iguales.

Pero no me fui. Me quedé junto a la puerta, lista para salir volando. Peter y Heather ya estaban fuera. Permanecí a una distancia razonable. Un taxi estaba esperando. Alguien la empujó adentro. Todavía me gritó: “¡Recuerda, Gelsey, tengo la llave; yo la tengo!”

Regresé al departamento. Peter ya se había sentado junto al balcón. Lo vi de espaldas. Parecía estar en coma. Le pregunté a uno de sus amigos si estaría bien, y él me dijo que mejor lo dejara solo.

Me fui. Corrí por las calles hasta que llegué al departamento donde había vivido con Jules. Mi amiga Meg vivía en el mismo edificio y me dio refugio. Durante tres días me dediqué a atracarme de comida y tuve un ataque nervioso. Apenas si podía juntar dos palabras para explicar lo sucedido. De alguna manera yo había tenido la culpa.

Tras aumentar unos kilos y perder la cordura, regresé al New York State Theater. Tenía que bailar un *pas de deux* en *Sueño de una noche de verano*.

Me sentía hinchada y fatigada. Después alguien me dijo que nunca había bailado con tanto sentimiento.

Alrededor de una semana más tarde, desde el vestíbulo del teatro hablé por teléfono con Peter. Supongo que yo lo llamé. Nos habíamos evitado desde la fiesta. Yo seguía enamorada.

Peter dijo que se sentía entre dos fuegos. Habló, por un lado, de su adoración por mí; por el otro, de su responsabilidad con Heather. Dijo que tenía que ayudarla a crecer, y que yo no lo esperara.

Colgué el teléfono y decidí ir a su casa. Sus vacilaciones podrían derivarse de la mejor de las intenciones pero había abusado de mí. Las culpas debían repartirse donde correspondiera. En el taxi que me llevó fui ensayando lo que le iba a decir. La escena terminó una vez que pronuncié mi parlamento: “Peter, sólo te digo una cosa: te recomiendo que la próxima vez que tengas un problema lo pienses muy bien antes de implicar a otra persona”. Me sentí orgullosa de mí misma: había entrado y salido sin desviarme del tema. El taxi me esperaba.

En cuanto me detuve a pensar, me deprimí como nunca. Me refugié en el trabajo y traté de sacarme a Peter de la cabeza. El dilema era que no sabía cómo pensar mi futuro en el ballet sin él. Su rechazo había puesto en cuestión mi sexualidad, pero no nada más eso. Me sentí de nuevo atrapada en el callejón sin salida del New York City Ballet. Nunca había separado mis aspiraciones amorosas de mis ambiciones artísticas. Tenía puestas todas las esperanzas en un hombre y en un compañero de baile.

El domingo siguiente a mi ruptura con Peter fui a entrenar al teatro en el Lincoln Center. Todo estaba en silencio; no había casi nadie en el edificio. Mientras calentaba me avisaron que tenía una llamada de larga distancia. Era una vieja amiga, Dina Makarova (no relacionada con Natasha), una fotógrafa de ballet a la que había conocido años antes, cuando fui bailarina invitada de la compañía de Long Island, dirigida por André Eglevski. Nos hicimos amigas y conservamos un contacto esporádico a lo largo de los años. No era inusual que me llamara, pero ese día en particular sonaba emocionada: “Gelsey, soy Dina. Escúchame, te llamo desde Canadá a nombre de Misha... Baríshnikov. Me pidieron que fuera su intérprete. Acaba de desertar...”.

Grité de la impresión. Dina me pidió que hablara en voz baja y que no le dijera a nadie porque todavía no se había informado a la prensa. Y fue al grano: “Quiere saber si estarías dispuesta a bailar con él”.

Me dio vueltas la cabeza. Sólo respondí: “Sí. ¿Eso es todo?” Y eso fue todo. No había nada definido, nada acordado; Misha sólo quería saber si bailarían con él. Quizá. Tal vez. Algún día. Entonces él en persona tomó el teléfono. Su acento era muy difícil y apenas pude entender qué dijo, salvo mi nombre, que repitió con voz suave, casi un susurro en que se esforzó por pronunciar cada sílaba.

Terminada la llamada, me quedé de pie un rato. Luego di un alarido: “¡No lo puedo creer!” Salí disparada por todo el teatro murmurando: “Mijail Baríshnikov me acaba de pedir que baile con él... Es increíble... Esto no me está pasando... ¡Dios mío!” Y seguí hablando sola: “Es lo más maravilloso que me ha sucedido en la vida. ¿Qué voy a hacer?”

La llamada sólo había sido para tantear. No le podía decir a nadie. Jamás lo diría.

Al día siguiente, extraoficialmente se declaró una tregua entre Peter y yo en cuanto supo que Baríshnikov se había escapado de su país. Era lunes 1o. de julio de 1974. Tras su última función en Toronto, Misha se había escurrido milagrosamente entre la multitud que estaba fuera del teatro, y evadió a la kgb. No habían pasado ni dos semanas de que Peter y yo lo habíamos visto.

Peter me acorraló en el teatro para hablar de esta bomba rusa caída en el mundo del ballet: “Sabía que iba a hacerlo; lo supe desde aquella cena. No mencionó siquiera que estuviera pensando en huir. No podía hablar de eso porque estaba vigilado, pero yo sabía que lo haría. ¿Tú no lo pensaste?”

Me interesaba más el hecho de que Peter y yo estuviéramos hablando de nuevo: “La verdad no, Peter. No supuse que desertaría”. Me sentí tentada a preguntarle si seguía acariciando la idea de dejar la compañía, si pensaba en los problemas de la vida práctica que nos esperaban. Misha había tenido la valentía de elegir la libertad artística. ¿No debía ser un ejemplo para nosotros? ¿No seguíamos estando en Siberia? Pero cerré la boca.

Unos días después Peter me invitó a cenar. Acepté. Era un manojo de nervios porque habría regresado con él en un minuto. Para mí seguía siendo el compañero perfecto. Nos reunimos en El Barón Rojo, un café de la Columbus Avenue. Tras ordenar, Peter me miró y me dijo: “Gelsey, siento que hay algo de lo que quieres hablar...”.

Dudé por un segundo pero negué con la cabeza: “No, la verdad no”.

Se echó sobre la mesa para decir directamente: “Creo que quieres hablar de sexo”. El que parecía querer hablar de sexo era él, mientras que yo era

toda oídos. Él fue quien dijo cómo me sentía yo y qué debería hacer. Claramente tenía muy bien pensado el asunto. Supe que me estaba tratando de reforzar el ego. Me alentó a tomar lo que yo deseara, a ser más atrevida. Según él, el amor y el sexo no tenían conexión: el sexo era la conexión con nuestro lado animal. No tuvo empacho en tratar de atraerme hacia su departamento para probar su teoría con un experimento.

La seducción me despertó expectativas; fui infantil de nuevo. Pensé en ángeles. Pensé en la maravillosa danza que haríamos en nuestra vida juntos. Pero Peter tenía otras ideas. Mientras yo fantaseaba me cambió de tema. Lo que acababa de suceder entre nosotros no tenía nada que ver con lo que estaba a punto de decirme. Esto era lo que le importaba.

Cuando empezó a hablar sentí un hormigueo en la espalda: “Hay algo que quieres decir pero te da miedo lastimarme, así que tendré que decirlo en tu lugar”. Suavizó la voz: “El otro día alguien me dijo que Misha te pidió que bailes con él y que tú dijiste que era lo mejor que te había pasado en la vida. Pues bien, lo es”.

Empecé a llorar, pero prosiguió: “No querías decírmelo por los planes que tenemos; no querías herirme. Con todo, debes irte. Tienes que bailar con Misha. Olvida lo nuestro; no somos tan importantes”.

Con un último abrazo me fui, sintiendo que me acababan de lanzar de la ciudad. Me preguntaba si Peter había actuado por nobleza o por cobardía. ¿Me había dado un empujón? ¿Pensaba regresar con Heather? ¿Permanecería en el New York City Ballet?

Años después bailé con Peter en un gimnasio universitario de la ciudad de Nueva York. Se trataba de una vieja pieza para nosotros, el *Pas de deux de Chaikovski*. Él debe de haberse imaginado las preguntas que me consumían. Antes de la función estábamos calentando cuando se me acercó y respondió a mi mirada: “Gelsey, realmente aborrezco volverte a ver; me recuerdas todo lo que no hice”.

Capítulo VII

La cortina de hierro

En algún momento me mudé al departamento de Upper West Side donde vivía mi familia cuando murió mi padre. Lo tenía para mí sola porque los demás miembros de la familia habían tomado su propio camino: mi madre vivía con mi padrastro en la Quinta Avenida; mi hermana se fue a Los Ángeles y finalmente se integró al Ballet de esa ciudad; mi hermano estudiaba en la universidad en San Francisco. A lo largo de los años el departamento se había conservado exactamente como siempre fue. Rodeada por los objetos y recuerdos familiares de mi niñez, me sentí presa en el museo de mi pasado.

Realmente no tenía las riendas de mi vida. No recordaba por qué había elegido ser bailarina; sentía que me lo habían impuesto. Sin conocimientos del mundo más allá del ballet, me faltaba la madurez necesaria para decidir mi destino. Cada experiencia sobrevenía como un porrazo inesperado. Sin conocimientos de los seres humanos reales, más allá de las criaturas del ballet, carecía de la habilidad para juzgar el carácter. Cada relación amorosa me llenaba de expectativas; cada fracaso me inhibía más. Mi único refugio era un mundo ideal. Si era incapaz de materializar esos ideales en mi vida, al menos podía darles vida en el escenario. Pero eso no me bastaba.

Sabía que mi danza era un acto de voluntad y un medio de expresión. El ballet era el único lazo que había logrado tender entre el pensamiento y la acción. Una lógica simple me decía que debía tender el mismo lazo en escena; que debía encontrar la manera de romper la barrera que separaba al arte de la realidad.

Pensé que salirme del teatro de Balanchine me permitiría entrar decididamente en el mundo. Me vi forzada a aceptar el hecho de que Peter Martins ya no me acompañaría. Aún no se definía nada con Baríshnikov, pero mentalmente estaba lista para dejar el New York City Ballet sola si era

necesario. Todas mis dudas se esfumaron en el cierre de la temporada de primavera de 1974.

Empecé los ensayos de una nueva versión de *Coppèlia* que montarían Balanchine y una de mis antiguas maestras de la escuela, Alexandra Danilova. Si *Giselle* era indudablemente la gran tragedia del repertorio tradicional, *Coppèlia* era la gran comedia. La había visto interpretada por el American Ballet Theatre, con Natalia Makarova y luego con la estrella italiana Carla Fracci, y sabía que exigía habilidades para actuar y bailar en la forma clásica. También sabía que Balanchine adaptaría el concepto a su visión de la danza pura; encasillaría en plástico la historia y a los personajes.

El papel de la heroína, Swanilda, le había proporcionado a la carrera escénica de la misma Danilova momentos memorables, y ahora, como maestra entrada en años, intentaba transmitirme los secretos del papel enseñándome la primera variación, pero era incapaz de explicar lo que sabía y sólo me mostró una preciosa caricatura del papel. Pensé que había confundido mi personaje con el de *Coppèlia*, la muñeca de la historia. Me propuse dejar la compañía antes de bailar en este montaje. El abordaje algo anticuado de Danilova casaría de alguna manera con la sensibilidad moderna de Balanchine. Yo conocía el inevitable resultado de tal casamiento, una parodia estilística, un vals de muñecas. Ya había tenido suficiente de esas trivialidades glorificadas.

Al principio de julio la compañía viajó a Saratoga para la temporada de verano. Desde allí intercambié llamadas telefónicas con Baríshnikov por medio de su intérprete, Dina Makarova. Misha seguía en Canadá esperando el permiso para entrar en Estados Unidos. Cada llamada era una variación sobre el mismo tema: su deseo de bailar conmigo. Su futuro en Occidente seguía siendo incierto... Yo formaba parte de sus planes... Me había visto bailar en Rusia... Creía en mí.

Yo creía en él tanto como en el ballet mismo. Misha superaba todas mis fantasías románticas. Era un milagro; una rosa que el destino echaba en mi camino. Era la personificación de la belleza y la verdad. Su sola existencia me inspiraba a aclararme y confirmar la dirección que estaba tomando. Al entrar en escena en el momento perfecto, me ofrecía la oportunidad de compartir el don de su genialidad. Era el más grande sueño posible. La posibilidad de ser compañera de tal artista me dio la valentía necesaria para enfrentar a Balanchine con la noticia de que me retiraba de la compañía.

Tuve que esperar la ocasión para hablar con Mr. B en privado. En una tarde relativamente tranquila en Saratoga lo encontré caminando en el vestíbulo del teatro y lo seguí a su oficina. En cuanto entramos me preguntó, como apresurado por deshacerse de mí: “Y bien, querida, ¿qué te pasa?”

Sólo le dije que pensaba dejar la compañía al final del verano. Cuando me preguntó cuáles eran mis planes le respondí que no estaba segura, que necesitaba tiempo para decidir. No hablamos más, no discutimos nada, no me invitó a que me sentara.

Me condujo a la puerta rodeándome el hombro con el brazo. Seguramente me sintió temblar: “Querida, te comprendo... Mira, cuando yo tenía tu edad todo lo quería hacer a mi manera. Y ahora te toca hacer todo a tu manera”.

Suficientemente cerca de mí como para sentir su aliento en la cara, me dio su golpe de despedida: “Ya lo sabes, si alguna vez quieres volver puedes hacerlo”. Y una vez que di unos pasos en el vestíbulo añadió: “¡Si es que hay lugar!”

No lloré hasta que salí del teatro. Miré el cielo azul preguntándome por qué lloraba, qué había hecho.

Unas semanas después, cuando Balanchine se enteró por la prensa de que bailarían con Baríshnikov, en privado me llamó “traidora”. Supongo que basado en nuestra breve conversación habrá pensado que me iba a ir a meditar a una montaña, y asumí que tarde o temprano regresaría como una hija pródiga.

Al pedirle a la revista *Newsweek* que comentara mi salida de la compañía, declaró: “Me vino a decir que quería poner a prueba sus propias ideas. Todo mundo debería hacerlo. ¿Por qué no? Es como el matrimonio: la gente se casa dos o tres veces. Yo me casé cinco veces. Secretamente toda bailarina quiere ser Giselle”. Balanchine pudo darse el lujo de ponerse generoso y filosófico ante mi infidelidad, porque sin mí su *Coppélia* fue un gran éxito ese verano. No me arrepentí de no haber aparecido en ella.

Mis arreglos con Baríshnikov dependían de sus negociaciones con el American Ballet Theatre. Natalia Makarova le había conseguido entrar. Si Misha y yo íbamos a bailar juntos, cada uno tendría que integrarse a la compañía, o bien bailar como invitado. Aparentemente tenía una imagen de mí con él y estaba emocionado con el prospecto de bailar juntos tanto como yo.

Después de bailar *La sílfide* para la televisión canadiense, llegó a Nueva York para bailar con el ABT. Sustituyó a Iván Nagy como pareja de Natalia Makarova en *Giselle*. Yo confiaba en su éxito. Antes de la función de estreno, el 27 de julio de 1974, le envié el siguiente telegrama desde Saratoga:

Misha,

Mierda un millón de veces.

Con mucho amor,

Gelsey

“Mierda” significa “buena suerte” en el mundo del ballet. Yo la iba a necesitar mucho más que Misha, que fue la sensación de la noche en Nueva York. Tendría que probar que era digna de bailar junto a él.

Por primera vez en mi carrera contraté a una representante personal, Shirley Bernstein, hermana del famoso director de orquesta Leonard Bernstein. En realidad era una agente literaria que había conocido a mi padre. Mientras me representó siempre demostró una extraordinaria tenacidad, porque, propensa a preocuparme y a enojarme, no fui una clienta fácil. Mis intereses eran exclusiva y obsesivamente artísticos.

Cuando Misha hubo firmado su contrato, recomendó que el ABT me contratara como su pareja de baile. Entonces Shirley negoció las cláusulas de mi contrato. Con el cambio de compañía mi salario se duplicó: bailarían por seiscientos dólares a la semana y aparecería en al menos la mitad de las funciones de Baríshnikov.

Mi posición para negociar con la compañía nunca fue fuerte. No era rusa, ni siquiera europea, y mis antecedentes no impresionaron a los directivos. La directora artística, Lucia Chase, nunca me había visto bailar. Era la principal fundadora de la compañía, en 1939, y su generoso apoyo económico a lo largo de los años había consolidado su poder. No se inclinaba por las bailarinas de Balanchine. Para Lucia, yo era la compañerita de Baríshnikov, un accesorio que éste requería para su espectáculo.

Por todos lados recibí estímulo para que apreciara la oportunidad que se me presentaba. Mi madre se sumó al coro que me decía cuán afortunada era de bailar con Baríshnikov. Parecía que estaba a punto de tomar las riendas de

mi carrera y de mi vida. Nunca se me cruzó la idea de que los acontecimientos y circunstancias pudieran tener su propia lógica y tiempo; tampoco que el ballet se pudiera considerar un negocio o que me hubiera convertido en mercancía del mercado teatral. Sólo pensaba en *pirouettes*, no en ganancias. En muchos sentidos era bastante tonta.

Recuerdo el calor de ese verano, la espera y la presión. Después de regresar a Manhattan emprendí una dieta intensiva y me encerré en el estudio de danza. Sudando día tras día, me preparaba para el repertorio que me imaginaba me pediría el ABT. A menos que mantuviera mi condición física no podría llenar las expectativas de Misha. No lo decepcionaría dejando que mi cuerpo no estuviera en perfecta forma. Mentalmente ya lo concebía como mi salvador y mi juez; con la imaginación le atribuí virtudes que sólo un santo o un amante podían poseer.

Mucho antes de que nos viéramos por primera vez en Nueva York ya había considerado la obvia posibilidad de enamorarme de él. Con sólo saber que Misha tenía mi fotografía, saqué la conclusión de que su interés en mí podría ser más que profesional. Era consciente de su muy publicitada relación con una chica estadounidense, Christina Berlin, hija de un ex ejecutivo de la corporación Hearst. Misha y Christina se conocieron en Inglaterra en 1970, durante una gira del Kirov. Luego ella lo fue a visitar a Rusia, y se las arreglaron para mantener en secreto su relación. La historia oficial, que en retrospectiva resulta inverosímil, era que él había desertado de su país por amor. Supe que ella fue a verlo a Canadá y viajó a Nueva York antes que él. Lo que no sabía era que él le había propuesto matrimonio poco después de su defección. El rumor era que Misha había cambiado de parecer, y yo esperaba ser la razón.

Al principio de agosto asistí a uno de los ensayos de Misha en el New York State Theater. En su nombre, mi amiga Dina Makarova hizo todo lo que pudo para que estuviera cómoda. Su discreción se equiparaba a su capacidad como traductora. Me aseguró que Misha estaba interesadísimo en reunirse conmigo, pero no me dijo qué esperar de él ni cuál sería el propósito de esa reunión. Tampoco trató de adivinar sus motivos o sus planes. Él seguía sufriendo el choque emocional de su escape de Rusia.

Al verlo ensayar las variaciones de *La bayadera* para su próxima aparición me volvió a impresionar su virtuosismo técnico, la pureza líquida con la que

ejecutaba los pasos. Su cuerpo era, más que un objeto de atracción física, una fuente de sabiduría.

Cuando terminó no supe qué hacer. En el recibidor de fuera del camerino los admiradores rodearon a Misha y no se dio cuenta de mi presencia. Me quedé a un lado tratando de verme voluptuosa, sin que él me hiciera caso. Finalmente pasó a mi lado y sólo dijo: “Espera aquí, vamos a cenar”. Con una sonrisa traviesa, se metió a su camerino.

Pasó una eternidad. Misha reapareció a mi lado, anhelante y añorado. Le habían apuntado en un papel la dirección hacia la que nos dirigiríamos; yo no tenía idea de a dónde íbamos. Misha llamó un taxi afuera del Lincoln Center. Aunque sólo sabía unas cuantas frases en inglés, me hizo saber que él estaba a cargo. Cuando le ofrecí ayudarlo con el idioma, como que no me entendió. Me dije que tendría que aprender ruso.

En el taxi el idioma no fue problema. Llenó el silencio rozándome con la mano. Me saltó el corazón. Nos comportamos con la timidez de unos adolescentes en su primera cita. Él tenía veintiséis años y yo veintiuno, pero no parecía haber una diferencia de edad real. Cuando sentí su mirada y lo vi a los ojos me encontré con dos impactantes turquesas, la imagen de la inocencia y la eterna juventud. Me imaginé que ya habíamos establecido una relación sin palabras, que los dos sabíamos lo perfectos que éramos el uno para el otro.

Debo de haber estado ensimismada. Lo siguiente que recuerdo es que entramos a una pequeña suite en Essex House. No tenía ni idea de que nuestra anfitriona en la cena sería Natalia Makarova. Sentí la frialdad. El recibimiento de Natasha me bastó para saber que no era bienvenida. El único punto cálido del salón lo ocupaba mi amiga Dina, cuyo papel como intérprete resultaba inútil dadas las circunstancias.

Nadie se molestó en explicarme esas circunstancias. Yo no estaba al tanto de la historia que tenía detrás esta escena, ni idea de que Natasha había sido el primer amor serio de Misha y que ella le había roto el corazón en Rusia unos años atrás. Tampoco me di cuenta de que esa cena sería su primera reunión en privado desde la defección de Misha. ¿Por qué demonios se le ocurrió llevarme? Si tenía claro que Misha y Natasha habían sido compañeros de baile en Nueva York. Me parecía que ella lo quería todo para sí, al menos en el escenario. ¿Era yo una intrusa? ¿Había decidido Misha

ponernos una contra la otra? ¿Al llevarme le quería mandar algún mensaje a Natasha?

Atrapada sin saberlo en el fuego cruzado entre mis dos ídolos, traté de hacer como si no estuviera pasando nada. Me decía que así debían de comportarse las personas sofisticadas. Nos sentamos los cuatro alrededor de una pequeña mesa. La conversación fue mínima, y yo no fui capaz de comer ni de respirar en ese ambiente saturado de hostilidad contenida.

Todo el tiempo divagué sobre Misha. ¿Se había olvidado de mí? ¿Me estaba poniendo a prueba? ¿Ya me había reprobado? Trataba de no mirarlo directamente. Observando su reflejo en mis cubiertos, trataba de fijar su imagen, la única clave que en ese momento tenía sobre su personalidad. Me atrajo con su aire misterioso, y contaba con el beneficio de todas mis dudas.

Cuando terminó de cenar, Misha se excusó abruptamente y pasó a un sillón en el otro extremo de la habitación. Al presentir el conflicto, Dina asumió una posición neutral. Natasha y yo quedamos mirándonos frente a frente. Quería recostarme y esperar a que pasara la emergencia. Natasha colocó uno de sus cigarrillos en una larga boquilla. Era sexy, insondable como el humo que echaba entre ella y yo. Su compostura era absoluta. Le brillaban los ojos como joyas peligrosas.

“Así queeeee, Gilzey... ¿qué es eso que oigo sobre ti y Peter Martins? ¿Qué? Tomas a los hombres, los alzas... y ¡puf! –movió la mano como sosteniendo una varita mágica–, así como así, ¡de repente ya no los quieres!”

Sentí como una bofetada. Volteé a ver a Misha con una risita nerviosa. Él mismo había montado esta escena; sin embargo, tenía la cara totalmente inexpresiva. Conforme con observar y escuchar, cruzó las piernas y echó los brazos por encima del respaldo del sillón. No hizo ningún comentario. Me volví hacia Natasha y le dije que no tenía idea de lo que quería decir.

En realidad me halagó que Natasha me definiera como una mujer diabólica, ficción que de alguna manera me igualaba a ella. Así era como esperaba que me viera Misha. Aparentemente, los rumores de mi relación con Peter habían torcido la verdad a mi favor. La ironía de mi recién descubierta reputación, así fuera absurda, me dio cierta satisfacción. Técnicamente, yo aún me estaba recuperando, pero no pensaba aclararle a Natasha nada sobre mi historia romántica. Si ella seguía inquiriendo, quedaría al descubierto mi falsa identidad.

Restándoles importancia a sus preguntas y disculpándome con ella, salí de prisa. Misha me siguió. No quedaba duda de que estaba implicada en una rivalidad y un cortejo a la vez, y que mi posición ya era vulnerable. De acuerdo con las reglas del juego, ahora me tenía que hacer la difícil. Compartimos otro taxi, pero me fui sola a casa.

Me quedé dormida con perspectivas apocalípticas. Interpreté la decisión de Misha de llevarme a la cena como su manera de anunciarle a Natasha sus pretensiones. Por ahora podría bailar con ella, pero para el futuro estaba comprometido a ser mi pareja de baile. Tal compromiso tenía que emanar del corazón. Me veía a punto de entrar en el paraíso.

Misha y Natasha aparecieron en dos funciones al inicio de agosto. Se trató de extractos de dos “clásicos” del repertorio ruso: *La bayadera* y *Don Quijote*. Hubo ovaciones de pie y reseñas delirantes. Al final de la temporada, Howard Gilman, multimillonario hombre de negocios, ofreció una gran fiesta. Era uno de los muchos amigos influyentes que Misha se había granjeado poco después de la defección. La fiesta fue en el magnífico *penthouse* de Howard en Upper East Side.

Esa noche Misha fue el invitado de honor. Me invitó a alcanzarlo allá. Cuando llegué, descubrí que no sería su única compañía: también había citado a su ex novia Christina, cuyo lugar en ese momento era incierto. La vi en cuanto entré. No nos conocíamos pero la reconocí de inmediato por las fotografías que había visto.

Me planteé la pregunta obvia: “¿Qué está haciendo ella aquí? Si su relación con Misha estaba terminada, ¿por qué la invitó?”

Sabía lo suficiente de la situación como para mantener mi alegre confianza. Misha había tratado en vano de sacar a Christina de su vida. Supuse, extrañamente, que quizás él hubiera decidido usar nuestra aparición juntos en la fiesta para confirmarle la separación, y ella recibiría un mensaje directo.

Inventé excusas para su comportamiento: estaba atrapado, sufría el choque cultural, con trabajos se iba adaptando a esta nueva libertad, todavía no aprendía a comunicar sus sentimientos... Mi defensa mental de su nobleza concluía con la absoluta certeza de que superaríamos todas esas dificultades, de que podríamos expresarnos por medio del lenguaje de la danza, que compartiríamos un entendimiento más allá de las palabras.

Pronto fue evidente que Christina no era mi única rival. Misha estaba rodeado por glamorosas bellezas, solícitas integrantes del American Ballet Theatre y del Ballet Nacional de Canadá. La fiesta parecía planeada como un complicado concurso del que Misha era el premio. Él trataba de mantener separadas a las concursantes dividiendo su tiempo y su atención yendo de una a otra de las habitaciones del departamento. Mi pasión me conservaba dichosamente ciega. ¿De qué podía sospechar, si creía que ya me había elegido como ganadora?

Aunque constantemente tuve conciencia de que Christina estaba en la fiesta, no tenía intención ni de hablar con ella ni de hablarle a Misha del asunto. Me dirigía al baño cuando la vi encorvada en una silla, abiertamente enojada, con una expresión arisca impuesta sobre sus delicados rasgos. Me miró con los ojos vidriosos mientras traté de pasar rápidamente por donde ella estaba, pero antes de que terminara de pasar se puso de pie vacilante y me interceptó. Me sujetó del bíceps y me dijo que teníamos que hablar. Su voz era la de una mujer humillada.

Enganchando del brazo a una joven que no reconocí, Christina nos condujo, como a un triunvirato, entre la muchedumbre, hasta una terraza. Supuse que la otra joven sería una de sus amigas. Años después descubrí que era una bailarina canadiense con la cual Misha ya había iniciado una relación. Las tres salimos por una puerta de vidrio, como conspiradoras. Al vernos juntas, inmediatamente Misha se perdió de vista. Christina espetó: “Creo que las dos deben saber que es un hombre muy difícil... Me temo que es difícil... Es... Es...”.

No tuve ganas de oír más; en cuanto empezó a titubear, regresé a la fiesta. Ella estaba fuera; yo, dentro. Así de simple. Tomé lo dicho como las palabras desesperadas de una amante rechazada.

Entre el mecanismo de mi ego y mi infinita capacidad para hacerme tonta, creé mi propia versión de Mijail Baríshnikov. Pensaba que era un gran artista; por lo tanto, como ser humano debía de tener las mismas cualidades superiores que lo había visto revelar en el escenario. Era nada menos que un héroe. Conforme esa velada funesta avanzó, en mi mente se multiplicaron sus atributos heroicos. La profundidad de su carácter era incuestionable.

Casi no me dirigí la palabra. Entre el ruido y la música de la fiesta, nos cortejamos en silencio. No necesitábamos hablar. El aura misteriosa que lo rodeaba era como una esponja capaz de absorber toda proyección del deseo

y la fantasía de una mujer. Extraje significado de cada uno de sus gestos y de cada una de sus miradas disimuladas. Comprendía la tristeza de sus ojos. Comprendía por qué se tenía que proteger.

La imagen de Misha como artista sufriente acrecentaba su atractivo. Su historia produjo una mística automática. Había escapado en busca de la libertad y, al hacerlo, perdía la libertad de regresar a su hogar. Sentía pena por él. Si a veces parecía estar actuando el papel de un Don Juan ruso, ¿quién podía culparlo? Bailando entre compañeras amorosas, aplazando su compromiso con alguna en particular, alzaba su propia cortina de hierro, una precaución contra los peligros del amor y el apego. En su caso, el artista aparentemente tenía que apartarse de la vida para protegerse. Eso no me desalentaba.

Sin que hubiera terminado la fiesta, me preparé para irme con Misha, con su leal intérprete Dina y un jovial bailarín ruso, Sasha Minz, un emigrado reciente y amigo de Misha en el Kirov. Habían improvisado un plan para ir a cenar y hablar del futuro. Cuando la puerta del elevador se estaba cerrando Christina se metió. Claramente Misha no se lo esperaba y su disgusto fue obvio. Cuando llegamos al vestíbulo nos pidió que lo esperáramos fuera mientras hablaba con ella. Lo que me impresionó de ese momento fue su expresión gélida. De repente era un extraño.

Esperé como nos dijo, con Dina y Sasha, en la banquetta. Era una de esas húmedas noches de verano. Pronto Misha salió del edificio y vino hacia nosotros. Parecía perdido; seguía con esa expresión congelada. Como sorprendido de verme, dijo: “Está bien; no es nada”. Al instante se transformó. Era Misha de nuevo; sonriente.

Haciéndose cargo de la situación, nos apresuró a irnos. Por encima del hombro vi una silueta de mujer caminando en la dirección opuesta. Era Christina. Estaba sola. Empezaban a caer algunas gotas de lluvia. Pensé que quizá necesitaría ayuda. Me dio escalofrío recordar la escena de la terraza. ¿Qué podría haber hecho yo? Jalada por mis compañeros traté de no pensar en su suerte. Había quedado marginada.

Misha, Dina, Sasha y yo fuimos a un restaurante de los alrededores. Se sobrentendía que Misha y yo íbamos en pareja. Me tenía cautivada. Si alguna vez hubo pláticas sobre nuestro futuro, nunca se me incluyó. Toda conversación seria se desarrollaba en ruso, entre Misha y Sasha. Me bastaba

la posibilidad de que estuvieran hablando de mí; estaba más que contenta de entregarle mi destino a Misha. Eso me extasiaba.

El siguiente paso parecía inevitable; cómo nos iríamos Misha y yo era simple cuestión de logística. Les cuchicheó algo en ruso a Dina y a Sasha. Para mí estaba bien lo que él dijera y no hice preguntas. Después supe que se había despedido amablemente anunciándoles que planeaba llevarme.

Al salir del restaurante, Misha les dijo adiós en ruso a nuestros dos acompañantes. Yo me despedí en inglés. Tomamos un taxi que iba pasando. Por la ventanilla trasera vi que Dina y Sasha nos observaban con expresión preocupada, mezclada con mi propia ansiedad. Misha se apoyó en mí en cuanto el taxi aceleró entre el tráfico.

Los dos vivíamos en West Side. Los dos sabíamos que estábamos a punto de compartir la cama, como lo hacíamos con el taxi. Invité a Misha a mi departamento con toda la sutileza y despreocupación que pude. No le costó ningún trabajo traducir mi ofrecimiento. Pero quedé petrificada. Todo estaba sucediendo demasiado rápido. Atacada por la inseguridad, necesitaba hablar con alguien. Necesitaba un intérprete. ¿Cómo se lo podía explicar a Misha? Me malentendería, se sentiría herido, pensaría que sólo lo estaba provocando, y nuestra asociación se rompería antes de siquiera haber comenzado.

Ayudándome con algunas justificaciones muy convenientes, bloqueé los miedos y me lancé a sus brazos. Era una divina locura, era el amor; estábamos destinados el uno para el otro.

Al llegar a mi departamento me aseguré de mantenernos alejados de la recámara. Debíamos evitar la cama de mi infancia. Pensando rápido, maniobré para pasar de la sala a la vieja recámara de mi hermano, donde sólo había un colchón en el piso. Era una habitación pequeña y ordinaria, salvo por una extraña estatuilla que mi hermano me había regalado años atrás en una Navidad. Sobre una cómoda se podía ver la figura de un mono que sostenía un cráneo humano en la palma de la mano, lo que para mí era un vago símbolo de la humanidad caída, la traición a los ángeles a favor de la bestia. El mono era Hamlet en la escena de la tumba, que sostenía mi cráneo y decía algo como: “¡Pobre Gelsey!” No permitiría que este grotesco objeto de arte presenciara las actividades que marcarían la noche. Cuando me empecé a desnudar, casualmente le arrojé la blusa encima.

Después de vérselas con botones, cinturón y cierre, por un breve instante Misha mismo emergió como una estatua sobre un pedestal de prendas

replegadas. Se veía cohibido, como un dios tímido. Yo sentía la misma incomodidad y apagué la luz para ocultar mi desnudez. El abrazo no mitigó la tensión. Sería nuestra primera función. Ambos teníamos pánico escénico.

Refugiándome en la fantasía, me dejé conducir por la imaginación a través de la seducción. Éramos dos estatuas que habíamos cobrado vida sólo para bailar este íntimo *pas de deux*. La coreografía nos demandaba caer lentamente en el colchón. Nos deslizamos graciosamente debajo de las sábanas, uno en los brazos del otro, y al momento estábamos embrollados sin remedio, como en uno de esos ballets abstractos. Hubo un torpe furor de extremidades, una lucha por equilibrar y poseer. Sentí que debía rendirme en este punto a su necesidad de controlar, entregarme a su fantasía. Mi propósito en la vida se esclareció cuando sus dedos recorrieron la curva de mi espalda: complacerlo, darle placer.

Percibiendo lo que se esperaba de mí, esperé a que hubiera terminado. No sentí necesidad de fingir aquello que no había sucedido, lo que no podría haber sucedido en el tiempo transcurrido. Cuando se echó a descansar en mis brazos, los dos volvimos a ser de piedra. La función había concluido.

Durante el silencioso intermedio que siguió, arrullada por el sonido de su respiración, pensé que había dado con el secreto de la ternura masculina, que soñaba en mis brazos. Sentía que sus pensamientos se dejaban llevar por los míos. Aunque nuestro encuentro haya sido algo torpe y en esta primera vez no resplandecieron los fuegos artificiales, en mi ser se despertó un afecto aún más profundo. Incluso entonces supe que la técnica del amor no era nada para mí comparada con lo que el acto en sí me había inspirado. Recompensada con haberlo satisfecho, estaba por volverme experta en los anticlímax, tanto en la cama como en el escenario.

En la mañana Misha se fue apresuradamente sin desayunar. En su papel de ángel disoluto, sólo dijo: “Te llamo”.

Cumplió su palabra. Nuestro amorío prosiguió en una rutina de intermitentes visitas nocturnas. Después de llamarme, usualmente tarde en la noche, llegaba como un huérfano en busca de refugio, para desaparecer a la mañana siguiente sin dejar rastro ni explicación. Parecía encerrado en sí mismo. Los intentos de expresión sexual eran mi única seguridad de su afecto. Lo que prometía convertirse en un íntimo lazo de confianza, pronto e imperceptiblemente se volvió una especie de atadura emocional. Esperaba

sus llamadas; me preguntaba por qué parecía mantenerme en secreto, pero me guardaba mis preguntas. Ahora se trataba de tenerlo o perderlo.

En esas primeras semanas casi no intercambiamos ninguna idea. Permanecía sólo el sueño de un intercambio que pronto tendría lugar en el estudio y el escenario. Cada vez que pretendía bromear con él me quedaba la duda de si respondía a lo que yo decía o a lo que él creía que le decía. Esto era desconcertante. Supe que necesitaba otra línea de comunicación y me inscribí en clases de ruso en el Instituto Berlitz. Misha no hacía ningún esfuerzo por hablarme en su lengua nativa. Yo nunca sabía cómo pedirle ayuda sin sentirme como una molestia. Sin su motivación, nunca hablaría ruso con soltura. Pronto comprendí lo que Christina había tratado de decir. Era una persona difícil. Pero ya era demasiado tarde para atender la advertencia: estaba enamorada.

Si bien los años quizás hayan desfigurado ciertos sentimientos e impresiones, puedo jurar que la fe me unió a Misha. Daba por sentado que compartíamos un punto de vista y un propósito de nuestro arte. Si habíamos comenzado con el pie izquierdo, nunca dudé de que la pareja prevaleciera como la expresión última de nuestro amor. Sabía de memoria las palabras de Da Vinci: “El gran amor surge del gran conocimiento del objeto amado”. Sólo necesitábamos tiempo para conocernos, como bailarines y como amantes.

Otro factor aparentemente garantizaba nuestro éxito: el indisputable hecho de que Misha era un bailarín más avanzado que yo significaba que su ego masculino no se sentiría amenazado por mí. A mis ojos, su estatura artística lo colocaba como el máximo maestro que pudiera desear. En mi opinión, había demostrado un conocimiento pleno de la forma clásica, así que debía poseer las respuestas que yo había estado buscando.

Nuestra rutina amorosa se interrumpió brevemente durante ese primer mes. Misha regresó a bailar a Canadá. Yo fui a Inglaterra en una infructuosa búsqueda del fabricante de mis zapatillas de ballet. Quería que me hiciera un molde de los pies, pero el vendedor me dijo que mi zapatero, conocido como “Mr. Y”, estaba sordo, mudo y “moribundo”. Regresé decepcionada a Nueva York a comenzar los ensayos.

Misha eligió los ballets, que inicialmente comprendieron el Reino de las Sombras de *La bayadera* y el *pas de deux* de *Don Quijote*, y más tarde

Coppélia completo. También sugirió que bailáramos *Tema y variaciones* de Balanchine, incluido en el repertorio del ABT.

En su mayor parte, yo incursionaría en ballets estrechamente identificados con la experiencia y el legado cultural de Misha. Interpreté su decisión de incluir a Balanchine en nuestro repertorio como una fase pasajera, un acceso de curiosidad artística que Misha debía ejercitar fuera de su sistema. A pesar de mis dudas, no ofrecí resistencia. Como tenía experiencia con *Tema y variaciones* y me creía experta en Balanchine, en realidad sentí descanso de tener al menos un área de conocimientos especializados que ofrecer a mi compañero. Tendría que haber visto esta atracción hacia Balanchine como señal de las cosas que sucederían.

El periodo inicial de ensayos corrió en septiembre. El desafío inmediato era técnico. *Don Quijote* y *La bayadera* eran piezas sacadas de contexto, de las versiones completas de los ballets del siglo XIX. Como tales, no debía preocuparme mucho por su argumento, al menos no por ahora. El problema era la composición de los pasos.

Ambos ballets fueron montados originalmente por Marius Petipa, el prolífico coreógrafo francés que estableció gran parte del repertorio ruso. En cierto modo me estaba remontando hasta un siglo atrás en la historia, y para dar ese salto tenía que transformarme. Adecuarme a la estética Petipa requeriría más que un simple cambio de imagen. La transición técnica reflejaba la diferencia fundamental entre Petipa y Balanchine, la distancia que mediaba entre los enfoques tradicional y moderno de la forma clásica. Los años que separan a estos dos coreógrafos podrían calibrarse por el cambio de propósito expresivo del cuerpo del bailarín, que pasó de narrar una historia a danzar por la danza misma.

Petipa codificó el vocabulario de los pasos clásicos que se habían popularizado en Europa en el siglo XVIII y principios del XIX; ordenó el movimiento y los gestos de acuerdo con una estructura gramatical precisa. Pero la forma rusa parecía avanzar sin el correspondiente progreso del contenido. En esencia, los ballets de Petipa no fueron más allá del limitado dominio temático del romanticismo –cuentos de hadas de amor y muerte–, que simplemente se fundió dentro de la forma más rígida, y así se asentó una especie de ideología teatral y estilo fijo. En cierta medida, la codificación se quedó corta, o traicionó lo que algún día yo denominaría ideal clásico de la danza

dramática. Sin embargo, el cuerpo de los bailarines aún tenía que dar una presentación dramática coherente.

Al modificar la gramática de Petipa y cambiar aún más el énfasis del contenido a la forma, Balanchine alteró la lógica con que se habían unido los pasos, y en última instancia transformó el proceso mediante el cual se había compuesto cada paso. El estilo de los dos coreógrafos contrastaba más claramente en la densidad y velocidad de los pasos. Las danzas de Mr. B solían rebosar de combinaciones múltiples cuya intención era deslumbrar a alta velocidad. La relativa sencillez de los diseños de Petipa era mucho más complicada para mí; a un solo paso se le daba vida verdaderamente sólo revelando la sutil complejidad del personaje. Sentía como si hubiera estado estudiando damas chinas y ahora se me pidiera que jugara ajedrez. Necesitaba una estrategia, una manera de lograr que cada movimiento condujera al siguiente.

Al ensayar con Misha, de inmediato se hizo obvio que mis intentos encubiertos por inyectarle teatralidad al diseño de Balanchine no me habían preparado para las exigencias técnicas de los ballets de Petipa, aun cuando en este caso el propósito de los pasos fuera explícitamente dramático. Todavía no desarrollaba destrezas a la altura de esas demandas expresivas. También fue claro que Misha no era maestro; era incapaz de explicar cómo o por qué ejecutaba un paso de determinada manera. Estaba imposibilitado para verbalizar su enfoque en ruso o en inglés. En un principio esto fue un desafío más que un obstáculo en nuestra danza, no muy distinto del desafío de la intimidad en nuestra relación amorosa.

No había maestro en el American Ballet Theatre que poseyera los conocimientos especializados necesarios para ayudarme a hacer la transición técnica. Esto seguiría siendo problema al pasar a ballets que requerían mímica y danza de carácter. El supuesto era que esas habilidades estaban incluidas en la formación básica de todo bailarín. La compañía no tuvo comprensión ni simpatía por mi predicamento, actitud que no se distinguía mucho de la del New York City Ballet. Tuve que buscar el remedio por fuera. Misha estuvo dispuesto a hacer un esfuerzo en este sentido, así que fue conmigo al estudio de David Howard en Harkness House. Nos alentó Mrs. Rebekah Harkness, una excéntrica mecenas del Harkness Ballet.

Bajo el ojo vigilante de David, Misha y yo ensayamos los segmentos de *Don Quijote* y *La bayadera*. Las semanas pasaban, y yo bombardeaba a

David con preguntas. Debía investigar cada ballet momento por momento. Veíamos en cámara lenta filmaciones de Misha, así como de varias bailarinas interpretando mis papeles. Había que descomponer cada paso en los principios físicos básicos que debían aplicarse para componer el movimiento. Luego se tenían que frasear los pasos, de acuerdo con los mismos principios, trabajando en el *timing* de Misha. Más tarde, cuando se hizo necesario un mayor refinamiento, con frecuencia acudí a Stanley Williams por su énfasis único en la colocación de los pies, su sensibilidad para pulir y precisar, lo que complementaba las ideas kinesiológicas que trabajaba con David. Tenía que combinar el lenguaje verbal de estos dos maestros en un solo marco conceptual. La asimilación de las ideas de David sobre el origen del movimiento en el torso me permitió absorber el meticuloso énfasis de Stanley en la parte inferior del cuerpo. El proceso era un problema de coordinación desesperantemente complejo.

Nunca recibí explicación de las historias de estos ballets. Ningún maestro me explicó jamás los pasos de acuerdo con el argumento. De las filmaciones deduje lo que pude sobre el personaje y la acción. Mi intuición de las historias poco a poco influyó en mis elecciones técnicas. La necesidad de añadir un sello interpretativo a una obra siendo al mismo tiempo fiel a una ejecución literal de los pasos subrayaba mi conciencia de las deficiencias. Mis movimientos parecieron arbitrarios y artificiales hasta que encontré una manera de conectar la pasión lírica de cada personaje con la definición prosódica de la forma clásica.

La clave técnica que estaba buscando, aquella que enlazara la danza con la música y con el argumento, se conocía como *legato*. Era la dinámica especial que parecía permitirles a los bailarines rusos ejecutar los pasos con tal fluidez y gracia; unir los pasos dentro de un concepto global del ballet. Los propios rusos, Misha incluido, eran incapaces de traducir las claves y correcciones verbales recibidas en su formación a un idioma completo e inteligible. A menudo no podían comunicar el conocimiento almacenado en su cuerpo a los bailarines estadounidenses, cuya formación engranaba con una estética diferente. El *legato* era un concepto ajeno para los estadounidenses, acondicionados para la velocidad, para difuminar los pasos en lugar de vincularlos. A pesar de todos mis esfuerzos, yo no era la excepción.

Misha parecía haber sido programado para bailar, en lugar de haber aprendido a bailar. Seguía un complicado conjunto de reglas originadas en

los programas de clase rusos. En mi adoración por sus habilidades, seguía suponiendo que conscientemente comprendía la lógica de esos programas y cómo se relacionaba con los movimientos de su cuerpo. Cuando bailábamos dábamos la apariencia de conversar bellamente, al menos en ciertos pasajes, como si fuéramos pensando a lo largo de las mismas líneas. Aunque no era capaz de explicar cómo ligaba los pasos, cómo había desarrollado el *legato*, ofrecía un singular ejemplo para estudiarlo. En cierto punto, le sugirió a David que me adiestrara en los ejercicios de clase rusos, como si repetir palabras en un idioma extranjero las suficientes veces me fuera a revelar su significado. Esto fue un asomo de la frustración y las insensateces que nos aguardaban.

Para crear un efecto que era esencialmente poético –como “caminar en las nubes” o “flotar entre sueños”–, necesitaba un lenguaje específico que pudiera interiorizar y traducir directamente al cuerpo. Conforme lo empecé a cimentar, descubrí una disparidad entre lo que sentía y el sentimiento que una imagen en particular comunicaba poéticamente. Ni por un momento sentía que fuera caminando en las nubes ni flotando por el escenario. A menudo mi sentimiento real era el contrario a la calidad encarnada en el movimiento. Incluso un movimiento simple, como pararme de puntas, me exigía ejercer una fuerza en la dirección opuesta, empujar el piso resistiendo la inclinación a jalarme con piernas y brazos. La inspiración poética, que aparentemente subyacía en las imágenes físicas de la danza, no revelaba el método de composición.

Tuve que empezar de cero con cada ballet. El truco era canalizar el impulso físico a través del torso hacia el resto del cuerpo, coordinando toda la acción muscular mediante un conjunto específico de trayectos circulares que definían el movimiento en la forma clásica, independientemente del particular estilo nacional. Guiada por la intuición y el análisis riguroso, aislé los patrones integrales del movimiento para desplegar una continua geometría de posibilidades expresivas para cada danza. Una frase de particular belleza podía poseer una cualidad que era posible extender en una más larga secuencia de pasos y gestos. Un tema podía surgir de su patrón para conectar cada frase con la composición en su conjunto. Finalmente, cada concepto temático tenía que pasar por un minucioso proceso de prueba y error.

Al final del *pas de deux* de *Don Quijote*, por ejemplo, ejecutaba treinta y dos *fouettés*. Esta exasperante serie de giros tenía que decir algo significativo

sobre el personaje, Kitri, incluso en esta viñeta. Yo sólo sabía que era una aldeana española seducida por Basil, el personaje de Misha, un malicioso barbero. Los treinta y dos giros me daban la oportunidad de sopesar su fuerza.

Calculé la exacta capacidad de la columna vertebral de Kitri, la cual convertí en parte de un largo punto de apoyo que incluía su pierna de soporte y se prolongaba a lo largo de la nuca y la cabeza. Cada uno de los giros era un reto que debía aceptar para probar que el personaje tenía columna y agallas, cualidad que tanto Basil como Misha comprenderían. La secuencia completa de los giros debía ejecutarse en su lugar, una prueba de precisión y energía. El espíritu de Kitri debía equipararse a la descarada intensidad machista de Basil, la cualidad que Misha capturaba en su despliegue de bravura. A través de mi control técnico del impulso y el equilibrio, cada giro echaba chispas, en sentido figurado, de modo que estos *fouettés* eran una metáfora visual del fuego que ardía en su alma española. Estaba orgullosa de bailar. Su gracia y dignidad fluían en esos pasos. Este concepto se expandiría años más tarde, cuando bailara el ballet completo.

Durante la mayor parte de los ensayos Misha me hacía correcciones. Por ejemplo, al prepararme para una cargada me decía: “Ve hacia arriba recta... fuerte... Permanece firme”. Palabras como “recta” y “fuerte” describían el efecto pero no la causa. Poseía una retahíla de adjetivos similar a aquellos empleados por mis primeros maestros rusos en la escuela de Balanchine. Ocasionalmente rompía la tensión con una sucesión de palabras inglesas de cuatro letras, deleitado por su recién descubierto dominio del idioma. Con mayor frecuencia, exigía repetición y velocidad: “Vamos, niña... Rápido, rápido, rápido. ¡Vamos!”

Trataba de ser útil señalando de qué manera mi danza se desviaba de sus imágenes mentales del ballet que estuviéramos preparando. Esas imágenes eran estáticas, poses que una bailarina debía alcanzar en el curso de la danza. Podía describir cada pose u ofrecer una imitación, pero no decirme el proceso mediante el cual se generaba. Esto fue un problema particular en los extractos de *La bayadera*.

El segmento del Reino de las Sombras había sido recreado por Natasha en una versión fiel al montaje ruso tradicional. El argumento era una variación del mito órfico, transpuesto a la India. Un guerrero, Solor, sigue a su amada, Nikiya, al mundo de los espíritus, supuestamente un mundo de dicha elísea; un reino perfecto de belleza clásica, imaginado por el coreógrafo, Petipa,

a través del sueño de opio del héroe, lo que añadía más que un toque del romanticismo.

Sabía que mi personaje, Nikiya, era el espíritu de una bailarina del templo, la bayadera. Como moradora de esa tierra de los muertos, sus movimientos reflejan la fría pureza que Petipa infundió en sus pasos. La danza de Nikiya encarnaba el estilo académico de Petipa, en cuyo mundo imaginario el plano de la existencia humana estaba separado del plano de los ideales humanos, así como Solor, el personaje de Misha, estaba separado de su amada. Yo me resistía al mensaje desesperanzado que parecía empapar a la historia: que la deslealtad de Solor había condenado su amor por Nikiya a jamás consumarse en este mundo. Ésa no era mi idea del amor.

Transformé este ballet en algo personal. Misha y yo teníamos que encontrarnos a través de nuestros pasos. Debíamos crear nuestro propio paraíso en el escenario, en este mundo, en correspondencia a una historia de traición, redención y reconciliación romántica. La hermosa imagen soñada por Petipa –incluidas las maniobras hipnóticas del cuerpo de baile, un gran grupo de sombras en diáfanos tutús blancos que crean el ambiente con una secuencia de *arabesques* repetidos– sería sólo un pretexto para la acción entre nosotros, los enamorados.

¿Cómo me podrían apartar de Misha o de la vida? ¿Se suponía que la muerte fuera hermosa? ¿Qué profundidad psicológica podría poseer un personaje muerto? ¿Qué diablos era una sombra, para acabar pronto?

Instintivamente rechazaba a toda criatura femenina sobrenatural que habitara los ballets del siglo XIX: sombras, sílfides, Wilis, ninfas, cisnes, sonámbulas, espíritus. Me ponía sus trajes pero luchaba contra las premisas fantásticas que estaban detrás de esos seres imaginarios. Nunca creí en ellos. No son reales; no tienen poder para conmover a un público a menos que se les baje a la tierra para humanizarlos. Tenían que entrar en mi realidad. Mis ideas y pasiones debían hablar por medio de ellas. Para que Nikiya fuera creíble debía decir lo que yo quería decir por medio de la danza. Si Petipa le dio belleza, yo le daría verdad. Quería que bailara alejando las ilusiones.

El estilo coreográfico bloqueaba mi relato de la historia. Cada pose de un clímax, como congelada, parecía romper con la película, interrumpir el movimiento de la danza. Era imposible recuperar el impulso después de extenderme en la definición estática de la posición indicada por Misha. Debido a que la mayoría de las poses venían después de girar con Misha, estaba

atascada entre sus manos, sostenida en una posición que demolía todo lo que yo hubiera aprendido sobre la danza. Mi impulso era separarme de él.

En esos embarazosos momentos el ballet parecía morir. Aún no había aprendido que la forma de la posición se componía mediante una imperceptible continuación de la acción muscular dentro del cuerpo; que la quietud debía mantenerse viva a través de una transición deliberada. En cierto modo, tenía que rotar aun cuando pareciera estar inmóvil. La rotación interna de ninguna manera era automática o instintiva; exigía un control consciente de la respiración. Misha ponía en blanco los ojos, como era típico de él; no tenía paciencia para este tipo de asuntos. Era “mi problema”, lo cual significaba que no era real.

En nuestros primeros ensayos de la escena de las Sombras, decidí tratar de trabajar a su modo y tomar una de sus clases. Contra toda esperanza, deseaba que la clase se convirtiera en parte de nuestra rutina compartida, algo que hiciéramos juntos todas las mañanas. Rápidamente, la realidad frustró ese sueño. Su calentamiento de media hora era demasiado breve para mí. Tras seguirlo en una serie de ejercicios rusos en la barra, sentí como si me hubieran dado mazazos en las rodillas. Me impresionó cuánto daño puede hacerse en tan corto tiempo. Simplemente mi cuerpo no podía trabajar de la manera en que Misha estaba acostumbrado.

Pero la tensión no fue nada comparada con el alarmante pensamiento que cruzó mi mente. La conclusión era inevitable: mi enfoque del ballet no era compatible con el de Misha. Dedicándome al programa de estudios ruso, nunca sería capaz de crear las poses correctas que él pedía.

El problema de llegar a una pose parecía apuntar a una contradicción entre el fluido *legato* que enlazaba los pasos y las estrictas líneas de la parte superior del cuerpo conocidas como *épaulement*. El programa ruso estaba diseñado para inculcar una memoria física que relacionaba precisamente cabeza, cuello, hombros, espalda y brazos con varias imágenes que los bailarines ejecutaban en el escenario. La reproducción mecánica del estilo de una generación a otra parecía descartar un dominio consciente de los principios de composición que vinculaban la forma con el contenido. El propósito expresivo del *épaulement*, por ejemplo, en muchos casos degeneraba en una afectación vacía, desconectada de toda intención poética o dramática. Gracias a sus años de entrenamiento, la parte superior del cuerpo de Misha hacía lo que debía hacer. La mía no. Yo tenía que descubrir los principios

que me permitieran dar la impresión de que bailaba de acuerdo con esas mismas reglas.

A Misha le impresionaba lo duro que trabajaba, pero nunca comprendió la naturaleza de ese trabajo. Nunca preguntó cómo mejoraba. Explicaba todo con un aforismo ruso que aproximadamente quiere decir: “El talento es el talento; no se puede esconder en el bolsillo”. Yo sabía que mi talento era en extremo modesto, en especial si me comparaba con el de él, pero había aprendido cómo trabajar, cómo pensar y cómo desarrollarme como bailarina.

Miraba mis métodos poco ortodoxos con el escepticismo cándido que un campesino supersticioso podría mostrar ante una maravilla científica. Rara vez manifestaba curiosidad o aprobación. Sabedora de la conflictiva historia con sus parejas de baile en Rusia, estaba segura de que apreciaba mis esfuerzos. Lo habían puesto a bailar con parejas incompatibles; una de sus ex compañeras, a quien yo había visto, parecía una refugiada del Roller Derby.¹³ Mi calificación debía de ser al menos pasable.

Conforme me trataba de acercar a su rango expresivo y alcanzar su nivel, me fui volviendo cada vez más vulnerable a las críticas de Misha, como si estuviera bailando sólo para complacerlo. Mi corazón siempre pendía de un hilo.

Recuerdo una tarde en que Misha llevó a varios amigos a observar uno de nuestros ensayos de *Don Quijote*. Yo había estado trabajando en el estudio antes de su llegada. Las zapatillas de punta que llevaba eran demasiado suaves para sostenerme los pies correctamente en el *pas de deux* del que pretendía alardear. Yo sabía que me las debía haber cambiado, pero él tenía prisa. Ciertamente, no quería que se le hiciera esperar a que su compañera se cambiara de zapatillas. Después de presentarme a su público, me entregué sin protestar por su impaciencia. En cuanto empezamos la *promenade*, uno de mis dedos se recargó de más en el suelo. Cuando me tambaleé en mis giros de puntas, de repente me soltó y se volteó murmurando en ruso. Se negó a verme y prolongó el suspenso y la tortura. Luego regresó y dio un chasquido: “Vamos otra vez. ¡No te detengas!”

¹³ N. de la T. Deporte de origen estadounidense, que consiste en persecución y agresivos contactos patinando sobre ruedas en una pista. En los años setenta, en México se le conoció como “lucha en patines”.

Reprimiendo la pena y el dolor físico, lo logré en el segundo intento sin cometer errores de importancia. Ni la mejora de mi ejecución ni las disculpas que le ofrecí me exculparon. Lo había avergonzado enfrente de sus amigos. No dio el menor signo de haberme perdonado. Me tuvo en ascuas durante horas, hasta que le cambió el humor y enfiló de nuevo sus encantos hacia mí. Ésa era mi señal de que el episodio quedaba olvidado.

Nunca fui capaz de blindarme contra ese tipo de incidentes. Sus exigencias siempre podían justificarse de manera tal que yo siempre estaba en falta por mi incapacidad en la ejecución. Mi único recurso era bailar a la perfección, como él definía la palabra.

Nuestros avances en el estudio fueron lo bastante constantes durante los primeros ensayos como para albergar un moderado optimismo. Me había vuelto parte de su vida. Nuestra danza parecía indicar que la cortina se iba levantando; que Misha empezaba a confiar en mí; que estaba abriéndose a una relación más profunda. Cada gesto, cada movimiento, arrobado y sublime, era prueba de nuestro mutuo amor. Me aseguraba de no hacer peticiones. A pesar de la naturaleza dispareja de nuestra relación, a pesar del contraste de temperamento y de enfoque del ballet, las danzas que creábamos parecían combinar y mejorar nuestros dones individuales. Éramos mejores que nuestro material. Me gustaba pensar que Misha se sentía tan orgulloso de mí como yo de él.

El amorío continuó a conveniencia de Misha. La rutina nocturna empezó a variar. A veces me quedaba con él en su hogar temporal, parte del conjunto de departamentos que pertenecía a Howard Gilman. El ambiente era como el de una suite de hotel, todo bastante anónimo e impersonal. Me sentía más como una huésped privilegiada que como una amante. El hecho es que permití que se me convirtiera en una servidora, tan devota en la cama como en el estudio de ballet. A mis ojos, mi pasión justificaba todo tipo de sacrificio, desde la posposición indefinida de satisfacción hasta la deferencia constante.

En mis ocasionales accesos de insomnio, me preguntaba secretamente si mis experiencias previas de alguna manera habían arruinado mi sexualidad. ¿Era inadecuada? ¿Estaba alienada? Incluso estas dudas sobre mi feminidad podían racionalizarse desde el punto de vista del estudio. La ejecución física del ballet dependía de un ideal compartido que se desplegaba gradualmente. Hasta ese momento nada había sido fácil en lo que respecta a nuestros pro-

gresos. Seguramente el amor era un arte que requería tanto un ideal expresivo como un periodo para desplegarse. El razonamiento circular siempre me remontaba a un pensamiento al que me aferraba hasta que por fin me dormía: Misha mismo era el ideal.

Aun nuestras inseguridades parecían equilibrarse. Por lo general yo salía de prisa en la mañana, como él lo hacía cuando se quedaba en mi departamento. Me daba la sensación de que estaba invadiendo su intimidad. Su nostalgia era un lamento constante, el origen de muchos de sus oscuros estados de ánimo. En una de mis visitas, al despertar lo encontré lavando los platos en la cocina, e inocentemente le pregunté por qué lo estaba haciendo. Se encogió como si le hubiera preguntado si era miembro de la kgb, como si estuviera iniciando un interrogatorio. Luego miró fijamente el plato que tenía en la mano, inmóvil, como si su mente hubiera volado a Leningrado. Y por fin, con una mirada torva, masculló: “Me gusta lavar platos... a veces”. Su melancolía era impenetrable. Me despedió.

En el transcurso del periodo de ensayos, el secreto que rodeaba nuestra relación se levantó ligeramente. Misha me invitó varias veces a acompañarlo a veladas ofrecidas por emigrados rusos y por una variedad de amigos estadounidenses. En esas ocasiones me pedía que fuera, pero usualmente se deshacía de mí en cuanto llegábamos. En su mayoría, se hablaba en ruso y yo sólo alcanzaba a entender algunas palabras, pues seguía viéndomelas con mi curso del Berlitz. Misha no intentaba ayudarme, aunque pensaba que mis esfuerzos eran tan lindos como para merecer un ocasional pellizco en la mejilla.

En una de esas reuniones conocí a un profesor de Columbia, John Malmstead, quien me ofreció ayuda con las barreras del lenguaje y culturales. Empezó a enseñarme una canción popular rusa contemporánea, que asemejaba el amor a la guerra. Más tarde le hice este numerito a Misha, quien tenía una pasión abrasadora por los poetas modernos de su país. Lo conmovió mi interpretación y repetía su frase: “El talento es el talento...”

El círculo ruso eventualmente incluyó al famoso músico Mstislav Rostropóvich. Se lo presentó a Misha una emigrada, Remi Saunder, que a veces trabajaba para el músico y para Tiffany's. Remi se volvió una especie de figura materna para Misha y poco a poco fue sustituyendo a mi amiga Dina como intérprete y asistente personal. No había tregua posible para las mujeres que trabajaban para Misha. Así parecía gustarle y fomentaba que

cada mujer pensara que ella sabía lo que él necesitaba. Los estallidos de mal genio eran inevitables.

Misha tenía un especial interés en cultivar la relación con Rostropóvich, quien iba a la Unión Soviética y venía de ella, y se presentaba en Oriente y Occidente. Ése era el arreglo que Misha esperaba lograr. Los soviéticos aparentemente hicieron al menos una insinuación en este sentido a través de Irina Kolpakova, bailarina y ex compañera del Kirov. Kolpakova tenía conexiones políticas y había asumido cierta responsabilidad oficial por Misha en la gira por Canadá de la que se escapó. Más tarde le transmitió una petición formal de que regresara. La kgb incluso mantuvo el departamento de Misha en Leningrado durante dos años después de la huida. Las expectativas de que volviera no eran infundadas, lo que me aterrorizaba.

Cerca del final de los ensayos, Misha me invitó a pasar un fin de semana con él en la propiedad que Howard Gilman tenía en Florida, en White Oak. Era una magnífica plantación, miles de acres localizados a lo largo de la frontera entre Florida y Georgia. Viajamos en el avión privado de Howard. Durante el vuelo, miré a Misha y por primera vez me di cuenta de que ése era el trato de primera clase al que estaba acostumbrado. Algo vi en su expresión, un toque de impaciencia y fastidio. Contaba con que la gente lo esperara a él. Eso me pareció extraño, porque hasta entonces había pensado en él como un artista atormentado, un disidente ruso perseguido. Pensar en que podrían haberlo mimado, que hubiera sido miembro de una élite, me aclaró en parte su imagen. Si ya no era el gran héroe que me había imaginado, era más humano. Sus defectos redujeron la distancia que nos separaba. Me sentí menos frívola, menos prescindible.

La salvadora de ese paseo fue mi amiga Dina, quien viajó con nosotros y me hizo compañía. Misha desaparecía frecuentemente para dar largas caminatas en el bosque. Me recuerdo sintiéndome fuera de lugar, sin tener idea de qué hacer en unas vacaciones. Me daba miedo interrumpir la rutina de trabajo, así fuera por un solo día. Hay fotografías que prueban que Misha y yo jugamos tenis, fuimos a pescar y montamos a caballo. Pero no lo recuerdo. En cambio sí me acuerdo de mi inseguridad sobre los arreglos para dormir. No me permití hacer ninguna suposición. Su humor fluctuaba demasiado como para estar segura de nada. Sin ninguna advertencia, podía pasar de un momento de ligereza a un trance melancólico. Esperé a que en la noche él resolviera. Un cuerpo cálido era la forma de consuelo que aceptaría.

Regresamos a Manhattan justo a tiempo para un ensayo. Yo iba irritada por haber montado a caballo. Después de un breve calentamiento, le dije a Misha que al principio lo iba a tomar con calma. Me miró como si yo estuviera fingiendo alguna enfermedad. Cuando comenzamos me urgió: “¡Vamos, niña, no te detengas... sólo hazlo... no hay problemas! Ya verás”. Lo que vi fue que su cuerpo regresó de las vacaciones mucho más rápido que el mío. Fingí lo mejor que pude y evité quejarme. No había nada que discutir con él. Opinaba que un bailarín que requiriera más de media hora para calentar no era profesional. No comprendía que no teníamos la misma constitución, que nuestras necesidades físicas eran distintas. Nunca entendería esa simple realidad.

Nos programaron para el estreno del *pas de deux* de *Don Quijote* en Winnipeg, Canadá, a principios de octubre de 1974. Bailaríamos como invitados del Royal Winnipeg Ballet. Cometí mi primer error un poco antes de nuestra partida: llamé a Misha con un nombre equivocado. Fue un *lapsus*. Le dije Peter, y, antes de que pudiera contener la palabra, Misha me la echó en cara. Cuando traté de disculparme me calló: “¡Es tu problema, niña!”

Aseguró que no lo había lastimado, pero el enfriamiento entre los dos fue como la nieve que nos recibió en Winnipeg. Mi siguiente error vino justo después de que nos registramos en el hotel. Le pregunté qué debía decir acerca de “nosotros” si la prensa me preguntaba sobre la relación, una pregunta razonable en ese momento. Me respondió con una extraña voz: “Lo que quieras. No importa. Lo que quieras”.

Había dicho algo malo. Su tono severo me hizo sentir que le estaba pidiendo permiso para difundir nuestra vida privada con el fin de impulsar mi carrera. Su capacidad para tergiversar lo que yo decía me enloqueció. Le dije que en realidad no quería tomar parte en ninguna entrevista. Lo siguiente que supe fue que se echó para atrás. Hizo mohines, se me acurrucó y me engatusó para que enfrentara junto con él a la prensa. Nuevamente pensé que todo se debía al problema del idioma. Él había aprendido a hablar inglés viendo la televisión, y no alcanzaba a vincular mis palabras con mis sentimientos. Decidí que lo más práctico era no decir nada –ni a Misha ni a los medios– que pudiera malinterpretarse.

Los periodistas le preguntaron por qué me había elegido como compañera para bailar. Salió con una ocurrencia: “Véanla nomás... Y aparte, no es

mala bailarina. No le tengo que hacer propaganda. ¿Qué mejor compañera podría pedir?”

Yo reboqué de elogios efusivos; dije, entre otras cosas: “Con sólo mirar a Misha encuentro más cosas en mí misma que deseo expresar”. Eso era verdad.

Como prueba para nuestra colaboración, las funciones en Winnipeg tuvieron éxito, al menos en lo que tocaba al público y la crítica. Como de costumbre lloré, decepcionada del lado técnico de mi danza. A pesar de mis errores de cálculo debidos al nerviosismo, tuve la intuición de cómo darle la vuelta a nuestra precaria relación personal para sacarle ventaja dramática. La crítica Marcia B. Siegel escribió en *The Soho Weekly News* sobre las funciones de Winnipeg:

Iba preparada para que Baríshnikov estuviera extraordinario, pero Kirkland estuvo a la altura. De cierta manera, su logro fue mayor; a él se le anuncia con bombo y platillos y ella queda como una desconocida Cenicienta, aunque su virtuosismo es tanto como el de él. En particular, en la segunda noche ella se sostuvo en una punta interminablemente acometiendo impecables giros en *arabesque* como si tuviera una confianza total en que él estaría allí para recibirla.

Sospecho que Baríshnikov tiene una tendencia a ser demasiado serio y que la vena juguetona de Kirkland alivia esa pesantez. Con su delicadeza complementa la fuerza de su compañero. El excepcional control de Kirkland cubre los momentos temerarios de él.

El escenario se convirtió en la única arena donde podía proponerle a Misha ideas y emociones. Podría atraerlo con la danza. Podría provocarlo. Podría bromear con él. La intimidad que nos faltaba podría nacer a través del ballet.

No estaba preparado para relacionarse de esa forma. La primera vez que le ofrecí una rosa mientras nos aplaudían fue incapaz de mirarme a los ojos. Pensé que lo había ofendido, que le había fallado con mi ejecución. La verdad es que no pudo aceptar ese acto abierto de amor y gratitud. Lo avergoncé.

Cuando regresamos a Manhattan continuaron los ensayos. Mi padrastro me envió una nota escrita a máquina para informarme que yo estaba viviendo de préstamos bancarios y que habían cancelado mis tarjetas de crédito. También me recordaba que no había llamado a mi madre y terminaba con

un consejo que me enfureció: “Es momento de que empieces a pensar en las personas a quienes les importa tu vida y que te quieren. Al final, su permanencia va a ser mayor que la de los Peter y Misha y Jules”. ¿Cómo se atrevía a poner en la misma categoría a todos los hombres de mi vida pasada y presente? ¿No podía distinguirlos? Por alguna razón conservé esta nota. Me tardaría diez años en aquilatar su sabiduría.

De regreso en el estudio, Misha se dispuso a ponerme en mi lugar. Adoptó una actitud más condescendiente. No me estaba permitido siquiera pensar que éramos iguales. No ofrecí resistencia a su paternalismo, siempre que nuestro intercambio continuara en la danza. Había veces en que parecía acoger ese intercambio con tal entusiasmo y calidez que le habría dado el mundo entero. Pero otras veces, más y más frecuentes, me recordaba con su fría intransigencia que todo trato entre nosotros requería su aprobación oficial. El único camino seguro para llegar a él era hacerlo creer que una idea era suya, halagarlo con el sincero reconocimiento de que él era mi inspiración.

Predijo el futuro de nuestra pareja y, por tanto, dictó sus términos. En una entrevista con la prensa en los estudios del ABT en el centro de Manhattan, a unas cuadas del Carnegie Hall, dijo a través de una intérprete: “Por supuesto nadie sabe qué va a resultar de nuestra colaboración, y sería presuntuoso que yo dijera que lo sé. Pero creo en Gelsey. Pienso que hará hermosamente lo que haga falta, y yo cumpliré con mi parte”. Para cumplir con la mía, tenía que esconder mis medios y hacerle creer que estaba trabajando a su manera, o el ridículo le resultaría insoportable. En la misma entrevista, definió la raíz de nuestro problema: “No puedes existir detrás de una cortina de hierro; un artista no puede”.

Al preparar *Coppélia*, a menudo trabajamos con intenciones opuestas, un antagonismo romántico y artístico que resultaba un reflejo de la relación de nuestros personajes en el ballet, Franz y Swanilda. La pareja de rústicos enamorados ponía en perspectiva nuestros propios disparates amorosos, al menos para mí. Su destino irónico fortaleció mi fe en que el amor prevaleciera entre nosotros. Éste era el primer ballet con la historia completa que yo bailarí. Las convenciones como el *pas de deux*, los solos y las codas se subordinaban al argumento, y la atención se enfocaba en la relación entre los personajes principales.

Coppélia fue montado por primera vez en 1870 por el coreógrafo francés Arthur Saint-Léon en la Ópera de París. La trama gira alrededor de un inge-

nioso recurso cómico: una muñeca que se interpone entre dos enamorados humanos. Un brioso aldeano, Franz, olvida a su prometida, Swanilda, al perder la cabeza por Coppèlia, muñeca mecánica creada por un misterioso juguetero, el Doctor Coppèlius. En lugar de darse por vencida, Swanilda se mete en el taller del fabricante de juguetes y descubre la identidad de su inanimada rival. La acción de la heroína no sólo siembra confusión, sino que finalmente empuja a Franz a enfrentar la verdad. Se revela lo que la muñeca es en realidad, y así queda expuesta la necedad de él. Al darse cuenta de que ambos cayeron en un engaño, madura el amor entre Franz y Swanilda. Se reconcilian y renuevan su compromiso.

En *Baryshnikov at Work*, Misha describió a su personaje como sigue: “El papel de Franz no es demasiado complicado. Es un enamoradizo; coquetea con todas. Incapaz de reconocer la voluntad de hierro de Swanilda, asume que es tan sólo una niña tonta. Sus caprichos le agradan. Ella lo divierte. Lo fascina, pero no la toma en serio, lo que conduce a todo el problema”. Mi reto al trabajar en el ballet era atraer a Misha hacia el mismo momento de la verdad que Franz experimentaba. No lo logré, pero mi esfuerzo le dio vida a Swanilda. A través de su personaje, sus acciones y gestos, pude enfrentar a Misha. La voluntad de hierro de esta joven debía forjarse a partir de un corazón de oro. Tenía que amar con una fe a toda prueba. Tenía que ver a través de Franz. Tenía que aferrarse a su propia claridad y sentido del humor. Esto no siempre fue fácil.

Enrique Martínez, el maestro de ballet que había montado *Coppèlia* con el American Ballet Theatre, me enseñó el papel de Swanilda. Era amable y bien intencionado, pero incapaz de dilucidar la caracterización o las demandas técnicas correspondientes al papel. La danza debía incorporar largas secciones de mímica. Además, la coreografía incluía danzas de carácter, una giga escocesa y un bolero español que debían fusionarse en una sola dinámica, junto con la imitación de la muñeca, a cargo de Swanilda. Yo poseía un lenguaje para bailar, incluso para actuar en la danza, pero no para bailar y actuar con pantomima. Estaba perdida otra vez.

Un día en el que Misha entró al ensayo vestido con su ropa de calle me imaginé que se había dado cuenta de que necesitaba su ayuda. Me aguardaba otro rudo despertar. No tuvo paciencia para soportar ninguna pregunta que exigiera explicar cómo encajaban la mímica y la danza. Su brusco rechazo fue suficientemente sutil y efectivo para humillarme sin ningún signo abierto

de hostilidad. No me tomó en serio. Cuando le mostré mis intentos iniciales de pantomima menospreció mi esfuerzo imitándome con exageración. Luego se fue sin cambiarse de ropa. Acudí de nuevo a las filmaciones, a mis maestros, y de regreso sola al estudio.

Misha era un perfecto Franz justo hasta el momento de la verdad, punto en el cual su interpretación no indicaba ningún reconocimiento de su insensatez, ninguna conciencia de esa transición dramática. Su rostro permanecía inexpresivo. Eso se volvió un objetivo para mí. Pero nunca me respondió; nunca habló de su papel conmigo. De acuerdo con su libro, tenía más interés en interpretar al Doctor Coppèlius, el fabricante de muñecas, el misántropo bufo, ese personaje que era la encarnación de la idea romántica del genio atormentado.

Me iba guardando un explosivo resentimiento. Los ensayos de *Tema y variaciones* fueron especialmente frustrantes, sobre todo porque Misha se atoró en la transición hacia la coreografía de Balanchine. Además, el maestro de ballet, Michael Lland, insistió en que me apegara a la producción original de Mr. B, un papel creado para Alicia Alonso. Después de una pelea limpia, bailé a mi manera transigiendo sólo lo suficiente para suavizar el revuelo. Me imagino que Alicia se habría puesto de mi lado de haber estado por ahí.

Misha aparentemente creía en la teoría de Balanchine de que el bailarín debe disolver su identidad y su pasión personales con el fin de entregar la coreografía en su pureza. Era como si tratara de olvidarse de todo lo que sabía sobre el arte de la expresión dramática. Sus patrones de movimiento naturales se venían abajo al apresurar los pasos. Sin su usual control de la respiración y la coordinación, bailaba de la cintura para abajo, fijo en las piernas, y daba a cada paso el mismo énfasis en lugar de acentuarlos y frasearlos dentro de las secuencias musicales. Cuando me alzaba por encima de su cabeza, sentía como si me estuviera tironeando en el aire mediante un sistema de palancas y poleas.

Irónicamente, lo que aprendí de Misha bailando en los ballets tradicionales mejoró mi ejecución de *Tema y variaciones* al producir las mismas cualidades musicales que ahora desaparecían debido a sus tirantes esfuerzos. Esperaba que sus dificultades le hicieran comprender lo que yo estaba pasando en mi intento de hacer la transición en sentido opuesto, hacia su repertorio. Deseaba que se abriera al diálogo. Pero eran puras ilusiones. Se negó a aceptar cualquier ayuda, salvo para detalles técnicos gratuitos, como

a cuántos centímetros de la cintura debía colocar el brazo o cuánto debía elevar la pierna.

Se movía en este ballet como con rigor mortis, y lo peor era que lo sabía. El reconocimiento de su fracaso condujo al máximo engaño: supuso que si era incapaz de dominar la coreografía de Balanchine, entonces Balanchine debía de ser el más grande genio desde Petipa, el verdadero heredero espiritual de la tradición del Mariinski en el siglo XX. Lo cual no auguraba nada bueno para nuestro futuro.

Misha y yo asistimos al New York City Ballet en una ocasión durante este periodo. He olvidado los ballets que vimos, pero la reacción de Misha me dejó una impresión imborrable. No aplaudió la función, pero declaró que Balanchine era un “genio absoluto”. Luego puso por las nubes a las “hermosas” bailarinas de Balanchine. Y luego se me acercó diciendo: “Pero, Gelsey, tú... ¡tú eres la más hermosa de todas! ¡Eres la más hermosa de las mujeres!” Y lo decía muy sinceramente.

Cuando llegamos a Washington, d.c., al final de octubre de 1974, nos programaron para abrir una temporada de dos semanas en el Kennedy Center. Le di una entrevista a George Gelles para el *Star-News* de Washington. Entre las preguntas y respuestas quiso saber qué diferenciaba a Misha de los bailarines del New York City Ballet. Mi respuesta rebasó toda discreción y diplomacia:

En primer lugar, tiene unos antecedentes totalmente distintos. Posee un temperamento ruso, y todos los rusos que he conocido son malhumorados. Pero es extremadamente sincero. Cuando estamos trabajando juntos, Misha nunca jamás es un bastardo. Podrá ser impaciente, tal vez muy serio, pero nunca rudo. Si tengo dificultades con algo las solucionamos, y aunque pueda reírse de mí nunca es un hijo de perra.

Entre “bastardo” e “hijo de perra”, sí que la señorita protestó. Esperaba que el mensaje le llegara a mi compañero. Si me amaba, ¿por qué tenía que denigrar mi trabajo? ¿Por qué me tenía que lastimar?

Nunca me permití dudar de su amor. Haberlo hecho habría significado repudiar todo lo que habíamos logrado. Suponía que se le dificultaba lidiar con sus sentimientos; que le temía a esa parte de sí mismo que estaba empezando a compartir conmigo.

Cada vez que cuestionaba su sinceridad salía con alguna prueba de que yo lo había juzgado mal. En mi habitación del hotel Watergate me puso la cabeza en la rodilla y me confió con mirada triste su infancia en Rusia. Su madre lo abandonó cuando era niño, golpe del que nunca se recuperó; era la mujer más bella que jamás hubiera visto. Le entregué el corazón, así como los brazos.

Años después oí de otras mujeres varias versiones de la misma historia, incluida una con suicidio. Él sacó el tema de nuevo en 1977, en una gira por Viena: “¿Sabes, Gelsey? Realmente entiendo el problema de Edipo. Sé que tengo ese problema; es terrible”. No tuve valor para pedirle que fuera más claro.

Antes de nuestro estreno en Washington, oí en la compañía el rumor de que Misha estaba interesado en una joven bailarina, toda estadounidense y virginal. Me pasmé. Si era verdad, ¿cuál era mi lugar? Sentí la primera punzada de celos cuando él no hizo el menor esfuerzo por ocultar su atracción. Pude calmarme al saber que era muy conservadora y no sucumbiría fácilmente a las insinuaciones de Misha. ¿Qué me podía preocupar de una virgen?

A pesar de ocasionales deslices, todavía parecíamos ser una pareja feliz, la imagen del amor joven atrapado en un torbellino de sensacionalismo. La prensa nos volvió noticia en la capital del país antes de que siquiera hubiéramos actuado en el escenario del Kennedy Center. Nos dábamos tiempo entre clases y ensayos para ir de compras, con las cuales Misha acumuló un guardarropa digno de su lugar como celebridad. Yo serví de consultora de modas. No siempre era fácil mantener la apariencia de armonía. Intuía que tenía que ocultar mi identidad; siempre me sentía menos.

En algún punto, me arrastró, junto con uno de nuestros amigos bailarines, “Keith Hartley”, a ver la película porno *Garganta profunda*. El impulso de Misha esa noche pareció contradecir la teoría de la virginidad. Me la pasé furiosa y en silencio sentada en el cine. No era mi idea de lo romántico, y mucho menos de un buen rato.

Después de comprar sombreros de vaquero, las risitas de mis acompañantes se interrumpieron cuando Keith le iba a encender un cigarrillo a Misha y estuvo a punto de chamuscarlo. Sin pronunciar palabra, Misha convirtió el incidente en una pesadilla. Puso un rostro de máscara trágica mientras revisaba sin cesar una quemadura inexistente, e impidió que se olvidara la fechoría de Keith, cuyo arrepentimiento era tal que me sentí culpable por no

salir en su defensa. Sabía cómo se sentía. El episodio era tan absurdo que al principio consideré la posibilidad de que Keith y Misha lo hubieran actuado para divertirnos, pero los humores no se aligeraron. No se rieron; no era un chiste. La conducta de Misha me desconcertó. Me daba miedo tocarlo.

Durante las funciones en Washington el intercambio de flores se convirtió en punto focal de la callada discordia entre nosotros. En la primera noche entregaron en mi camerino un hermoso ramo antes de que bailáramos el *pas de deux* de *Don Quijote*. La tarjeta decía simplemente: "Para Gelsey, de Misha". Para mi consternación, con esas palabras me di cuenta de que en realidad nunca me había dicho que me amara. Y viéndolo bien, la letra de la tarjeta no era suya. Ésta no era la clase de apoyo que necesitaba en la noche del estreno. Traté de sacarme las flores de la cabeza. Misha no pronunció las palabras "te amo" sino hasta 1980. Pero para ese momento era demasiado tarde.

Si para mí fue difícil aceptar el ramo de Misha como gesto de buena fe, él pasó sus propias complicaciones con mi efusividad en los llamados a telón. Quizá Clive Barnes haya sido el primer crítico en comentar este curioso aspecto de nuestra relación escénica. En el *Times* de Nueva York del 10 de noviembre de 1974 describió con precisión lo sucedido después de que bailamos *Coppélia*:

Le dieron a Gelsey un ramo de claveles rojos. Tomó uno, con el tradicional gesto de bailarina, para ofrecérselo a Misha. Luego, es obvio que pensó: "Al diablo", conservó ese clavel y le dio el resto del ramo a un sorprendido Misha. ¡Abróchense los cinturones, ésta va a ser una colaboración fascinante!

Misha jamás habría consentido mi infracción al decoro si nuestra danza no hubiera recibido tal aclamación. Estaba tentando a mi suerte.

La pareja formada por un desertor ruso y una bailarina estadounidense despertaba la imaginación de la prensa y el público. Lo que me impresiona a la distancia es el poco impacto que las reseñas y el reconocimiento tuvieron sobre mi autoestima. Recuerdo haber leído esa primera nota de Clive Barnes sobre *Coppélia*. Ofreció una observación imparcial sobre mi danza con Misha: "Ella estuvo a su altura; incluso lo desafió. Lo importante es que bailaron como si hubieran crecido juntos. Tal vez así sea".

Esas palabras me desalentaron; no me permití creerlas porque no provenían de Misha, que se abstuvo de todo comentario. Él sabía que no habíamos

crecido juntos; me lo recordaba con su visible falta de entusiasmo. Condenada por los elogios vagos y el sutil desdén me volví sorda a todo aplauso.

Hubo al menos un par de momentos de humor y pequeños fiascos antes de que saliéramos de Washington. Misha había concebido una serie de deslumbrantes pasos para sus variaciones de *Coppèlia*. El ballet fue programado para matiné y tarde en el mismo día. A Misha le tocaba en la tarde; mi compañero en la matiné era mi antiguo amor, Fernando Bujones, que acababa de ganar la medalla de oro en la prestigiosa competencia de Varna en Bulgaria, uno de esos certámenes donde el ballet se juzga según criterios olímpicos, no artísticos. Misha ganó el oro en la primera competencia de Moscú, en 1969. Al logro de Fernando, el primero de un bailarín estadounidense, le había hecho sombra la entrada de Misha a la compañía. Pero Fernando no estaba dispuesto a deslucir.

El día en que íbamos a bailar *Coppèlia*, Fernando se robó los pasos de Misha y el teatro estalló en aplausos en la matiné. Mi contrariada pareja quedó en posición de tener que inventar algún giro gimnástico para sus variaciones de la tarde. Le expresé mi comprensión cuando se encerró en el estudio. Su ejecución revisada y corregida de los pasos fue nada menos que un milagro. Más tarde, en la fiesta de disfraces de Halloween organizada por la compañía, Misha pensó que sería él quien se riera al último poniéndose una camiseta que decía: “Soy Fernando Bujones, ganador de la medalla de oro en Varna”. Fernando llegó vestido de Abraham Lincoln. Yo no me molesté en disfrazarme.

Tenía mis propios problemas de vestuario para *Tema y variaciones*. Lucia Chase, la directora artística, insistió en que para ese papel me pusiera una gargantilla, que para mí era un accesorio de mal gusto que me distorsionaba la línea del cuello. En la noche del estreno, justo un momento antes de mi entrada, me quité la baratija y la tiré al suelo. Según testigos, cuando Lucia me vio el cuello desnudo en la primera variación casi le dio un ataque. Nunca nos pusimos de acuerdo. Tampoco me puse la gargantilla jamás.

Salí de Washington cojeando. Mi antigua lesión del pie se había agravado con los pisos duros del Kennedy Center y la inusual presión causada por la mezcla de los estilos moderno y tradicional. Con este último pasé la mayor parte del tiempo girando sobre la pierna izquierda, acto de equilibrio que quizá fuera una metáfora temporal de mi vida. Sentí alivio de abordar el avión y olvidarme del mundo. No recuerdo hacia dónde íbamos.

En una ciudad en el Medio Oeste, caminando por su calle principal hacia el teatro local, Misha me informó que no regresaría a la gira de la compañía del siguiente año. Prefirió no dar explicaciones. Me contuve de preguntarle sus planes. Nuestra aventura romántica en cuartos de hotel de todo el país me aligeraba la preocupación por nuestro futuro, pero no mis frustraciones inmediatas. No había manera de abrirme camino hacia él.

En diciembre, cuando la compañía regresó de la gira para el gran estreno en la ciudad de Nueva York, de nuevo estaba desentrenada. En el constante viaje, era imposible mantener las condiciones físicas necesarias para estar a la altura de Misha. El trajín diario de la clase de la compañía, el ensayo y la función no me daba el tono que sabía que requeriría para satisfacer a los críticos y las promesas de la promoción que precedió a nuestra aparición en Manhattan. Entré en pánico.

La idea de que amigos y familia me vieran fracasar me produjo una nueva forma de angustia. Me ponía nerviosa ponerme nerviosa. Sabía lo que sucedería si perdía la concentración en el escenario. También sabía quién me lo señalaría.

Durante la semana previa a nuestra función de Navidad tuve un salpullido espantoso. No había manera de ocultar las manchas rojas que me cubrían pecho y espalda. En una de sus visitas nocturnas a mi departamento Misha me encontró desolada, llorando sin control. Esperaba que se diera la vuelta y se fuera, repelido por una cara llorosa y embadurnada de maquillaje, pero me sorprendió. Fue amable; se quedó y me consoló. Incluso me puso talco de bebé en la piel. Éste era el príncipe del que me había enamorado. Me figuré que su actuación egoísta en el exterior era sólo una fachada destinada a quienes nunca lo comprenderían.

Con la cercanía de la Navidad me puse indecisa sobre qué regalarle a Misha. Les pregunté a sus amigos qué le podría gustar. Me dio la impresión de que quería probar la mariguana, lo que me pareció un poco raro. Pero supuse que era como un estadounidense en Moscú que quisiera probar el caviar. No sólo era ingenua en lo que respecta a las drogas, sino que no tenía idea de dónde comprarlas. Después de preguntar entre la compañía, encontré a un traficante y obtuve un poco de hierba. Pero este regalo parecía indigno de Misha. Era demasiado impersonal, inadecuado, así que fui de compras de último minuto y encontré un anillo en una tienda de antigüedades de Greenwich Village. Luego me empecé a preocupar. ¿Misha malinterpretaría

que le diera un anillo? Si le afectaban las flores, ¿qué sería con un anillo? No tuve tiempo para cambiar de elección.

La función de Navidad de *Coppèlia* en el City Center fue un pequeño desastre, una de esas funciones en las que a la mitad una vocecita me dice que debería detenerme y volver a empezar. No tenía la fuerza en mis pasos de Swanilda para alejar a Franz de su fantasía con la muñeca. No era la misma bailarina que había actuado en Washington. Hice un valiente esfuerzo, tal vez, pero no estuve a la altura de Misha. Bailamos alejados uno del otro.

A juzgar por las ovaciones y los llamados de telón, el público no notó los defectos. Después los críticos expresaron igual entusiasmo. En cuanto el espectáculo hubo terminado, el área de bastidores se convirtió en una casa de locos. Sufrí las felicitaciones de mis compañeros bailarines con un doloroso nudo en la garganta y un par de ojos ardiendo. Misha no pronunció palabra, pero lo dijo todo evitándome.

Me desplomé en el camerino. El lugar era un desastre; mi mente estaba hecha añicos. El espejo me ridiculizó de nuevo. Vi a una lastimera desdichada quitándose el traje y desmaquillándose. Mi madre y mi amiga Dina estaban a mi lado tratando de hacer lo imposible: animarme. Tenía una terrible pregunta que ninguna de las dos podía responder: ¿por qué Misha me había abandonado?

Estaba invitada a una fiesta de Navidad en casa de unos amigos de Misha, Helen y Sheldon Atlas. Helen era la editora de *Dance News*, revista crítica que ya no existe. Sheldon era un químico en polímeros que daba clases en el Brooklyn College. La pareja le había ofrecido a Misha lugar en su casa cuando llegó a Nueva York. El departamento estaba ubicado en la calle 80 de Central Park West. Asumí que Misha y yo iríamos juntos; después de todo era Nochebuena. Acabábamos de estrenar en Nueva York. Estábamos en boca de todo el mundo del ballet. ¿Cómo me pudo dejar en el camerino sin ninguna explicación? Otra vez estaba desconcertada.

Mi madre y yo fuimos las últimas en salir del teatro. Las calles estaban atascadas por el tráfico navideño. Tomé un taxi en el centro y dejé a mi madre en la acera. Ella iba cargando mis flores. Seguí llorando al verla arreglándose con las rosas y mandándome un beso. Se me había olvidado darle las gracias. Me aseguré de traer los dos regalos de Misha en la cartera y de no estropear los listones.

Rebotando en el asiento del taxi, hice un inútil intento de recomponerme antes de llegar a la fiesta. En el elevador del edificio me retoqué la cara y el peinado. Oprimí el botón del piso equivocado, así que tuve suficiente tiempo para ponerme unas gotas de Visina en los ojos enrojecidos. Cuando se abrió la puerta del departamento de los Atlas me recibió una fila de rusos sonrientes. Un coro exclamó: “¡Feliz Navidad, Gelsey!”

La alegría era contagiosa. Misha estaba entre quienes esperaban mi llegada. Empujado por sus compinches, se me acercó con una gran sonrisa sosteniendo obviamente algo detrás de la espalda. Luego agitó una bolsa de papel marrón y me la puso en la nariz: “Toma, Gelsey, ¡para ti! Por favor, abre ahora”. Oí las risitas de los demás, y a Misha susurrando: “Es gracioso”.

Por decir lo menos, me fui para atrás. Antes de que me pudiera quitar el abrigo, el grupo me rodeó, incapaz de aguantar las risas. Me entusiasmó ser el centro de atención. Era evidente que Misha había pasado cierta dificultad para arreglar esta pequeña sorpresa. Al mirar la bolsa me pregunté si los hombres rusos tenían idea de cómo envolver. Entré en el juego. Tomé el paquete y saqué un chupón y talco de bebé. Las carcajadas eran incontrolables.

En respuesta a mi perplejidad, Misha saltó a mi alrededor como un oso bailarín diciendo: “¡Gelsey, es para bebé que llora, para salpullido!”

No pude apreciar el humor ruso. Supe inmediatamente que lo último que podía hacer era echarme a llorar. Al sentir las lágrimas, miré hacia abajo y me reí forzosamente. Luego les agradecí y me dirigí a la habitación donde los invitados habían dejado sus abrigos. Misha no me siguió.

Mi amiga Dina salió a mi rescate bromeando conmigo mientras me recuperaba. La cuestión del momento era qué hacer con los regalos de Misha. Después de circular por ahí, lo encontré en la sala y le puse mis dos paquetitos en la mano. No los abrió. Me dio las gracias, pero yo lo había distraído de su conversación con sus amigos rusos. La cortina de hierro se me cerró en la cara.

Al sentirme totalmente rechazada, hice una veloz retirada. Ahora estaba segura de que Misha malinterpretaría el anillo. Le pedí a Dina que le explicara que debía tomarlo nada más que como una sincera muestra de amistad, y que no llevaba doble mensaje. Ella hizo lo mejor que pudo. Desde el otro lado del salón, sin que él me viera, observé cómo se le ensombreció el rostro mientras Dina cumplía con su misión. Misha no quería que lo molestaran con cosas mías.

Después de una hora o más de estar allí sin que me hiciera caso, me dispuse a irme. Me disculpé y me despedí de los anfitriones, y evité a Misha y a la muchedumbre rusa que estaba en la sala. Intenté cortar camino por el comedor, pero me topé con Natasha, que estaba sentada con un grupo de críticos de ballet y amigos en una gran mesa rectangular. No iba a dejarme escapar sin decir la última palabra: “Gelsey, ¿pero qué es esto? ¿Te vas? ¿Tan temprano te vas? ¿Te vas a dormir?”

“Sí. Estoy cansada. Buenas noches, Natasha”.

“¿Pero te vas sola, sin nadie que te acompañe? ¿Cómo puede ser?”

Abrí la puerta sin demora.

No encontré taxi. Empecé a correr por Central Park West. Corrí unas veinte cuadras hasta llegar a la casa de mis amigos Cathy y Ricky, del New York City Ballet. Escucharon pacientemente mis desgracias. Estaba furiosa. Se mostraron comprensivos, y eso me confirmó que mi enojo tenía justificación, que no me estaba volviendo loca aun cuando se me estuviera partiendo el corazón.

Temiendo haberles arruinado su fiesta de Nochebuena, me fui a ver a mi querida amiga Meg. Para ese momento la mayor parte de mi furia se dirigía contra mí misma. Estaba histérica: no tenía modo de contraatacar. Necesitaba que el rostro familiar de Meg me recordara quién era yo. Ella me había visto derrumbarme en otras ocasiones; sabía lo que me negaba a admitir: Misha era causa perdida.

Después de una noche de insomnio, me sentí lista para unirme al ballet búlgaro. En la mañana de Navidad, me llamó por teléfono Remi Saunder, la confidente en turno de Misha. Me invitó a una comida que Howard Gilman le ofrecía a él, una animada reunión de unos cuantos amigos rusos y compañeros bailarines. Sería muy bienvenida.

Mi primer impulso fue disculparme y no ir. Llegó mi madre a visitarme al departamento; le conté la historia y le mostré mi chupón y el talco. Cuando mencioné la más reciente invitación tuvo una idea más audaz: “¿Por qué no vas y le demuestras lo bien que tomas una broma? Devuélvele la jugada, Gels. No te puedes tumbar por estas cosas”.

Hicimos un plan rebuscado y taimado. Iría con su regalo, o, mejor, lo llevaría puesto. Me pondría el chupón de bebé como una joya. Con un alfiler lo sujeté a mi suéter. Se veía absolutamente disparatado.

Mi madre, la ex actriz, me adiestró. Tenía que entrar con el chupón prendido y fingir que no tenía nada de raro. Seguro que habría reacción. Misha tendría que responder; por lo menos le sacaría algún signo de vida. La turbación sería mejor que nada. La táctica no difería de la que yo usaba en el escenario.

Previendo posibles reacciones, mi madre y yo nos reímos hasta el cansancio, tan cercana una a la otra como no habíamos estado en años. Tal vez mi vida se había convertido en una comedia de humor negro, pero me sentía menos desamparada. Me puse un vestido de lana negro y me prendí la sorpresa. Eché un último vistazo al espejo, me abrigué y me dirigí hacia el *penthouse* de Gilman, resignada a cualquier cosa que me esperara.

Howard Gilman me recibió en la puerta con un beso. Tras intercambiar felicitaciones navideñas, me ayudó a quitarme el abrigo y soltó una risita al ver mi extraño prendedor, pero sólo dijo: “Gelsey, qué gusto me da que hayas venido”.

Entré a la sala y me planté en el mullido almohadón de un enorme sofá, junto a amigos y bailarines. Me echaron algunas miradas curiosas. Pocos de los invitados ocupaban un lugar desde donde pudieran verme el chupón. Misha llegó alegremente, engalanado con un traje oscuro. Deseó a todos feliz Navidad y se sentó en una silla en el extremo opuesto del salón. Apenas si notó que yo estaba allí.

Empecé a echar chispas. Después de tomar unos tragos y de platicar despreocupadamente, los invitados empezaron a migrar hacia un pequeño salón donde estaban apilados algunos regalos. Misha y yo nos quedamos solos por unos minutos. Hubo un largo e incómodo silencio. Por fin, se aclaró la garganta y me sonrió con una mueca: “Gel-sey, ¿pasa algo malo?”

Sonó como si me estuviera preguntando sobre el pronóstico meteorológico. Me ardió la boca de la acidez: “No, Misha. ¿Qué podría estar pasando?”

Su mirada explícitamente evitaba mi prendedor: “¿Algo te molestó?”

“¿De qué podría estar molesta en la vida, Misha?”

Se encogió de hombros y se volteó. Después de unos momentos, otra vez se me salían las lágrimas. De repente se torció hacia mí muy animado: “¡Ah, Gelsey, gracias por tus regalos! Remi va a llevar el anillo a que lo achiquen. Está muy bonito. Gracias”.

Asentí y lo miré con dureza, y entonces los demás invitados nos llamaron. Misha acudió enseguida, antes que yo.

En el salón, Remi, una atractiva y sonriente mujer, entregaba los regalos. Me dio un paquete envuelto con esmero. La tarjeta decía: “Para Gelsey, de Misha”. Sabía que la letra era de Remi. Lo desenvolví deseando encontrar-me otra nota, algo que reconociera mi existencia, quizá sólo una palabra de aprecio sobre el trabajo que habíamos hecho en los meses pasados. Era una caja de chocolates.

A punto de reventar preguntándome qué estaba haciendo ahí, hice un patético esfuerzo por agradecerle a Misha su atención. De camino al comedor, pensé si alguna vez en toda su vida ese gran artista había tocado realmente a otro ser humano. ¿Alguna vez habíamos bailado de verdad juntos? Me mordí la lengua.

Nos acomodaron a Misha y a mí juntos en la mesa, espléndidamente puesta. Antes de que nadie se moviera siquiera, Misha me dio una palmadita en la mejilla y dijo en voz alta para que todos oyeran: “Niña bonita”. Siguió con las palmadas y le dijo a su fiel amiga, que estaba al otro lado de la mesa: “Remi, niña bonita, ¿no? ¡Hermosa!”

Fue todo lo que pude soportar. Abruptamente me aparté de él y de la mesa protestando con una voz que apenas reconocí: “¡Misha, ya estuvo bueno!”

“Gels, ¿qué pasó?”

“No conoces la historia de *Coppèlia*, ¿verdad?”

Confundido, asintió vagamente: “¿Qué pasa, qué quieres decir?”

“¿Conoces a la muñeca *Coppèlia*, la muñeca de la historia? ¡No soy yo! ¡No soy un juguete!”

Me levanté de la mesa y miré fijamente al círculo de rostros boquiabiertos. Procurando controlarme, dije: “Lo siento, creo que no pertenezco aquí. Buenas noches”.

Busqué mi abrigo y salí. Misha fue corriendo tras de mí y me alcanzó justo cuando la puerta del elevador se abría. Gritó: “¡Gelsey, detente; vamos, Gels... espera! Por favor, dime qué tienes. ¿Pasa algo malo?”

Entré en el elevador. “Olvídalo, Misha”.

“Vamos, pequeña, ¿qué es?”

Detuve la puerta para decir la última palabra: “Si a estas alturas tú no lo sabes, no tengo por qué decírtelo yo”.

La puerta se le cerró en las narices. Durante el descenso del elevador sentí esa terrible especie de liberación que sobreviene cuando sabemos que nos

acabamos de romper el corazón por la mejor de las razones. Sabiendo que aún me aguardaba una larga temporada de invierno, no me gustó el hecho de que me temblaran las rodillas. No era buena señal. Uno de los dichos rusos de Misha sonaba apropiado: “El amor no es como una papa; no lo puedes lanzar por la ventana”.

Capítulo VIII

La escena de la locura

Dos pasiones tornadizas se alternaban en mi ser: el amor por el ballet y el amor por Misha. Mi propósito de Año Nuevo en 1975: romper con la relación amorosa y preservar sólo su lado profesional, estaba destinado al fracaso. Con cada éxito en el escenario recaía en las ilusiones seductoras. ¿Cómo era posible que los recursos de Misha como artista, tan evidentes en cada función, discordaran con los de su personalidad? Cada vez que trataba de responderme esa pregunta me inventaba un nuevo conjunto de evasivas, más y más complicadas.

Lo que quizá para él fuera un amorío pasajero, para mí era un largo desastre emocional y mental. De verdad me creía que podía perder todas las batallas pero ganar la guerra. En busca de intimidad, me hice víctima de sus conveniencias. Como escenificando el deseo de muerte del romanticismo del siglo XIX, yo misma trataba de destruirme por amor, y a su debido tiempo pasé por todas las formas modernas de autodestrucción.

Al inicio de 1975 añadimos tres ballets a nuestro repertorio: el *pas de deux* de *El corsario*, *La fille mal gardée* completo y *La sylfide*. Nos significaron una rápida sucesión de nuevos éxitos en las primeras dos semanas de enero. Lo que lográbamos en lo artístico compensaba mi tormento personal. Empecé a acusarme de ser egoísta, de anteponer mis mezquinos intereses a la visión encarnada en el arte de Misha. Una noche, viéndolo bailar un ballet de Roland Petit, *El joven y la muerte*, se me ocurrió una idea: tal vez no sepa cómo lo hace, pero lo hace como un dios. Se vino abajo mi capacidad crítica: ¿cómo cuestionar su genialidad? Misha se transformaba en un héroe existencial, usaba jeans, fumaba y se ahorcaba en escena. El ballet me pareció sórdido, pero comparados con el virtuosismo técnico y la versatilidad estilística de Misha mis ideales clásicos se empequeñecieron.

Como gesto de reconciliación, Misha me invitó a una fiesta que daba el chelista ruso Rostropóvich. La conocida conducta de indiferencia y descuido se repitió en cuanto entramos en la casa del músico, un gran departamento dúplex. Mi acompañante desapareció al instante por una escalera con varios de sus amigos. Felizmente el anfitrión, de mayor edad, me acogió e insistió en que me incorporara a un pequeño círculo de hombres rusos sentados alrededor de una mesa en el segundo piso. Estaban bebiendo de una manera escandalosa. Misha estaba en medio. Se servían tragos de vodka que circulaban entre todos los invitados. Me pareció un concurso para ver quién perdía la conciencia primero y quién aguantaba hasta el final.

Empecé a pensar que me había ido mejor antes, cuando Misha me excluía de esos rituales. No me gustaba el vodka, pero desesperadamente deseaba encajar por una vez con sus amigos. Al verme en aprietos, Rostropóvich me echó el brazo al hombro, me quitó la copa, se bebió en secreto el contenido y me hizo un astuto guiño. Durante toda la velada siguió bebiendo de mi copa y también de la suya, para salvarme de la vergüenza de no poderles seguir el ritmo a los demás jóvenes.

Al final de la reunión, Misha se me acercó tambaleándose, con un destello en los ojos vidriosos: “Gelsey, vamos a la casa, mmmh? ¿Sí?” Para quitarme las dudas, ronroneó: “A pochemu nyet?” (“¿Y por qué no?”). Esa pregunta retórica justificó la propuesta. Era una invitación a compartir su soledad.

Fuimos a su departamento en East Side. Recuerdo las sirenas y las bocinas, el sonido del tráfico que siguió pasando mucho después de que hubo perdido el conocimiento en mis brazos. Había sido un simple capricho. La habitación estaba totalmente oscura, lo que me impedía distinguir sus rasgos. Me maravillaba que pudiera dormir tan fácilmente y me preguntaba si mi tristeza poscoital no perturbaría sus sueños.

Cerré apretadamente los ojos para evocar una imagen de Misha bailando el papel de James en *La sílfide*. Al inicio del ballet duerme en una silla, mientras mi personaje, la Sílfide, trata de introducirse en su inconsciente. Un cuento de hadas oscuro. Yo era un hermoso producto de su imaginación. Lo separaba de su amante terrenal; me convertía en su obsesión; lo llevaba a la ruina. Ésa era nuestra acción en el escenario. ¿Crearía él en esa historia? ¿Crearía que la pureza de los ideales de un hombre no tiene lugar en este mundo?

Me senté en la cama para verlo. Como inútil remedio para el insomnio, seguí su imagen bailando durante toda la obra, imaginando cada escena hasta que vi a James ponerme el mortal velo sobre los hombros. Éste era el clímax: el momento en que la Sífide pierde la vida condenada por el inconsciente acto de él, incapacitado para conciliar lo real con lo ideal. En la oscuridad, evoqué la expresión precisa de Misha cuando su James se da cuenta de que ha destrozado su propia vida y que su sueño se ha convertido en una pesadilla. Me puse a llorar. Deseé que alguna de mis lágrimas cayera en la invisible mejilla de Misha. Él no se movió. Recosté la cabeza en la almohada y esperé a que amaneciera para irme a casa.

Pronto fui abandonada. A fines de enero, Misha y Natasha partieron a una gira por el extranjero. Su ausencia profundizó mi inseguridad y exacerbó mi miedo a perderlo para siempre. En Australia se lesionó el tobillo, lo que lo sacó de la jugada durante el resto del invierno. Mientras tanto extendí mi repertorio, aunque no mis horizontes.

Concerto de Kenneth MacMillan y *El río* de Alvin Ailey, ambos triunfos escénicos, me alertaron más que nunca frente a la coreografía moderna. Eran ejercicios de abstracción líquida. Debido al evidente contraste de estilos, la mayoría de los observadores probablemente no mencionarían juntos a estos dos coreógrafos; pero encontré una irónica semejanza, al menos en estas obras en particular. Emplé la misma receta en cada una: escuchar la música, frasear los pasos, esperar que algún destello de emoción le diera una cualidad al movimiento, mezclar con unos toques teatrales, batir el brebaje sin demasiado vigor y eliminar cualquier significado residual.

Mi compañero en *Concerto* fue Iván Nagy, el primer bailarín que años atrás había tratado de atraerme al American Ballet Theatre. Bailamos también otros ballets durante esa temporada de invierno: el *pas de deux* de *Don Quijote*, *La fille mal gardée* y *Les Sylphides* de Michel Fokine (no debe confundirse con *La sífide* de Auguste Bournonville que bailé con Misha). Fue el principio de una colaboración intermitente que atesoro.

Durante la primavera y el verano hice dos viajes a Europa por órdenes de Misha. En el primero fui a la Ópera de París para sustituir como su pareja a una estrella francesa lesionada, Noëlla Pontois. Derrapé por la pendiente del escenario y de regreso hacia los brazos de Misha. París prodigó su leyendaria magia romántica y nos ofreció al menos un afrodisiaco ocasional. Bailamos los acostumbrados extractos de *Don Quijote* y *La bayadera*. Sólo

recuerdo que las condiciones para la ejecución fueron tan complicadas para mí que en mis pasos no quedó gran cosa de Petipa. Como el coreógrafo ya no estaba por allí para poderse quejar, Misha se tomó la libertad de defender sus intereses coreográficos y en plena función me jaló por atrás del tutú para llevarme al fondo del escenario. Casi le estaba cayendo encima al público.

Venecia fue otra historia. Los canales me parecieron un inmenso sistema de drenaje. Aluciné sus aguas contaminadas, que cubrían el escenario de la Plaza San Marcos donde íbamos a bailar. Supuestamente toda la ciudad quedará sumergida dentro de unas décadas. Recuerdo un paseo en góndola, más atemorizante que romántico, porque estaba segura de que se iba a volcar. Hice varias incursiones por mi cuenta en el mercado. Las mujeres de la sociedad veneciana parecían un poco orientales, misteriosas, preciosas, totalmente serviles, pero aun así aferradas a una suave dignidad. Observé la manera tan distintiva en que se comportaban en presencia de los hombres. Observé a las jóvenes madres atravesando afanosamente las multitudes, seguidas por más niños de lo humanamente posible. La idea de la maternidad me resultaba ajena y a la vez atrayente, aunque, por supuesto, en mi caso estaba fuera de toda discusión.

En una de mis excursiones, subiendo los escalones de un palacio de mármol, pensé en la costumbre china de vendar los pies. No tengo idea de por qué se me ocurrió esa cruel práctica. Tal vez me dolían los pies. Todavía subiendo por la escalera, fui a dar con otro pensamiento inquietante: al tiempo que las zapatillas de punta realmente mejoran la capacidad expresiva de la bailarina, los maestros de ballet diseñaron una manera de vendar el cerebro. Obviamente no era un tema que podría abordar con Misha, así como jamás tocaría el asunto de la maternidad.

La función en Venecia, “Serata a quattro”, tuvo lugar el 3 de julio de 1975. El centro de atención fue la estrella italiana Carla Fracci, afectuosamente llamada en su país La Fracci. Las dos nos alternamos entre Misha y su compañero frecuente, Paolo Bortoluzzi. Carla bailó el solo y el *pas de deux* de los segundos actos de *Giselle* y *La sílfide*; yo, los *pas de deux* de *Coppélia* y *Don Quijote*.

Este espectáculo al aire libre concluyó con ovaciones y una inusual procesión aparentemente organizada por el esposo de Carla, Beppe Menegatti. Un grupo de niños descalzos se nos unió en la ceremonia final; entraron por sorpresa de una manera muy ingeniosa, brincando por el escenario, mientras

Misha, Paolo, Carla y yo posábamos en una barra improvisada. De reojo vi a Misha reacio a darle la mano a Carla para la reverencia. Pero ella no iba a dejar así las cosas. Lo tomó de la mano y lo condujo al frente del escenario, donde todos nosotros nos inclinamos hacia la catedral, que se alza al otro lado de la plaza.

La algarabía de los festejos de telón casi les hizo sombra a los ballets. Misha estaba ostensiblemente furioso y molesto por todo ese despliegue. Al final me jaló hacia la salida: “¡Rápido, Gelsey, vámonos!” Iba murmurando: “Estúpido, estúpido, simplemente estúpido”. Pensé que estaba exagerando, en especial porque no podíamos haber hecho nada.

Antes de irnos de Venecia cometí un delito artístico menor, un robo que en ese tiempo me pareció enteramente justificado. Ya había debutado como Giselle en Washington, d.c., y me obsesionaba el trabajo en ese papel. Me cautivó en especial el exquisito traje de Carla, un tutú largo que usó para el segundo acto de su célebre interpretación. Ese vestido era ni más ni menos que el reflejo del alma de la heroína. La tela fluía con las mismas líneas y cualidades de movimiento que Carla daba al personaje. En el dobladillo tenía deshilachados que irradiaban detrás de su cuerpo como suaves llamas. Una tarde en la que fuimos a comer en grupo le pedí su secreto: “¿Me dirías cómo conseguir la tela del vestido que usas en el segundo acto de *Giselle*? Es bellísima. ¡Cómo se mueve!”

Alzó los ojos oscuros y respiró profundamente: “Ah, sí, la compro a un hombrecillo. Dejó de hacerla. No sé. Incluso para mí es difícil obtenerla. Pero ¿para qué piensas en eso? Debes pensar en el papel, en Giselle. Eso es lo que importa”.

Carla tenía dieciséis años más que yo; sentí que me acababa de desairar toda su generación. No siguió hablando de Giselle. Como la mayoría de las bailarinas, no daba información privilegiada. No era mi intención imitar su interpretación, pero sí quería tener la oportunidad de hacerme un vestido de una tela con esa cualidad y textura.

Como no pretendía abandonar mi búsqueda, durante una función me metí en el camerino de Carla. Me impresionó la meticulosidad con que tenía acomodados los cosméticos y artículos de tocador. El lugar era como un museo, o quizá como un altar de iglesia. Alrededor del espejo colgaban fotografías y recuerdos. Cada uno de sus objetos preferidos tenía un lugar especial. Me deprimí al pensar en mi camerino, que normalmente era zona de desastre.

El traje en cuestión estaba colgado cerca del tocador. Con gran inquietud, me acerqué de puntitas y le arranqué un pedacito de tela de una de las tiras interiores. La muestra que tomé era del tamaño de una moneda; nadie podría notarlo. Luego escapé como si hubiera cometido el delito del siglo.

De regreso en Nueva York, le di el pedazo de tela al diseñador Carl Michel, un querido amigo que a lo largo de los años me había ayudado con todos mis problemas de vestuario. Resultó ser tul de seda. Tenía que mandarse traer de París vía Londres. No es de sorprenderse que la administración del ABT no tuviera interés en mis ideas para el vestido de Giselle. Dado el presupuesto, se obviaba la distinción entre seda y nailon. Mi inclinación por el modelo para el mundo de los espíritus del segundo acto se volvió un absurdo motivo de disputa. No estaba dispuesta a morir en los jirones almidonados provistos por el ABT, así que al final, y sin arrepentirme, invertí mil dólares en mi vestido. Carl Michel realizó el diseño, un corte justo para mis inusuales características físicas, así como para mi personaje.

Debía corresponderme elegir cada aspecto de la imagen exterior de Giselle, que después de todo era un reflejo de su ser interior. Cada una de sus facetas psicológicas tenía que forjarse a partir de una cualidad real de mi propia personalidad. Era el único modo en que podría traducir su carácter en mi cuerpo. Ningún detalle era menospreciable en la caracterización de ese papel. Todo era asunto de vida o muerte.

Acometí el papel de Giselle como un detective. El significado de cada momento personal era un misterio que debía resolverse con danza. La historia, los pasos y la música daban las claves. Las secuencias de mímica también me dieron una clave para la investigación al permitirme ordenar las pruebas recolectadas en una interpretación coherente de todo el ballet.

Para preparar *Giselle* y multitud de ballets posteriores, acudí a la artista Pilar Garcia, a quien me recomendó mi amigo Ricky Weiss. Al ver mi torpeza con la pantomima y que nadie en el ABT, mi compañero incluido, me podía enseñar lo que necesitaba saber, no tuve más remedio que buscar ayuda externa. Desde nuestra primera reunión en Manhattan, en la primavera de 1975, Pilar y yo nos hicimos amigas y compartimos un abordaje específico en el estudio. Con ella obtuve confianza en una perspectiva de la danza que comprendía el teatro y la mímica.

Pilar no tenía lo que la mayor parte de la gente considera un cuerpo de bailarina; sin embargo era capaz de crear a voluntad la ilusión física del peso, el tamaño y la forma, abriendo al mismo tiempo una dimensión psicológica de belleza y verdad. Movía sus largos huesos y su amplia estructura con una ligereza que me quitaba el aliento. El rango de sus personajes como mima era fenomenal. Su método no tenía nada de misterioso, lo que me permitió sumar elementos a los conocimientos ya adquiridos con mis maestros David y Stanley. Las palabras de Schiller, pronunciadas por primera vez en un teatro de Weimar en 1798, expresan el principio de la mímica que Pilar y yo sostuvimos en cada ballet:

Difícil es este arte; los elogios, transitorios
Para los mimos, la posteridad no teje guirnaldas
Así que deben codiciar el presente
Y llenar el momento que es suyo, completamente.

Para llenar cada momento de *Giselle* se requería tanto ingenio como modestia. El trabajo con Pilar tenía que hacerse en su mayor parte en secreto, lejos de los ojos y oídos de quienes se pudieran sentir ofendidos o amenazados. Las dos exploramos en privado la motivación de Giselle intentando darles sentido dramático a las tradicionales inconsistencias. Luego yo tenía que tratar de conciliar nuestros hallazgos con el montaje de la compañía y con la interpretación de mi compañero, procurando no pisar ni pies ni egos.

En el ABT se asumía que un concepto rector surgía de manera automática de los pasos montados por el maestro de baile. Usualmente el énfasis en los ensayos se ponía en las consideraciones estilísticas, no en las dramáticas. Se glosaba la historia. Rara vez se daba alguna indicación de una visión unificada. Nadie discutía nunca cómo se iluminaban los pasos a través del personaje y la acción. Las premisas del argumento eran descartadas como asunto de “tradición”. Se seguía el montaje original hecho en 1968 para la compañía por David Blair, ex bailarín principal del Royal London Ballet. Más tarde Misha introdujo el montaje del Kirov, que replicaba más o menos la versión rusa hecha por Petipa en 1871. Gradualmente se sacrificó el significado a favor de una equivocada búsqueda de “autenticidad”.

Giselle fue coreografiada originalmente por Jules Perrot y Jean Coralli, y presentada en París en 1841. El principal autor del libreto fue el crítico y

poeta francés Théophile Gautier, quien lo tomó de una leyenda que había encontrado en la obra del poeta alemán Heinrich Heine. La leyenda de las Wilis trata de los espíritus de mujeres jóvenes que han muerto antes de su noche de bodas. La trama del ballet cubre dos actos y atraviesa dos planos de existencia, de la realidad bucólica de la frágil aldeana Giselle al etéreo reino de las Wilis.

La historia va así. En el primer acto, después de saber que su enamorado, Albrecht, la ha traicionado, Giselle pierde la razón y muere del corazón. La traición es doble: no sólo es un aristócrata disfrazado de campesino, sino que está comprometido con otra mujer. En el segundo acto, el espíritu de Giselle regresa para salvar a su arrepentido enamorado de la maldición de las Wilis, que lo han condenado a bailar hasta la muerte.

La manera en que interpreté el papel de Giselle desentonó sutilmente con la manera en que Misha interpretó a Albrecht. Nuestros conflictos no se reducían a las diferencias técnicas o creativas; el ballet era una especie de escenificación de las limitaciones de nuestro propio amor.

Desviándose de la interpretación tradicional de Albrecht como un rompecorazones, Misha prefirió caracterizar su amor por Giselle como inocente. Su Albrecht era un príncipe atrapado en las circunstancias. No tuve dificultad para enfrentar su encanto y sinceridad durante el primer acto. Giselle proyectaba toda su pasión por la vida y por la danza en Albrecht. ¿No había hecho yo lo mismo con Misha?

La escena de la locura era el intento de Giselle, así fuera desesperado y perturbado, de aferrarse a su amor por él, incluso al precio de perder la vida (en la versión original se mata con la espada de Albrecht). Había un método para llegar a la locura que conducía de la carne al espíritu, de la espada a la cruz, y que presagiaba el momento culminante entre los enamorados, aquel de la epifanía compartida que finalmente permitiría a Giselle descansar en paz y a Albrecht retomar su vida. Clive Barnes registró el punto esencial de mi esfuerzo en su reseña para el *Times* de Nueva York del 19 de mayo de 1975:

Su escena de la locura fue abstracta y remota, con un *pathos* como de trance, debilidad y mirada perdida. Esta traición y muerte fue como aplastar a una mariposa, un perfecto ensayo en la mímica romántica. En el segundo acto, cuando Giselle regresa como espíritu para salvar a su insensato enamorado, Albrecht, Miss Kirkland fue una aparición admirablemente fugitiva y efímera. Pocas bai-

larinas más experimentadas han demostrado ser versadas para distinguir los dos actos del ballet, para demarcar entre la carne y el espíritu, la sustancia y la sombra.

La tragedia que me acosaba en la escena del cementerio del segundo acto quizás era algo distinta de aquella que los críticos o el público pudieran presenciar. ¿Algún espectador podría haber sabido que Misha y yo estábamos comprometidos con dos visiones diametralmente opuestas del momento culminante del ballet? ¿Alguien habría sospechado que jamás discutimos de qué manera la tragedia se relacionaba con nuestros personajes?

Lo que experimenté en el segundo acto fue a Misha atrapado por su amor terrenal, incapaz de consolarse de la desesperación. A su inocente Albrecht lo consumía su deseo frustrado. Actuaba su arrepentimiento y sentimiento de culpabilidad para la última fila de galería. Los lirios que simbolizaban el amor de Giselle se convertían para él en una especie de fetiche mágico que revelaba la profundidad de la desolación de Albrecht, su incapacidad para darse valor con ese amor y dejarlo ir. Misha describió su punto de vista en *Baryshnikov at Work*:

...las flores son centrales al final del ballet. Cuando Albrecht es salvado y Giselle lo ha perdonado pero debe regresar al mundo de las Wilis, él trata desesperadamente de detenerla. El pasaje al otro mundo no puede detenerse, pero esparciendo flores en una línea recta a partir de su tumba Albrecht la trata de salvar para sí, de aferrarse a ese lazo final entre los dos.

Nunca permití que Giselle se convirtiera en una Wili. Las direcciones escénicas nunca especificaron que ella regresara a ese mundo funesto, sino sólo a su tumba, bajo la misma cruz donde le había aconsejado a Albrecht que se refugiara. Como escritor de la historia y comentarista del ballet, Gautier trazó una delgada línea entre “su instinto de mujer y una Wili”. Esa distinción crucial define su lucha espiritual, no solamente para salvarse a sí misma, sino también para salvar a su amado. Giselle la mujer debe triunfar sobre Giselle la Wili. Tiene que luchar por perdonarle a Albrecht su falsedad y superar la amargura representada por las Wilis. Al perdonarlo no sólo se purifica, sino que rompe el conjuro de la Reina de las Wilis. Es Giselle quien permite que Albrecht sobreviva hasta el amanecer deteniendo el poder de esos espíritus demoniacos y reverenciando el mundo del corazón humano, y así le da la oportunidad de redimirse.

Había infundido esas cualidades en la danza de modo que mi personaje ganara tiempo para su amado. La composición del movimiento fue como caminar en la cuerda floja entre las fuerzas dramáticas opuestas de Albrecht y la Reina de las Wilis. Cada gesto se desgarraba entre estos dos polos, complicación que apreció plenamente Martine van Hamel, cuya maravillosa interpretación de la Reina de las Wilis dio realce a mi propia actuación. La danza de Giselle con la famosa música de Adolphe Adam debía frasearse con unos matices sostenidos que mostraran su verdadera naturaleza. Sin el apoyo sensible de mi compañero, ese grado de control, esa expresión del amor de Giselle, estaban en riesgo a cada momento. Tuve que luchar con mi propia amargura.

Quedó claro que Misha no tenía ningún interés en la salvación. Su Albrecht parecía condenado al mismo destino que su James de *La sílfide*. Su afán por ahuyentarme del escenario tras nuestra despedida final acentuaba este punto. Se inclinaba hacia una melodramática exhibición de angustia, una interpretación de solista sobre el amor derrotado. Obsesionado con los lirios, se tambaleaba hacia atrás colocando uno por uno, con movimiento lento, al tiempo que yo buscaba alguna manera de traspasar esa cortina de dolor, de infundirle un suave rayo de esperanza.

Mi Giselle nunca fue capaz de suavizar el impacto de los gestos finales de Misha ni de serenar esa sensación de condena. En una ocasión, los espectadores de las primeras filas deben de haber oído a Misha siseando: “¡Vete del escenario, estúpida!” No sé cómo habría manejado la última escena de la versión original del ballet, donde Albrecht se retiraba con su prometida Bathilde, y ésta le apoyaba la cabeza en el hombro y sostenía los lirios contra su pecho. ¿Habría aceptado ese consuelo? ¿La habría empujado afuera del escenario o habría consentido en que lo perdonara? Quizá Heinrich Heine, el hombre que nos dio a las Wilis, nos da también las respuestas, así como un retrato lírico del héroe romántico de Misha:

Té vi en un sueño, y vi la oscuridad de tu alma,
y vi la serpiente que tu corazón carcome,
y vi, mi amor, cuán desdichado eres.¹⁴

¹⁴N. de la T. Fragmento de “No guardo rencor aunque mi corazón se destroce” (Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht), en *Los amores de un poeta*. Traducido por Mauricio Rábago Palafox, 2001. En <http://www.kareol.es>

Durante años me había rebelado contra la visión moderna de la bailarina propia de Balanchine; ahora también me tendría que sublevar contra la imagen romántica de la feminidad propia de Misha. Entre estos dos rusos, mi pequeña insurrección en nombre del amor y la razón estaba destinada al fracaso. Me desarmaban muy fácilmente.

Otra fuente de tensión, un embrollo de incordios en los ensayos, eran las poses tradicionales, litográficas, imágenes de la pasividad femenina requerida por mi compañero. En Nueva York, después de sufrir las acusaciones de Misha de que yo carecía de sentido musical y no cooperaba, lo llevé con Stanley Williams, maestro que él más o menos respetaba. Mi idea era que Stanley actuara como mediador entre los dos para trabajar en el adagio del segundo acto que estábamos puliendo. La postura de Misha fue que me estaba haciendo un gran favor yendo a consultar al maestro para solucionar un problema mío. La reacción de Stanley osciló entre sentirse honrado e intimidado en presencia de la gran estrella rusa. Mejoramos sólo después de que impulsé a mi maestro de tanto tiempo a que no se guardara sus críticas. Stanley trataba a Misha con una deferencia que antes reservaba sólo para Balanchine.

Más tarde, en Washington, d.c., se vino abajo nuestra relación en *Giselle*. El ostensible problema se generó en una parte del último baile entre Albrecht y la heroína. Las cargadas laterales y el final exigen un arco excepcionalmente largo y elegante. El impulso del movimiento es por completo dramático, porque muestra el absoluto control de Giselle, que compensa el agotamiento casi letal de Albrecht.

Descritas técnicamente como una secuencia de *temps levés en arabesque* sostenidos, estas cargadas fueron motivo de violentas peleas entre los dos a lo largo de los años. Misha tendía a rebotarme repetidamente, como un pato que chapoteara. No admitía sugerencias para mejorar su ejecución, en especial porque esta escena se enfocaba en mí. Yo sabía que existían formas de cargarme con más suavidad: Iván Nagy había perfeccionado la técnica con Natasha Makarova. El bailarín, oculto por la bailarina, podía librarla con un “caminado de rana” poco favorecedor, para sostener al espíritu femenino durante su vuelo. Supuse que a Misha lo acomplejaba que su príncipe se viera como una rana.

Programé una hora de ensayo privado con Misha para trabajar en “mi problema”. Llegó tarde con su enorme perro y no me hizo caso; delibera-

damente practicó sus variaciones sin apenas haberme saludado. No fue una simple descortesía. Yo echaba chispas en un lado del estudio mientras otros bailarines entraban: estábamos desperdiciando nuestro tiempo.

Finalmente se dignó recordar que teníamos una cita para trabajar. Al llegar a aquel punto dificultoso de esas cargadas, de nuevo mis pies chapotearon por el piso como aletas de pato. Cuando me aparté, se impresionó: “¡Gels, está bien hecho! ¿Por qué te detienes?”

Decidí ponerlo a prueba: “¿Has visto a Iván en esta cargada? Siempre en *plié*, se desplaza hacia los lados detrás de la bailarina, de modo que parezca que ella nunca toca el piso. Sus pies apenas lo rozan”.

A juzgar por su expresión, quienes estaban cerca de nosotros deben de haber pensado que había insultado a su madre. “¡Pero Iván se ve terrible!”

Imitando su gimoteo, le respondí: “¡Pero el público ni siquiera te va a ver!” Y luego, aún imitando su acento y ondulando la mano en el aire, agregué: “Tú sabes, haz como la música, gradual, suave”.

Balbuceó de mal modo: “Iván es un mal actor; no puede hacer los pasos”.

Cambié de táctica: “Sí, tal vez... Sé que es difícil, pero ¿no podríamos hacerlo más como una larga línea; acuérdate, como lo hemos hecho antes... en Nueva York?”

Echó una mirada a quienes nos observaban, levantó las cejas y me dijo con su tono más remilgado y cooperativo: “¡Claro, lo que tú digas; voy a hacer lo mejor que pueda!”

Lo intentamos de nuevo con la música. Plas, plas, plat, plat, pum. Ahora fui un pato cojo. Se me torció el pie derecho por tratar de resistir e impedir que Misha me dejara golpear el piso. Había rebasado la pereza y la desconsideración; se estaba comportando con abierta maldad.

Sólo me le quedé viendo. Pensé que podría haber sido uno más de sus malos chistes, porque de pronto sonó muy sincero: “¿Qué? ¡Es como me dijiste, no?”

Alejándome, solté una risa exasperada y murmuré en voz muy baja: “Bastardo, ¡qué rutina!”

Sentí como si me hubiera disparado en la espalda con su grito: “¿Qué dijiste, Gelsey? ¿Qué me dijiste?”

Por encima del hombro, traté de deshacerme de él: “Olvídalo; no tiene importancia”.

“¿Qué me dijiste? ¡Dime, dime cómo me dijiste!”

Era claro que no lo iba a dejar pasar. Lo miré de arriba abajo: “Muy bien, Misha: te dije bastardo”.

Estaba calmada, considerando la situación, muy ecuánime. Tal vez esto haya hecho explotar la bomba. Llamó a su perro: “¡Goulou, Goulou, ven acá; vámonos!”

Goulou estaba muy bien entrenado; hasta esperé que fuera a ayudar a Misha con su bata, pero éste se echó la lujosa prenda en los hombros como una capa y salió volando del estudio.

Se hizo un silencio sepulcral. Retomé el trabajo. Mi monólogo mental era algo así como: “No es mi culpa... Tengo testigos... No he hecho nada malo... Estoy defendiendo mi trabajo... ¿Por qué me habría de dar miedo?”

Luego reflexioné en qué habría pasado en una corte judicial. ¿Alguien en el estudio testificaría a mi favor? ¿Alguien se alzaría contra esa *prima donna* rusa? ¿Alguno se arriesgaría a perder su trabajo? Estaba metida en líos de nuevo.

Cuando terminó el tiempo de ensayo tomé el elevador para bajar al piso donde estaban los vestidores y las oficinas administrativas. Cuando se abrieron las puertas alcancé a ver a la directora artística, Lucia Chase, caminando de un lado a otro con una patente crisis pintada en toda la cara. Al pasar junto a ella, dio el alarido: “¡Gelsey, ven inmediatamente!”

Siempre me perseguía; siempre estaba alterada por algo. “¡En serio, no puedes insultar a Misha! Ahora ve lo que pasó: lo enfureciste. ¡Sencillamente no le puedes decir así!”

La corté sin compasión. Aparté el brazo cuando trató de tocarme. Era obvio que Misha había desahogado su hostilidad con ella, y yo hice lo mismo: “Jamás en la vida me vuelvas a decir lo que puedo o no puedo decirle. Soy la única persona de este lugar que realmente ha trabajado con ese hombre, así que no te atrevas a decirme qué puedo hacer y qué no”.

Se dio por vencida. En mi vestidor me contaron que Misha se estaba negando a bailar conmigo. Después cambió de idea. Aparentemente, un maestro le recitó el típico sermón de que el espectáculo debe continuar y demás. Me dieron una versión resumida y seguramente suavizada para mis oídos: “En primer lugar, te has aprovechado de ella. En segundo lugar, tú le pediste que bailara contigo. Y en tercer lugar, tú la necesitas más que ella a ti”. En todos mis años en el ABT, fue una de las pocas veces en que alguien salió en mi defensa.

No me sentí tan complacida por las habladurías como por la manera en que Misha bailó conmigo esa noche. Fue una gran *Giselle*, y por una razón increíblemente simple: no tuvimos más escapatoria que perdonarnos a través de la danza. Yo lo hice a mi manera. Él a la suya. De eso se trataba todo el ballet.

La tregua no duró más de un día. La siguiente vez que organicé un ensayo volvió a llegar tarde. Me enteré de que estaba tocando el piano en otro estudio. Después de enviarle un mensaje preguntándole si pretendía aparecerse, me mandó la respuesta con un bailarín: “Dice Misha que te vayas a la mierda, y que viene en un segundo”. Presumiblemente, era una de las ideas de Misha sobre un buen chiste que precediera a su aparición. Su manejo del inglés no dejaba de mejorar.

A principios de agosto de 1975 la compañía fue programada para una de sus funciones de gala en el Lincoln Center. Supuse que Misha sería mi compañero. Sólo una semana antes del espectáculo supe de segunda mano que había invitado a la bailarina francesa Noëlla Pontois a bailar con él. Me sentí como la adolescente que de repente descubre que no tiene pareja para su fiesta de graduación. Me armé de valor para hacer mi propia invitación: a Rudolf Nureyev.

Rudi y yo nunca habíamos bailado juntos. Amablemente aceptó y voló a Nueva York de última hora. Teníamos el tiempo justo para preparar el *pas de deux* de *El corsario*. Hice los solos a mi manera y lo seguí a él durante el resto de la danza adaptándome a sus indicaciones para una serie de poses simétricas que ejecutamos juntos. Tenía treinta y siete años y su propia forma de hacer las cosas. Me deslumbraba. Tratar de modificar su abordaje de ese ballet habría equivalido a arrojarme a las vías del tren. Su compromiso con su enfoque era absoluto.

Nuestra colaboración fue una experiencia memorable. La historia de *El corsario* se basa en un poema de Lord Byron, quien sin duda se habría deleitado con la pasión pura que transformaba en fuego los pasos de Rudi. Lo que me conmovió no fue tanto la energía en el escenario, sino los delicados momentos posteriores a la danza. Rudi parecía estar genuinamente orgulloso de mí como bailarina. Sabía lo difícil que podía ser con las *ballerinas*, pero esa noche fue un perfecto caballero. Me lució en los llamados a telón

como si fuera su igual, no un mero apéndice para exhibir sus hazañas. Deseé que tuviera diez años menos.

Más adelante en ese año bailé el papel protagónico en su montaje de *Raymonda*. Como invitado de la compañía, Rudi dirigió y montó su propia versión de la coreografía (basada en Petipa). También bailó al personaje principal. Por supuesto me había encariñado con él, pero no me dio la dirección que yo necesitaba. Decidida a evitar posibles conflictos creativos, como de costumbre hice mi trabajo a escondidas.

De acuerdo con el argumento de *Raymonda*, el personaje de Rudi, Jean de Brienne, era mi pareja en un matrimonio arreglado. Antes de conocer a su futuro marido, Raymonda, mi personaje, baila expectante, jugando con un pañuelo. La coreografía pedía que lo arrojara hacia arriba, ejecutara varios pasos y lo atrapara antes de que cayera. No se ofrecía ninguna explicación del sentido de esas acciones con el pañuelo. ¿Estaría fascinada con este accesorio que flotaba por los aires? ¿Se supone que se divertía?

En cierto momento me dijeron que observara el pañuelo como si me intrigara alguna cualidad etérea que poseyera, y que lo distinguiera del aire. Un acertijo. Nadie quiso oír hablar de esto; después de todo, era tan sólo un momento del primer acto; un simple accesorio; un problema sólo mío.

Fui a trabajar la historia con Pilar, la mima. Reconstruimos la acción y la motivación. Una noche, trabajando en mi departamento, se le ocurrió una imaginativa explicación de la presencia del pañuelo que me dio un verdadero argumento para animar la danza. Supusimos que el prometido de Raymonda, interpretado por Rudi, le había enviado el pañuelo como prueba de amor.

Como símbolo del cortejo, el pañuelo se volvió el foco de mi danza. La música, el movimiento y el personaje cayeron en su lugar con los debidos pasos. El pañuelo dejó de ser un mero accesorio; era el fetiche amoroso de la imaginación de una joven. Poseía las cualidades que le atribuía a su amado, aunque jamás lo hubiera visto, y lo trataba como tal, jugando y coqueteando con él. Ese momento fue la base de toda mi interpretación, pero nadie en la compañía, Rudi incluido, supo lo que había hecho. Sólo mucho después Pilar y yo nos enteramos de que en el ballet original, la versión de un siglo atrás, el pañuelo cumplía justo la función que nosotras habíamos imaginado, como uno de los regalos de cortejo enviados a Raymonda por su cumpleaños.

Solamente un coreógrafo del ABT apoyaba mi inclinación artística hacia la danza y el teatro. Su nombre: Antony Tudor. Bailé tres de sus ballets en

1975: *Jardin aux lilas*, *Shadowplay* y *The Leaves Are Fading*. Usualmente Mr. Tudor tenía las respuestas a mis preguntas, o bien la paciencia de buscarlas conmigo. Para encontrar la clave expresiva de un solo paso, a veces pasábamos horas en el estudio. Sus aspiraciones eran un enigma para mí, una flecha que a la vez era el blanco, psicológico y físico, y que me desafiaba a seguirla. Yo siempre apuntaba al núcleo dramático, aun en *The Leaves Are Fading*, obra aparentemente sin argumento. Cada una de las danzas de Tudor que bailé fue un fantástico rompecabezas y un retrato social compuesto de intrincadas imágenes de ballet y gestos pantomímicos. Cada detalle contenía una posible revelación.

Mr. Tudor era una de esas personas que parecían ser capaces de ver mi interior. El único problema es que nunca estuve segura de lo que veía. Su cabeza calva y sus rasgos bien definidos le daban una imagen pícara, adusta y refinada. Se le encendía el rostro cada vez que le gustaba una idea o imagen. La nuca y los hombros tenían una extraña manera de comunicar su actitud y estado de ánimo. Podía expresarse con un mínimo cambio de postura. Todo un mundo se materializaba al instante en la corva de su codo cuando mostraba un paso, para desaparecer con una repentina pausa y un perplejo toque de los dedos por su mejilla.

Exigía la máxima sensibilidad a los bailarines que ejecutaban sus ballets. Con un rayo de su cáustico humor demolía a cualquiera. Recuerdo su reprimenda a una bailarina por “desgarrar una pasión”, referencia a Shakespeare¹⁵ que quizás a ella le pasó de largo, aunque entendió lo que le quiso decir. El ambiente en estos ensayos inspiraba reverencia. Ex bailarín británico, maestro y coreógrafo, Tudor estaba en la sexta década de su vida cuando coreografió *The Leaves Are Fading*. Este ballet fue su primera creación para el ABT en un cuarto de siglo. Para mí era más que un honor trabajar con él; era tanto un reto como un intercambio justo. Trabajábamos juntos tranquilamente.

A menudo me preguntaba si Mr. Tudor sabía algo de mi relación con Misha, en especial durante nuestros ensayos de *Shadowplay* (originalmente coreografiada con el Royal Ballet en 1967). Misha era el Joven del Cabello Enmarañado y yo Celeste. La danza era una especie de retozo zen por la selva de la vida que culminaba con un enfrentamiento balletístico tipo artes

¹⁵ N. de la T. De *Hamlet*, tercer acto, segunda escena.

marciales entre el Joven y Celeste. Al ensayar esta lucha cósmica una tarde en Nueva York, terminé despatarrada encima de Misha. Mr. Tudor sólo hizo un comentario irónico, algo desconcertante: “¿Te gusta esa posición, no es así?”

Cualquiera que haya sido mi posición, quedó anulada en una gira a finales de 1975. Estábamos presentándonos en una de esas pequeñas ciudades que se escapan de la memoria. A medianoche visité de sorpresa a Misha en su cuarto del hotel. Lo hice empujada por otra bailarina. La idea de ir hacia mi amado sin ser invitada era nueva y absolutamente estrafalaria. Por tanto tiempo me había sometido a su doble moral que tratar de cambiar las reglas significaba enfilarme al desastre. Pero me emocionó el riesgo. Tomé las llaves de la recepción del hotel y entré en su habitación. Anduve de puntillas en la oscuridad y me metí en su cama, para sólo oír su voz soñolienta: “Gelsey, ¿qué estás haciendo aquí? Estás loca”.

En la mañana no se quejó; sin embargo a la siguiente noche hizo una reveladora aparición en una fiesta del hotel. Iba acompañado por una joven belleza con quien estaba embelesado desde tiempo atrás. Nos juntamos los tres por un instante. Rodeados por otros integrantes de la compañía, pensé que la escena tenía cierta irrealidad teatral, como si un director de escena nos hubiera llamado a ocupar nuestro lugar. Misha recapituló la situación para todos los que estábamos cerca con una frase que fue una orden, así como una despedida: “Buenas noches, Gelsey”.

Me destrozó. La otra mujer, integrante del cuerpo de baile, apenas si figuraba en mi rabia. Era Misha quien se estaba riendo de mí. ¿O me lo estaba imaginando? La traición parecía diseñada con deliberada malicia para darme una lección.

Casi no pronuncié palabra durante días. Antes de una función, Misha se me acercó cuando estaba calentando tras bambalinas. De la nada, sin una palabra de advertencia, trató de toquetearme el pecho. Le empujé el brazo furibunda: “¿Qué estás haciendo? ¡Vete de aquí! ¡Si quieres divertirme búscate a otra!” Él estaba tratando de jugar y se alejó con señas de haber sido lastimado. ¿Habré exagerado?

Dudo de que sus acciones hayan tenido jamás el propósito de terminar nuestra relación. Simplemente quería recordarme quién ponía las condiciones. Conocía la localización exacta de mis más íntimos puntos de presión. La humillación sutil era una de las maneras más efectivas de mantenerme a raya. La misma estrategia se aplicaba a las decisiones de nuestra colaboración

en el escenario. Cuando me rehusé a bailar con él en una nueva pieza que sería coreografiada por la compositora vanguardista Twyla Tharp quedé atrapada. Yo no me inclinaba hacia la rama del entretenimiento. Misha me hizo saber que me estaba perdiendo de la oportunidad artística de mi vida y que debía de ser una ignorante por no aceptar que Tharp era el máximo acierto de la danza clásica desde la mazurca. Debía de haber algo malo en mí por no querer ser una de sus compañeras en *Push Comes to Shove*. ¿Qué bailarina en sus cabales rechazaría la oportunidad de trabajar con Mijail Baríshnikov y Twyla Tharp? Tuve que excusarme. Debía de estar enferma.

Las excusas y la enfermedad apenas comenzaban. Una alteración importante en mi vida y mi carrera llegó en la forma de oferta para estelarizar una película de Hollywood acerca del mundo del ballet. Se llamaba *The Turning Point*. En los papeles principales actuarían Anne Bancroft y Shirley MacLaine. Me pareció que la idea era que Misha y yo nos interpretáramos a nosotros mismos en una subtrama apenas disfrazada sobre una relación amorosa entre una bailarina estadounidense y una estrella rusa.

Los productores, Herb Ross y su esposa, Nora Kaye, insistieron en que estaban haciendo una película realista sobre la vida de los bailarines. Nora misma había bailado; ganó fama como actriz y bailarina en los primeros ballets de Tudor. Herb, quien sería el director, era un coreógrafo experimentado. Rechacé su primer ofrecimiento por la simple razón de que no quería participar en Hollywood. Mi resistencia pronto se vino abajo. Me presionaron por todos lados: ¿qué bailarina en pleno uso de razón desecharía la oportunidad de ser estrella de cine?

Cuando me arrastraron a las pruebas de fotografía y lectura del guión me empecé a dar cuenta de mi error garrafal. El guión de Arthur Laurents era una telenovela. Mi personaje, Emilia, era una ingenua sin seso. La historia no tenía nada que ver ni con la realidad ni con el arte del ballet, y la premisa de cómo el conocimiento pasaba de generación a generación de bailarines era un fraude. Hice algunas sugerencias. Se burlaron de mí. Me dijeron que confiara en los profesionales, los cineastas. Empecé a matarme de hambre.

La primera señal de que estaba fuera de mi elemento surgió en una elegante cena en Los Ángeles, organizada para lanzar y promover el proyecto. Por casualidad, el ABT estaba en la ciudad, en el tramo occidental de su gira de invierno 1975-76. La fiesta comenzó después de una función en el Dorothy Chandler Pavilion. Nora Kaye me había llevado a comprar un

traje de noche que sustituyera mis usuales jeans. Herb me llevó del brazo y me presentó como la nueva estrella joven. En una pequeña mesa, me senté enfrente de Ryan O'Neal y no hice caso de la plática. Como indiscutible rompecorazones, me miró embobado. Me volteé y me negué a comer.

Al día siguiente, Herb Ross me llamó al hotel para decirme que le tenía que llamar a Ryan O'Neal para disculparme. Me quedé de una pieza; debía de estar bromeando. ¿Disculparme por qué? Herb fue tenaz: "Mira, Gelsey, lo único que sé es que lo molestaste". No hice ninguna llamada. Es posible que hayan dicho que yo no era cooperativa. Era la reputación que me precedía.

No tenía palabras para darle explicaciones de mi conducta a nadie. Cuando la compañía se fue de gira por San Francisco me reuní brevemente con mi hermano Marshall, quien se quedó a vivir en la ciudad donde se graduó al conseguir empleo en el *Chronicle* de San Francisco. Seguía de lejos el ascenso de mi carrera. Recientemente había aparecido en la portada del *Newsweek* con Misha; la revista *Times* me había nombrado una de las nuevas bellezas de 1975. Marshall se sentía orgulloso de mí. Quedó perplejo cuando le dije mi verdad: "Mi éxito no significa nada; odio cada uno de sus minutos. El ballet es una maldición".

Estaba más que amargada. El 2 de junio de 1976, de regreso en Nueva York, recibí de Nora el programa de ensayos para la película, acompañado de la siguiente nota: "Te envío el nuevo guión. Verás que tu personaje es muy emocionante y sin duda te convertirá en una gran estrella, no sólo del ballet sino también como actriz de la pantalla. Estoy muy emocionada por ti y espero que tú también lo estés".

Ése fue el tono. Era demasiado tarde para retirarme dignamente. El problema no era sólo venderme, sino dar una imagen falsa de mi mundo. Sabía que la gente me iba a ver como Emilia y supondría que el personaje era Gelsey. Las instrucciones que recibí para interpretar el papel empeoraron las cosas: "No actúes; sé tú misma". ¿De verdad creían que yo era Emilia, esa boba?

Me vi en medio de una rutina de Mutt y Jeff:¹⁶ cada vez que le daba a Herb alguna idea sobre mi personaje, derivada de mi propia experiencia, obtenía su

¹⁶ N. de la T. Tira cómica estadounidense sobre una pareja de amigos que se enredan en situaciones chuscas, por las que Mutt, mucho más alto que Jeff, suele darle a éste un puñetazo en el ojo.

aprobación tentativa, pero en cuanto él se la contaba a Nora topábamos con pared. Me resultaba imposible identificarme con el cuento de hadas que habían urdido para endilgárselo al público; sentía que los productores de la película tan sólo querían explotar mi nombre y los aspectos superficiales de mi historia, sin ningún reparo por la verdad. ¿Cómo podían tener idea de lo que significaba realmente bailar con Misha, hacer el amor con él? ¿Cómo podían saber lo que yo sentía de exponer las cicatrices ocultas de mi cuerpo ante sus cámaras? ¿Cómo se les ocurría que ser una estrella tenía algo que ver con ser artista? ¿Cómo esperaban que confiara en ellos?

Cuando subestimaban mis palabras les trataba de mostrar la verdadera naturaleza del ballet moderno con el único medio del que disponía: mi cuerpo. Me borraría, me esfumaría en el aire; no quedaría nada para que la cámara lo filmara. No es que lo haya decidido conscientemente, si bien llegué a pensarlo, como una regresión a mi infancia. Intensifiqué los hábitos obsesivos practicados con mis compañeras en los primeros años de mi formación. Sencillamente estaba retornando a Balanchine, y quedé a merced de la anorexia y la bulimia.

Sin apoyo alguno de Misha, a quien no se le veía ningún problema con el guión ni con los productores, puse en acto mi propia escena de la locura: me mataba de hambre de día, luego me atiborraba de chatarra y vomitaba de noche; me inyectaba orina de vaca preñada, supuesta ayuda milagrosa para las dietas; me atestaba de laxantes, píldoras para la tiroides y jugo de apio; me vaciaba con enemas y baños de vapor. En los descansos solía hacer viajes desesperados a la farmacia para comprar ipecacuana, que usaba para inducirme el vómito. Me hice experta en la técnica de meterme dos dedos en la garganta. Los vasos sanguíneos de los ojos reventaban por la constante presión. Estos síntomas y enfermedades se prolongaron durante meses e, intermitentemente, a lo largo de varios años.

Sabía que estaba enferma. Me observaba con impotencia, siempre pretendiendo que tenía el control. Pero la sensación de que ocultaba secretos sucios fue lo que me dejó verdaderamente desamparada. Estaba presa dentro de mi cuerpo. Me daba demasiada vergüenza como para contarle a alguien. Cuando se me ocurrió quejarme con un doctor sobre mis constantes vómitos me aconsejó que me pusiera un cinturón muy apretado para evitar los atracones de comida. Otro doctor salió con el ingenioso diagnóstico de que me faltaba potasio. Sin duda, también me faltaba hierro. Me dijeron que

necesitaba descanso, relajarme y comer. El supuesto era que mi condición era enteramente física.

Herb y Nora sugirieron una granja de salud. Me negué rotundamente. Declaré a la prensa que esperaba con ansias hacer la película y que me emocionaba trabajar con personas tan maravillosas. Tomé unas breves vacaciones y me bronceé para cultivar una dorada imagen de salud. Tenía que verme como si estuviera haciendo un esfuerzo para mejorar. Me horrorizaba la posibilidad de que alguien me encerrara en alguna institución.

Llegué a pesar unos treinta y siete kilos. Eso les dio a los productores una buena razón para remplazarme con Leslie Browne, una joven bailarina egresada de la Escuela del American Ballet. Casualmente, de paso era la ahijada de Nora Kaye. Este vuelco de los acontecimientos parecía confirmar el inopinado argumento de la película, que ya se había empezado a filmar cuando acepté ser sustituida. Más adelante en el año, la película fue todo un éxito y Misha fue nominado para un Oscar. Me alivió no haber participado en ella, pero a mis veintitrés años me sentía, más que nunca, un fracaso total.

Desconcentrada y degradada por el flirteo con Hollywood, a lo largo de las temporadas de primavera y verano de 1976 sufrí una profunda depresión. Me obligué a bailar *La bayadera* y varios otros ballets, con y sin Misha. Mantuvimos la distancia. Yo no tenía energía, ninguna resistencia. Pero de acuerdo con los críticos, mi ejecución del segundo acto de *Giselle* mejoró. Debo de haberme visto como salida de la tumba.

Estaba al borde de mis fuerzas en el periodo de ensayos de *La bella durmiente* con Iván Nagy. Me robé el vestido del teatro a medianoche y se lo llevé a mi diseñador favorito, Carl Michel, para que remediara el color rosa estridente que se había asignado a mi personaje, la Princesa Aurora. La compañía me amenazó con emprender acción legal en mi contra.

Iván y yo estrenamos sin haber ensayado con el vestuario y la iluminación debido a los problemas económicos. El dinero se debía emplear para cubrir los ensayos, pero desde el punto de vista de la administración quizá Misha ameritaba el gasto, no Iván. No tuvimos tiempo de ajustarnos a las luces, los accesorios y los trajes. Mi desorientación destruyó la sección más hermosa del ballet, el famoso Adagio de la Rosa. Iván salvó la noche una y otra vez. Cuando cayó el telón, los bailarines que interpretaban a los Reyes, Gayle Young y Sallie Wilson, me dijeron que el *pas de deux* de la

boda que bailamos Iván y yo los había hecho llorar. Era una danza sobre la juventud y la pureza. Yo también lloré.

Proseguí con mi regresión infantil, a la que añadí capas de delineador de ojos, en un nuevo acceso de parodiar a Suzanne Farrell. El efecto demacrado, oriental, le inspiró un elocuente comentario a Mr. Tudor: “Gelsey, ¿ahora qué te hiciste?”

Finalmente tuve suficiente cordura para ir a un psiquiatra, un viejo freudiano que disfrutaba escuchando historias sobre mi padre. Le confíé mi convicción de que nadie me amaría jamás con las cicatrices que me habían dejado las cirugías de los senos. El doctor y yo hablamos del sentido del amor. Todo indicaba que estaba perdiendo la fe en mis ideales; estaba desmoralizada; distorsionaba mi propio proceso creativo; era insolente; no me adaptaba a mi ambiente social.

Asimilé el mapa descriptivo de mi mente provisto por el buen doctor y sus libros de psicología, pero no tenía idea de cómo cambiar el rumbo. Seguía perdida. No me consoló el hecho de ser un caso fascinante. Comparado con los que yo misma leía en las revistas, era bastante única y eso me significaba un perverso orgullo. Rechacé la teoría de la envidia del pene para las mujeres, pero pensé que era aplicable a varios hombres que había conocido. La envidia de los senos era otra cuestión, muy comprensible para mí.

En las noches me sentaba en la cama a hojear revistas de modas, de las que memorizaba rostros y figuras. Comenzó como un juego para vencer al insomnio: quería ser preciosa, cualquier otra persona salvo yo misma. Irrracionalmente me apegué a la idea de que mi cuerpo era la causa de todos mis problemas. Rezaba por un cuerpo perfecto: “Dios, por favor, conviérteme en la muñeca que todos quieren que sea”. Examinaba fotografías de modelos y me imaginaba que despertaba en la mañana siendo una de ellas. Quería liberarme del peso de la elección artística. Volverme una criatura insustancial. Perder la identidad. Todo el día esperaba a que llegara la noche, cuando podría volverme un guijarro lanzado al oscuro pozo del sueño. Esas aguas eran mágicas, capaces de transformarme. Podía soñar cómo cambiar de cuerpo; ya no ser Gelsey.

Tarde o temprano mis juegos me tenían que pasar la factura. Me queda un duro recuerdo de una tarde del otoño de 1976. Me había consumido a tal grado que la muerte dejó de ser un concepto abstracto. Acostada en la

cama, oía mis latidos, segura de que se me iba a detener el corazón. Hundí la cara en la almohada. El horror me subió hasta la garganta; tenía el sabor del vomitivo que me había tomado horas antes. Murmuré: “No te mueras por favor. Dios mío, qué terror... ¿Qué haré? ¡No sé qué hacer!”

Sonó el teléfono y del susto me saltó el corazón nuevamente. Quedé casi inmovilizada. Era una amiga fotógrafa; insistía en que la acompañara de último minuto a una conferencia en la Nueva Escuela de Investigación Social. Un psicólogo del Sarah Lawrence College iba a dar una plática sobre la inspiración. Mi amiga no aceptó una negativa; temiendo por mi vida, como pude me controlé.

Con calidez y buen humor, el conferencista planteó una de las preguntas que me habían venido atormentando. ¿Por qué la inspiración de los creadores no funciona para su vida personal? ¿Se aplicaba esto a todo artista? ¿Su vocación los condenaba a la soledad? Estimulada mentalmente por primera vez en meses, quise preguntarle al psicólogo si él tenía una vida plena.

En cuanto terminó la conferencia me lo presentaron y tontamente me enredé en una relación romántica. La mayor parte del tiempo me sentía demasiado despreciable como para corresponder a su afecto. Su atenta compañía me volvía dolorosamente consciente de mi insuficiencia. Habría sido mejor paciente que amante. Él tenía treinta y tantos años; usaba trajes de tweed; era un intelectual apacible, distinguido y gentil. No le encontraba defecto, pero fue más fácil apartarlo de mi vida que aceptar sus cuidados. Debía de haber perdido una parte esencial de mi persona; cada vez que trataba de recuperar esa parte faltante involucrándome con un hombre me convencía más de que era irrecuperable. Sencillamente, era un engendro.

Embarcada en otra ronda bélica con el espejo, decidí hacerme más cirugías para quitarme las cicatrices de los senos. Tenía que ver a Misha para decirle que no podría participar en *El cascanueces* con la compañía, planeado para la primavera de 1977, ballet que constituiría su primera incursión en la coreografía. Sentí que le debía una explicación sincera de las razones por las que no estaría disponible, pero no pensaba llegar tan lejos como para hacerle una confesión total. Nunca había tenido el valor de decirle nada sobre mis infortunios con el espejo.

En una fría tarde invernal, Misha pasó por mí en un taxi. Nos dirigimos a un café en la Columbus Avenue para tomar algo. Él venía animado. Rebotábamos en el asiento trasero del taxi. Misha se inclinó hasta ponerme la

cabeza en el regazo como un cachorro, y se acurrucó en busca de algo más que calor: “¡Oh, Geeelsey, es tan bueno verte...!”

Lo aparté con firmeza. Esto era un asunto de negocios. Pagó el taxi. En el restaurante, sentados en una mesa para dos, empecé a hablar con un tartamudeo nervioso: “Misha, cuando era joven... me puse silicona en el... –con la mirada le señalé la zona en cuestión– pecho. Tú sabes que muchas mujeres lo hacen... muchas chicas... Cómo te diré... En todo caso, yo lo hice, y luego me la tuvieron que sacar; no había más remedio. Me quedaron dos cicatrices que siempre me han molestado, así que me tengo que hacer otra cirugía para que me las arreglen, y mira, no va a ser mucho tiempo, pero no puedo empezar a trabajar exactamente ahora en *El cascanueces*... Lo siento; sé lo importante que este ballet es para ti”.

Tras mi inicio tembloroso, no podía detenerme. Con una expresión realmente confundida, Misha se me acercó por encima de la mesa: “¡Por favor, Gelsey; no entiendo nada!”

Le creí. ¿Cuántos pares de implantes podrían andar rondando por ahí en la Unión Soviética? De verdad no tenía la menor idea de qué le estaba diciendo. Hice otros dos intentos de explicarle, y fui elocuente sobre la naturaleza de la anatomía femenina. Traté de hacérselo menos complicado, pero siguió absolutamente desconcertado. Registró las palabras “hospital” y “cirugía”: “Gels, ¿necesitas algo? ¿Qué puedo hacer por ti? ¿Te hace falta dinero?”

Rechacé su generosa oferta y finalmente lo dejé que me despachara a casa en otro taxi. Iba muy conmovida como para dudar de sus intenciones. Quizá después de todo yo sí le importaba. Quizá lo había juzgado mal. Quizá nunca fui suficientemente sincera con él.

Un cirujano de Nueva York se encargó de la última serie de desafortunadas cirugías. Era de mediana edad y tenía bolsas bajo los ojos. En una ocasión se sintió obligado a sermonearme. Me preguntó si creía en Dios. Le respondí algo ambiguo sobre mi fe en el espíritu humano y el acto creador. Cogió esto al vuelo como si fuera su asunto favorito. Con un discurso febril trató de probarme que todas las emociones humanas, incluido el amor, no eran sino complejas respuestas neurológicas. Algún día la ciencia las controlaría. Mi cerebro era una computadora. Mi cuerpo, una máquina. El universo, cuestión de azar. ¿Trataría así a todos los pacientes? Concluyó su inconexo discurso invitándome a cenar. ¿Por qué no? Parecía necesitado de ayuda, y él ya sabía que yo también la necesitaba.

Una tarde pasó por mí a mi departamento. Antes de irnos, sacó un frasquito con polvo blanco. Era cocaína. Yo nunca la había visto. Me enseñó a inhalar una delgada línea. Se la pasó preguntándome cómo me sentía, pero yo no sentía nada. Nunca había probado las drogas recreativas, ni siquiera la marihuana, pero no tuve reparos en probar ésta. Finalmente era un médico. La experiencia quedó en el olvido muy pronto; fue indistinta. La droga no tenía efectos reales hasta donde pude saber. Fuimos a un restaurante y escuché su interminable tragedia. Estaba perdiendo a su esposa. Estaba perdiendo su hogar. Dijo que nunca dormía. Nunca dejó de hablar. Al terminar la cena, le di algo más para lamentarse: un frío abrazo. Me dejó su diagnóstico: “No sabes qué hacer con un momento de ternura”.

Seguía tratando de sacarme a Misha de la cabeza. No me quedaba más remedio que bailar. Me había preparado para mi retorno luchando por reprimir mis nefastos hábitos alimenticios, pero sin llegar nunca a la raíz del problema. En febrero de 1977 Misha y yo dimos juntos varias funciones en Viena. Acordamos bailar *El corsario* en versión de Petipa y *Apolo*, una obra dramática, de las primeras de Balanchine. Me puse dos metas antes de irnos al viaje: no comer nada y no irme a la cama con Misha. Me faltó convicción.

Poco después de llegar a Viena, Misha y yo fuimos a un pequeño café. Lo conmovió un viejo matrimonio que estaba en una mesa cercana: “¡Mira, Gelsey, míralos!” Recalcó la sencillez de esa vida, la manera en que se tomaban de la mano. Elogió su lealtad, la pureza de su corazón. Pensé que se estaba poniendo sentimental conmigo. Pronto se nos unieron dos de sus conocidos, una pareja extranjera, de unos treinta y tantos años. Hablaron de su filosofía del matrimonio como un acuerdo convencional. Evidentemente eran espíritus libres. No me simpatizó su manera de ver la pasión.

Me entrometí: “Si tenemos que vivir para siempre con nosotros mismos, ¿por qué no podríamos dedicarnos a otra persona? ¿Es tan absurdo amar a alguien para toda la vida?”

Misha me interrumpió: “Debo decirte que me gustas, de verdad que me gustas”.

Ese afecto pareció salido de la nada. Algo que conocía muy bien me inquietó. Jamás había albergado la esperanza o intención de casarme, pero sí abrigaba el engaño de que yo tenía un lugar muy especial en sus sentimientos. Entre todos los rumores de sus aventuras con otras mujeres, suponía que siempre regresaba a mí como recordatorio de esa parte amable

de su ser, y que valoraba nuestros esfuerzos en el estudio, así como nuestro esplendor en el escenario. Debía de haber alguna parte muy profunda de él que aspirara, como yo, a alcanzar una expresión superior en nuestra danza y en nuestra vida. No era cuestión de fidelidad personal, sino de fe en un ideal compartido.

Más tarde el mismo día vino a mi habitación del hotel. Había recibido buenas noticias por teléfono sobre uno de sus proyectos. Venía exaltado y brincoteó por todo mi pequeño cuarto: ¡Geeelsey, algún día vas a bailar todo lo que quieras, lo que te venga en gana; va a ser maravilloso! Cuando yo sea viejo, tú vas a seguir bailando”. Procedió a imitarme como bailarina entrada en años en la variación del último acto de *La bella durmiente*. Luego fue un viejo que iba a verme al teatro apoyado en su bastón. Me tronchó de las carcajadas.

Con una imitación más, ahora de su museo de granujas, sorbió la nariz como Balanchine e hizo un pronunciamiento sobre las bailarinas. Traté de acoplarme a su buen humor mostrando mi disgusto por su nuevo personaje: “¡Ay no, por favor, no puedo con *dos* de ustedes!” No entendió el chiste. No dije nada que pudiera desmoralizarlo porque esos momentos eran demasiado raros.

Los ánimos inevitablemente cambiaron y la escena culminó con una nueva confesión edípica. Su madre me sedujo de nuevo, bendita sea. Después de una fugaz probada de pasión, lo observé recogiendo sus pantalones y preparándose para irse. La despedida fue fría. Se vistió más rápido que cualquier hombre que yo hubiera conocido, derrapó por la habitación como si viniera una inundación –plat, plat, plat– en una rabiosa carrera hacia la puerta. No resistí el impulso que tenía atorado en la garganta y solté una risita: “¡Misha, gracias por la comida!” La puerta se cerró con mi sarcasmo.

Pensé que mi comentario de despedida se le había resbalado, que no le daría más importancia de la que les había dado a los sucesos que lo antecedieron. Parecía haber obtenido lo que quería. Teníamos planes para salir juntos esa noche. Lo esperé en un sillón del vestíbulo del hotel. Después de plantarse a mi lado, describió un libro de fotografías provocadoras que había estado examinando. Habló entusiasmado de la sensualidad: “Son tan, tan, tan hermosas; sólo chicas, ya te imaginas...”. No supe o no tuve la menor idea de por qué elegía ese tema; supongo que sólo quiso preparar los

ánimos para su siguiente afirmación: “Por cierto, no fue bueno el chiste de esta tarde; de verdad nada bueno”.

Sin advertencia, me fui antes de que pudiera decir nada más. Hubo algo en su tono, cierto desdén; como si me estuviera regañando por años de mala conducta. Tomé el elevador y literalmente aporreé el botón de mi piso. Me corrían las lágrimas por las mejillas; un torrente. Azoté y cerré con llave la puerta de mi habitación. Estaba furibunda, rebotando contra las paredes y los muebles. Vino a golpear a mi puerta: “Soy Misha. ¡Abre la puerta! Abre la puerta ahora mismo. Me gustas. Es importante. Por favor, Gels, ¡de verdad me gustas!”

Lo dejé entrar sintiendo que ya habíamos pasado por eso. Ya lo había visto antes. Quizás un millón de veces. Cuando trató de abrazarme grité: “¡No me toques; por favor no se te ocurra tocarme!”

“Gels, ¿qué pasa? Por favor, es importante que me digas. ¿Qué pasa contigo? No entiendo”.

Reventé en lágrimas más ridículas aún: “¡Nada funciona contigo, nada de lo que haga! ¡No importa lo que diga, siempre estoy mal! Primero trato de ser seria y está mal. ¡Ah no, eso no se acepta! Ahora trato de ser como tú, tan informal; bromeo contigo, te quito la presión. ¡Ah no, qué mal chiste, qué mal gusto! Entonces, ¿qué quieres de mí; qué quieres, Misha? ¿Tengo que matarme por ti?”

Me dejó sola. En nuestra función de estreno en Viena llegamos al teatro, la Staatsoper, un par de horas antes del espectáculo. Estaba vacío. No teníamos nada que decirnos. Fui a mi camerino y me empecé a preparar para *Apolo*. Cinco minutos antes de que se levantara el telón entró un hombrecillo con bigote y puso un fajo de billetes en mi tocador. En la ciudad acostumbraban pagar por adelantado. En ese momento comprendí la naturaleza de mi vocación: era una bailarina y una integrante bien colocada de la más antigua profesión del mundo.

Las funciones fueron recibidas con suficiente calidez. El público de Viena aparentemente no había cambiado desde que Beethoven dijo de él: “Uno no debe hablar en absoluto de juicios artísticos; su interés se reduce a los caballos y las *ballerinas*”. A nadie le importó que mis dos compañeras en *Apolo*, bailarinas de la compañía local, no supieran bailar esa obra. Eran dos jóvenes muy bien intencionadas pero no habían tenido oportunidad de ensayar adecuadamente. Me impresioné de que pasaran la mayor parte

del tiempo en su casa. Hacían la comida para sus familias; tenían niños y cocinaban. Iban de la cocina al escenario.

Al abordar el vuelo de regreso a Nueva York dudaba de tener un futuro. ¿Cómo iba a bailar sin amor? ¿Qué razón tendría para perseguir sueños que no tenían lugar en la vida ni en los escenarios? El mundo del ballet se definía, para mí, entre Petipa y Balanchine; entre los cuentos de hadas del siglo XIX y las fantasías decorativas del siglo XX. Misha había irrumpido en ese mundo cerrado con su cuerpo. Estaba segura de que tenía la clave del siguiente siglo. En el mismo grado en que reconocía el éxito de nuestra colaboración le adjudicaba el mérito de sacar lo mejor de mí. Él era el desafío final. La posibilidad de expresión dramática en la forma clásica se me presentaba sólo con él. Él era la razón por la cual yo bailaba.

¿Cómo podría haber entendido a Misha si no podía entender mi propio arte en el contexto de un mundo del ballet que se me oponía? Él y yo estábamos bailando, de hecho, uno contra el otro. Mientras él se interpusiera, mi trayecto estaría bloqueado, así como yo misma. No tenía capacidad para atravesarlo. Él no era la causa de mi declinación, lo que la prensa llamó mi “turbulencia emocional”, sino una excusa muy conveniente.

Más adelante en el año, Natalia Makarova estaba embarazada y la remplacé como compañera de Misha en un ballet de Jerome Robbins, *Other Dances*. Yo estaba en mi mejor forma, relativamente. Cada uno de nosotros bailaba como solista dos deslumbrantes variaciones. El público solía interrumpirlas con ovaciones. Este tipo de distracción nunca se había visto con buenos ojos en el New York City Ballet. A Balanchine le reventaba. A Robbins le gustaba el efecto casual creado por la entrada de bailarines a observar a otros bailarines que bailaban en medio de la respuesta del público.

Probablemente por esta razón, en el montaje con el ABT, mientras Misha estaba absorto en la ovación que estalló después de uno de sus solos, hice mi entrada y me entrometí en sus aplausos, que se aplacaron en cuanto el público me vio. Salió del escenario. Enfurecido, desde bastidores me resoplaba: “Estúpida chica; estúpida...”. No fui profesional; me robé sus aplausos. Algunas cosas nunca cambiarían entre nosotros; algunas siempre serían imponderables.

Capítulo IX

Enfermedades inadvertidas

Justo antes de la gira del ABT en la primavera de 1977 recibí una sacudida que abrió un periodo de reforma personal. Mi representante, Shirley Bernstein, me avisó que habían hospitalizado a mi madre en el Memorial Sloan-Kettering Center de Manhattan. En el camino al hospital en un taxi me dijo que mi madre tenía una enfermedad del hígado y los doctores temían que fuera un tumor maligno. Me debía preparar para lo peor.

En un oscuro cuarto de hospital vi a mi madre con su largo cabello rubio suelto en la almohada y el rostro volteado hacia mí. Se me rompió el corazón con el sonido de su voz: “Todo está bien, Gels; no tengo miedo de morir”.

Ella me consolaba a mí; estaba en paz consigo misma: “Llora, Gelsey; llora”.

Su valentía me quitó la autocompasión. Aun cuando necesitaba tanta ayuda, suavemente insistió en que prosiguiera con mi vida. Decidí que si ella podía enfrentar la muerte, con mayor razón yo podría bailar en la próxima gira. Previendo una operación inútil y las escenas de dolor en la familia, me apretó la mano y me despidió.

Motivada por el terror a perderla y por la certeza de mi amor hacia ella, me prometí superar mis problemas en el escenario. En Chicago bailé con renovado espíritu. El día del cumpleaños de mi madre, el 15 de marzo, bailé *La bayadera*. Seguía en el hospital. Le llamé desde el teatro para expresarle mis mejores deseos y mi gratitud por su ejemplo. Unos días más tarde un crítico del *Sun-Times* de Chicago escribió sobre mis progresos en *La bella durmiente*:

Gelsey Kirkland, acompañada el domingo en la noche por la usual elegancia de Iván Nagy, se acercó tanto como es posible, en imagen y personaje, a la joven princesa. Delgada como un junco y ligera como una pluma, prácticamente bailó

a ras del escenario en sus variaciones del segundo acto y cada extensión de sus largas piernas indicó que ha regresado en excelente forma.

En respuesta a las plegarias expresadas con mi danza, los médicos le dijeron a mi madre que el diagnóstico había sido incorrecto. Con la cirugía descubrieron que se trataba únicamente de las cicatrices de una vieja hepatitis. Con la falsa alarma, lejos de perder efecto, la lección se enfatizó. Después de reflexionar garabateé una lista de decisiones prácticas: “No pesar menos de cuarenta y dos kilos. Tomar clase todos los días. Ser amable, etc.”. La fuerza bruta y de voluntad me permitió mejorar mi condición física. Tracé un plan para convertir mis cicatrices internas en fuente de fortaleza. Llevaría a cabo una cirugía exploratoria por medio del arte. Me curaría por medio de la danza.

El plan se veía bien en el papel. Incluso me veía bien en el escenario. Pero había una trampa: estaba tratando los síntomas, no la enfermedad. No tenía idea de cómo sanar. Me tragaba mi sufrimiento en dosis homeopáticas. Era una artista del sufrimiento. Mi incapacidad crítica coincidía con mi falta de valor. Me daba miedo asumir una postura pública en el mundo del ballet. Me daba miedo cuestionar la estética dominante, así como a las populares figuras de autoridad. La ira supuraba dentro de mí. El retorno a los escenarios era como renovar mi pacto con un conocido diablo. Estaba vendiendo mi alma a plazos.

Dividida y dominada mentalmente, deleitándome en la absoluta agonía de mi disciplina, empecé la temporada del verano de 1977 en Nueva York con *La sílfide*, *Giselle*, *La bayadera*, *The Leaves Are Fading* y *Les Sylphides*. La limitada colaboración con Misha seguía siendo un atractivo de la compañía, pero nos movíamos en direcciones opuestas. Mientras que yo me zambullí en otro clásico romántico, *El lago de los cisnes*, acompañada por Iván Nagy, Misha se preparaba para aparecer como invitado en *El hijo pródigo* de Balanchine con el Ballet de Chicago.

Durante los ensayos de *El lago de los cisnes* le di una larga entrevista a John Gruen. Se publicó en el *Times* de Nueva York el 5 de junio de 1977. El escritor anotó que yo era “una joven taciturna, introvertida [...] con poca confianza en sí misma [...] autocrítica hasta el extremo y, a veces, al borde de la desesperanza”. Debe de haberme agarrado en uno de mis buenos días.

Ante la pregunta sobre el tormentoso año anterior, respondí: “De repente los problemas físicos se volvieron mentales; no sabía cuáles eran la causa y cuáles el efecto. Era aterrador sentir que estaba cambiando y quizá perdiendo lo que tenía. Fue una lucha, pero ahora me siento mucho mejor”.

Eludiendo los asuntos más personales, contrasté a Misha y a Iván como compañeros, con las palabras más exactas y diplomáticas que pude:

Con Iván es una experiencia compartida. No siento que en el salón haya dos egos: ambos tenemos mucha paciencia, experimentamos juntos y aprendemos uno del otro. También tiene un gran sentido del humor, del que yo carezco la mayor parte del tiempo. Es totalmente diferente de trabajar con Misha. Me refiero a que Misha es todo ímpetu, y si tengo algo que decir nunca doy en el blanco, y viceversa.

Después de vernos a Iván y a mí trabajar bajo la dirección de Enrique Martínez, el periodista me preguntó sobre los rumores de mi intención de regresar al New York City Ballet de Balanchine. Los negué, y fui sincera. Al mismo tiempo me sentí obligada a hablar bien de mis experiencias con Balanchine y Robbins. ¿Qué pensarían el público y los críticos de una bailarina que no adorara a los ídolos del New York City Ballet?

Si mi nostálgico elogio de Balanchine fue algo falso, también fue pragmático desde el punto de vista profesional. Me desagradaba que se me pudiera considerar como una de sus creaciones, y posteriormente me negué a tomar parte en una entrevista para un libro dedicado a sus bailarinas. Aun así, en mis luchas con las historias tradicionales de los ballets en ocasiones invocaba su nombre para apuntalar mis argumentos contra la adhesión ciega a la tradición del siglo XIX. Al tratar de confrontar ambas posturas quedaba atrapada en medio.

Cuando me invitaban a bailar obras de Balanchine, aunque fuera infrecuente en esta etapa de mi carrera, incluía en mi ejecución ideas técnicas deducidas de las obras dramáticas, y con eso desatendía sus intenciones explícitas y su entrenamiento. Evitaba las hiperextensiones, la línea quebrada de las muñecas, el balanceo de la cadera, los brazos ondulantes y demás. Sus ballets parecían una excesiva cantidad de variaciones sobre un tema conocido.

Desde el punto de vista dramático, era como interpretar al mismo personaje en cada una de sus danzas, un personaje helado y distante que se movía dentro de una sola banda del espectro psicológico. Incluso ciertos detalles del vestuario, como unos aretes de falsos diamantes, reaparecían con un *leitmotiv* carente de significado. Como siempre, el reto era principalmente la supervivencia física. Mi cuerpo seguía advirtiéndome contra esas palizas en nombre de una estética en la que yo no creía.

Así como la actriz pronuncia los parlamentos en una obra teatral, la bailarina danza los pasos del coreógrafo. Forcé los límites de la interpretación hasta donde fue posible; sin embargo debía encajar mi postura personal en una visión del mundo impuesta. Por donde lo viera, me encontraba dentro de una imagen bonita ideada por otra persona. El descontento alimentó mi fe en que tarde o temprano me encontraría a mí misma y mi propio mundo. Tuve una brújula provisional en el trabajo con Mr. Tudor.

Mis viejas reservas en relación con Balanchine, porque no me hablaba en un sentido artístico convincente, se aplicaban de distinta manera a Petipa. La mayor parte de los cuentos de hadas decía esencialmente lo mismo. Esa perturbadora revelación traía consigo la más irónica de las ironías: era Balanchine quien las había tildado de historias tontas. ¿Cómo admitir mi creciente desilusión con el repertorio tradicional sin admitir que desde siempre Mr. B tuvo razón? ¿Me había equivocado al dejar el New York City Ballet? No estaba dispuesta a dar marcha atrás, porque no pensaba renunciar al método de descubrimiento artístico con el que había logrado todos mis avances.

A decir verdad, la fórmula de Petipa ofrecía poco más que un endeble pretexto narrativo para realizar hazañas gimnásticas. Mi apasionado compromiso con dotar al movimiento de sustancia y cualidad, con expresar alguna verdad psicológica, se frustraba con el material. Personajes y acción exhibían demasiados huecos. La misma danza no tenía gran sustancia. La moraleja de las historias solía decepcionar a mi lado idealista; mi inclinación hacia cierto realismo chirriaba con los recursos sobrenaturales. Tal era mi perplejidad cuando me sumergí en *El lago de los cisnes*.

El papel dual de Odette/Odile, las princesas de los cisnes buena y mala, usualmente marca un antes y un después en la carrera de una bailarina. Para mi debut en la Metropolitan Opera los boletos se agotaron con semanas de anticipación, lo cual intensificó las presiones de responder a las expectativas del público. Apenas si se me ocurría que me hubiera convertido en un éxito

de taquilla sin Misha. Iván, mi compañero, fue más que comprensivo con cada una de mis elecciones durante los ensayos. El montaje original para la compañía se debió a David Blair, basado en Petipa e Ivanov. La música era la muy conocida de Chaikovski. Al final, mi gran sorpresa sería la escenografía diseñada por Oliver Smith.

Mi concepción del personaje entraba en contradicción con el libreto. Quería interpretar al cisne blanco y al negro como dos facetas intrincadas de una misma personalidad. De hecho se supone que su apariencia sea casi idéntica, de manera que el enamorado Príncipe caiga en el engaño cuando Odile se disfraza de Odette y su camino se cruza brevemente en el tercer acto. En mi esfuerzo por enfatizar el drama psicológico del bien y el mal, los dos cisnes tenían que vincularse técnicamente de tal modo que sus movimientos y acciones se originaran en el mismo impulso y la misma forma, y se distinguieran sólo por cualidades de movimiento que marcaran la distancia, por ejemplo, entre el amor y la lascivia. Desarrollar tal interpretación del personaje en todas sus conclusiones lógicas habría requerido modificar el libreto. Y tomarse esas libertades siempre era un riesgo.

Sí modifiqué el final. Sabía que la confusión de identidades que llevaba a la infidelidad al Príncipe Siegfried implicaba cierto hechizo que carecía de justicia y de credibilidad. Me oponía a la imagen del Príncipe y el cisne blanco, Odette, reunidos en un último viaje por las serenas aguas de la eternidad al haber elegido cada cual el suicidio. Me parecía que su alzamiento contra el maleficio de Von Rothbart debía ser un momento culminante, una resolución de esperanza y fortaleza que ambos compartieran. El juramento de amor eterno era el punto prominente, no el hecho de que navegaran hacia la estereotipada puesta del sol.

En el estudio le sugerí mi idea a Iván: “Si al final tenemos que morir, debemos estar juntos. Lo que importa es la acción antes de nuestra muerte. El amor rompe el maleficio, no la muerte”.

Le brillaron los ojos de emoción: “¡Gelsey! Te tengo que decir que siempre me he sentido incómodo con ese momento. Es la primera vez que alguien se siente igual. Me parecía muy extraño que nos fuéramos separados; que yo saliera después que ella”.

Trabajamos en una especie de cuadro en el que el Siegfried de Iván abrazaba a mi Odette, y así, con nuestro amor, juntos enfrentábamos enfáticamente el poder de Rothbart y luego nos lanzábamos al lago. Sin la ayuda de

un ensayo con vestuario, estrenamos el 10 de junio de 1977. Mis aspiraciones técnicas se malograron por la necesidad de ajustarme a la iluminación, los accesorios y la orquesta. Una bronquitis se sumó a mi desorientación espacial, así como mi falta de energía. Para el momento en que giré en mis treinta y dos *fouettés* del tercer acto era un cisne moribundo luchando por seguir la música.

Nuestra escena final del cuarto acto fue una caricatura. Cuando subí a la plataforma en la que Iván había aceptado unírseme para nuestra postura final descubrí que el espacio era demasiado pequeño y no cabíamos los dos. Por supuesto, el diseñador no tenía idea de que hubiéramos modificado esa parte. Cuando vi a Iván subiendo tras de mí, le hice señas de despedida y le dije en voz baja “Nos vemos después”. Salté al lago, una pila de colchones oculta al público. Enseguida, Iván me cayó encima. El choque de cabezas sintetiza la experiencia.

Al público le encantó la función. Los críticos fueron amables. Uno de ellos me atribuyó un “milagro”. Para mí había sido un desastre más. Leí la reseña de Arlene Croce, con su fascinante intento de analizar mi predicamento artístico. Después de puntualizar casi paso por paso cómo había sucumbido yo a una tendencia hacia “el exceso técnico”, afirmó:

Kirkland ha recuperado su fuerza después de un año de bailar viéndose como su propia sombra, o de no haber bailado en absoluto. El público que lloró su pérdida tenía derecho a sentir el júbilo de este debut. Mi sensación no es tan jubilosa. Kirkland ha regresado a su forma del Ballet Theatre, pero podría dar más. Poniendo a un lado errores de concepción y ejecución, que puede corregir para futuras presentaciones, se hizo de una clara victoria, pero aún queda lugar a dudas en cuanto a que esté en camino hacia la realización artística. Mencioné la falta de guía del Ballet Theatre. Kirkland agrava el problema con su tendencia, notoria incluso en sus días del New York City Ballet, a aspirar a una especie de grandeza en el escenario que es ajena a su verdadera trayectoria de desarrollo. Es como si deseara ser un tipo de bailarina distinto del que en realidad es...

¿Qué tipo de bailarina era yo: moderna, lírica, dramática, romántica, estadounidense, rusa? ¿Cuál era mi verdadera trayectoria de desarrollo artístico? ¿Quién podía guiarme? ¿En qué clase de bailarina realmente me quería convertir?

No tenía modelos. No tenía una imagen real de la artista clásica. Con el solo apoyo que encontré dentro de mí, con mi limitada educación y modesta experiencia, mi perspectiva no era aún suficientemente sólida para articular nada adecuado. La especie de grandeza a la que aspiraba quizás era clara, al menos en principio, para coreógrafos como el francés Jean-Georges Noverre y el italiano Salvatore Viganò; para los maestros de ballet de los siglos XVIII y XIX que soñaron con una danza que expresara los avances del espíritu humano, un ballet que transmitiera emociones e ideas con la misma potencia que las demás artes. Mi avance como artista se atascaba en un mundo indiferente a tal juicio estético. Me sofocaba un escenario que valoraba la forma por encima del contenido, la belleza por encima de la verdad.

Iba detrás de un mito. Habría podido encontrar almas gemelas entre artistas de otros campos y épocas que hubieran celebrado la sublime unión de Eros y Prometeo, de aquellos creadores de la alianza simbólica entre el sentimiento y la razón. Ése era mi ideal de grandeza artística: encender el fuego del amor; robarle el alma a mi público; bailar con tal inteligencia y constante convicción que no quedara un solo par de ojos secos, una sola garganta donde se atorara la risa. Para bien o para mal, ésa también era mi idea de pasar un buen rato, del entretenimiento.

Si hubiera tenido la capacidad de hablar como de bailar podría haber contado con el apoyo de quienes, como yo, anhelaban una danza que expresara el drama humano con más profundidad y diversidad. Una danza así aparentemente era un sueño imposible. Nunca expresé palabras tan ambiciosas sobre mi arte, ni siquiera a mí misma, sin sentir una absoluta soledad y malestar. El extremismo fanático de mi compromiso me tenía aislada. No me había remontado lo suficiente en el tiempo como para saber que no estaba sola. Con pocas excepciones, no tenía aliados íntimos ni intelectuales. El público y los críticos seguramente captaban mi vulnerabilidad, o tal vez mi desencanto.

Tenía sólo una vaga sospecha de que las posibilidades expresivas de la forma clásica –el potencial dramático sentido en el estudio y los escenarios– podían trascender los repertorios moderno y tradicional. Mi insatisfacción esencial no me condujo a probarme como coreógrafa. Si nadie compartía mi enfoque de lo que debía ser un bailarín, tal vez salvo Mr. Tudor, ¿por qué alguien habría de apoyarme en un intento de componer un ballet?

Mi enfoque era tolerado en el mundo del ballet, y muy a menudo apreciado, pero rara vez comprendido. Dentro del teatro, tenía que pelear con dientes y uñas por cada paso en ese camino. Se burlaban de mí; me manipulaban. Sólo poseía dos certezas: mi realización personal y mi destino artístico eran inseparables, pero mi verdadero trayecto de desarrollo no estaba decidido.

No supe prever las consecuencias que traería el choque entre mis necesidades internas y el mundo exterior. Ésa fue quizá la causa fundamental de mi enfermedad, la fuente originaria de todos mis males. Me aquejaba una falla crónica para asumir plena responsabilidad de mi visión dentro de un contexto profesional y social más o menos adverso a esa especie de grandeza a la que me había dedicado.

Estaba perdida, atrapada en el hechizo de los hombres de mi vida, cuya aprobación buscaba. No podía amansarlos ni resistírmeles. Tampoco sabía leer sus motivos. Una cosa era analizar a Siegfried y Rothbart en el escenario; apreciar la nobleza, desenmascarar el mal y el bien, y bailar libre de engaños. Otra cosa era juzgar el carácter en el mundo real. Si era incapaz de discernir la identidad y las intenciones de quienes me rodeaban, ¿cómo tener en cuenta siquiera a los cisnes de mi propia personalidad?

A los veinticinco años de edad era una muerta viviente dispuesta a enredarme con el primer ser amable que me hiciera una seña. Su nombre era Richard Schafer, solista de la compañía, alto, guapo y robusto, confiado en su masculinidad. Nos conocíamos desde los primeros días de la Escuela del American Ballet. Nuestra amistad se convirtió en amorío en una gira del ABT por Europa en el verano de 1977. Quizás en esta relación no solucioné ninguno de mis problemas acumulados, pero sí me di cuenta de que el sexo no era uno de ellos. Tampoco era la solución de nada.

Richard me dio ayuda y consuelo. Por una vez en mi vida no sentía que fuéramos enemigos debajo de las sábanas, ni yo una prisionera de guerra. Se me quitó la vergüenza con mi cuerpo. Dejé de ser tan servil. Recuerdo una noche en la que oí el sonido de los resortes de la cama, que chirriaban con cada cambio de peso de los cuerpos, y el colchón combándose y bamboleándose debajo de nosotros. Estábamos en un hotel de Viena, la primera parada de la gira, tal vez en la primera noche que pasamos juntos. Finalizados los crujidos del metal y de la carne, cuando el silencio nos envolvió, oí el repicar de campanas a lo lejos. Pensé en una iglesia. Pensé que nuestra

desnudez tenía que ser sagrada. ¿Por qué otra razón podrían haber sonado las campanas a esa hora?

Me pregunté cómo era posible que fuera capaz de observar mi ejecución hasta en esos momentos en que mi mente entraba en las sombras. Me pregunté qué sería para un hombre estar conmigo y a dónde me llevaría este nuevo acoplamiento.

Estuvimos de gira durante ocho semanas. Cubrimos de Austria a Grecia, Rumania, Italia, Alemania, Dinamarca, Inglaterra y Francia. Estar juntos casi hacía soportable la vida en el camino. El sentido práctico y el sentido común de Richard me daban estabilidad. Su buen humor rompía las tensiones y aliviaba el tedio. El dolor de la rutina diaria se compensaba con el placer de nuestras noches. Entre los extremos físicos, yo mantenía un precario equilibrio. La relación debía ajustarse a un programa estricto. Parecía remoto que este amor soportara los obstáculos de la vocación por la danza, pero eso no redujo la intensidad de mi deseo. Seguía siendo una soñadora.

Desde el principio, sobre la relación pendió una amenaza: todavía no estaba en paz con Misha. Nuestro combate continuaba en el escenario, así como nuestro éxito. A menudo su imagen se inmiscuía en mis pensamientos. Mientras no separara mis propósitos artísticos de los suyos me seguirían acechando la intimidad fallida, los sueños incumplidos. Sabía que estaba usando a Richard para demostrar que me había liberado del pasado, lo cual significaba que no era libre en absoluto. Su apoyo me daba la ventaja competitiva que necesitaba para estar en el nivel de Misha. Pero yo odiaba competir.

En retrospectiva, supongo que a veces Misha pensó que mi intención era desautorizarlo. Eso nunca fue así, al menos no conscientemente. Sin embargo, es verdad que mi arte desautorizaba al suyo y viceversa, precisamente en la medida en que nuestras visiones eran irreconciliables. Sólo era cuestión de tiempo para que nuestro choque fuera más personal y más violento.

Mi repertorio de la gira incluía *The Leaves Are Fading* y *Giselle*, así como varias piezas espectaculares. El punto culminante fue Atenas, donde el ballet de Tudor se volvió un monumento viviente en el Odeón de Herodes Ático, donde la danza se immortalizaba con las antiguas ruinas y el cielo azul, la apoteosis del amor y la sabiduría eternos. El punto más bajo fue París, donde el espíritu de *Giselle* se apagó en los patios del Louvre; donde espectadores y bailarines nos empapamos, casi nos ahogamos, por la lluvia torrencial. Durante las tres semanas que pasamos en la capital de Francia hubo

nublados cerrados y una constante llovizna. Ningún bien nos llegó a cambio de este mal. El estado del tiempo era apropiado para la tempestad emocional que tendría que enfrentar.

A pesar del amenazador cielo parisino, una tarde Misha y yo nos reunimos para ensayar *Giselle*, que bailaríamos en la noche. El problema era mantener la fluidez de las cargadas en el *pas de deux* del segundo acto, las mismas que nos habían causado conflicto en el pasado. Para decirlo amablemente, Misha era negligente como pareja; parecía más interesado en su trabajo de solista. ¿Y quién lo podía culpar? Ciertamente, Giselle no; debía de ser problema de Gelsey. ¿Cómo un bailarín varón podría tolerar a una bailarina que demandaba atención individual cuando la cargaba? ¿Qué bailarina podría quejarse del momento en que un hombre tenía todo el control, cuando ella era absolutamente vulnerable? ¿Qué bailarina se arriesgaría a que se encendieran los ánimos o se abusara de la confianza cuando podía ir a dar a la luna?

Traté de ser amable. Habíamos llegado al punto en que la más inocente pregunta se interpretaría como ataque personal. Algunos otros bailarines nos estaban viendo trabajar. Supe que me arriesgué al detenerme a la mitad del adagio. Había intentado decir la misma cosa de las más diferentes maneras. A veces Misha trataba de mejorar su danza de pareja; a veces no hacía el más remoto esfuerzo. Su reacción era impredecible. En esa ocasión no me dio ninguna oportunidad.

“¡Y ahora qué quieres, Gelsey! Nunca lo hemos hecho así. ¿Por qué de pronto lo cambias? ¡No entiendo!”

Mordiéndome el labio para conservar la calma, sentí el sabor de la sangre: “¡Sí lo hemos hecho así, al menos cuando lo hicimos bien! ¿Te acuerdas de cómo solíamos bajar más tarde? Sé que es agotador; sé que soy una molestia, pero déjame enseñarte con la música”.

Misha insistió en que lo estaba haciendo lo mejor que podía. Yo insistí en que podía hacerlo mejor, y que él lo sabía. Las cosas se pusieron feas.

“¡Gelsey, no respetas a nadie!” –se iba alejando de mí, lo que siempre fue su signo de desdén–. “¡No respetas a tus compañeros; no respetas a tus maestros, David, Stanley! ¡A tu madre tampoco! ¡Ni siquiera a Richard!”

Me debería haber incluido en la lista. Le grité también. No iba a permitir que se fuera: “¡No es cierto; nada de eso es verdad, bastardo! ¿Cómo diablos lo dices si desconoces el respeto? ¿Cómo te atreves?” Ya estaba dando

alaridos: “¿Por qué no les preguntas a ellos? Los amo. ¿Sabes lo que significa esa palabra? ¡Ve a preguntarles!”

Él todavía no se desahogaba y yo le había dado la perfecta entrada: “Los tratas como mierda, Gelsey”.

Sentí que me dejaba caer desde una gran altura, como si me hubiera azotado en el piso del escenario. Rugí y me dirigí hacia él.

Richard corrió a separarnos antes de que llegáramos a los puños. Sin tomar partido ni involucrarse en el pleito, me llevó. Impidió que me le aventara a Misha para golpearlo. Tenía pensado darle en una parte que nos habría puesto en igualdad de circunstancias como adversarios.

Según recuerdo, la función de esa noche se canceló por lluvia. No tuve disposición a que me consolara Richard. Estoy segura de que lo hice sentir muy mal. ¿Cómo podía comprender lo que yo misma no comprendía?

Antes de dejar París bailé otra *Giselle* con Iván. El escenario inclinado estaba resbaloso por la lluvia. Cuando hice mi entrada del segundo acto las zapatillas de punta no tenían ninguna tracción. Se me fueron los pies; caí sobre la parte trasera del tutú y derrapé a lo largo de casi todo el escenario. Cuando me detuve miré hacia arriba, para encontrarme con la cara petrificada de Martine von Hamel, la Reina de las Wilis. Alguien con conocimientos de beisbol y un sentido del humor estadounidense gritó: “*Safe!*”

La gira pronto llegó a su final, pero el exabrupto con Misha siguió atormentándome. Como ex amantes, ambos sabíamos cosas del otro que ninguno de los dos había querido saber. Mi pérdida de control sacó a la luz otro aspecto de mi vulnerabilidad, un nervio que él podría tocar cuando quisiera. Cada vez que me expuse ante él, le di un modo de voltear la situación a su favor. Mientras siguió importándome y le supuse buena fe, efectivamente controló mi estado de ánimo. Sabía cómo alterarme, cómo incitarme, cómo volverme la arpía, la que atosigaba, la villana. Las diversas cargadas de nuestro repertorio se convirtieron en algo más que motivos de disputa: marcaron la línea divisoria del poder en nuestra pareja.

¿Quién sabía si me estaba cargando apropiadamente, cuando él ponía el alma en la imagen que formábamos en el escenario? ¿Quién estaba calificado para juzgar los puntos finos de esta colaboración? ¿Quién podría acusarlo de falta de respeto por su compañera o por la danza? ¿Quién sabría cuando dudaba deliberadamente, cuando me dejaba caer demasiado pronto, cuando me ladeaba tan ligeramente, justo lo suficiente para distorsionar la

línea, justo lo suficiente para que me tambaleara? En el fondo de su corazón, él es el único que lo sabe.

De regreso en la ciudad de Nueva York, más adelante en el año, una tarde ensayamos *Other Dances* para un público sorpresa traído por Misha. Al reunirse conmigo fuera del estudio del ABT me saludó cálidamente y me preguntó: “¿Te molestaría que una amiga nos viera?”

¿Cómo me podría molestar? Su amiga era Liza Minnelli, quien se sentó en una silla al frente del estudio. Su presencia era algo intimidante, así que me comporté. Tras una breve presentación, comenzamos a trabajar en el ballet. El *pas de deux* empezaba muy lentamente. Caminábamos hacia adelante en silencio, tomados de la mano, y nos deteníamos un momento para soltarnos. Luego empezaba el acompañamiento del piano. Nos movíamos en frases delicadas, como si el hombre y la mujer pudieran reflejarse el uno al otro a través de la danza.

La dificultad técnica de esta pieza era que cada frase fluyera a partir de la anterior sin interrupción, para seguir la cualidad tonal de la música. Era una suave navegación hasta que nos reuníamos para una cargada. En unos cuantos ensayos previos ya habíamos logrado el difícil refinamiento del pasaje. Esperaba dejarme llevar suavemente en el aire. Para mi gran sorpresa, Misha me alzó y me bajó con toda la sutileza de un trabajador que descarga un contenedor de ropa: me trató como a un gancho más de la percha.

La forma de la cargada se esfumó cuando Misha aventó su cargamento. Mi posición era precaria. Lo que había hecho no podría notarlo una mirada que no estuviera educada en el nivel de refinamiento requerido. Quedamos a unos centímetros frente a Liza. Para mí, ese impacto debía corregirse, con o sin público. Miré a mi compañero en busca de explicación. No me dio ninguna.

Para mantener las cosas ligeras, con una risita le dije: “Esa cargada... Vamos, Misha, tú sabes...”.

“¿Qué cosa? ¿Algo estuvo mal? Gels, ¿qué quieres? ¡Explícame por favor!”

“Tú te acuerdas: no es arriba y abajo. Lo sabes: debe ser más como un arco, suave, tranquilo; como la música. Creo que me bajaste un poco antes de tiempo.” Él sabía exactamente a qué me refería.

“Todo lo que quieras, Gels; lo voy a intentar.”

Retomamos desde el inicio. Yo sabía que algo no estaba bien, pero tenía mis esperanzas. Cuando llegamos a la cargada la hizo a su manera, con un magnífico toque de exageración actuada. Creó la imagen de peso, como si estuviera cargando una tonelada de carne para ponerla en el estante del carnicero. Como si estuviera haciendo un noble y sobrehumano esfuerzo por complacerme. Mi voz y mi temperatura fueron aumentando.

“Misha, vamos; la cargada debería ser gradual, así sea corta.” Traté de mostrarle con gestos: “¡Es una curva, no arriba y abajo! No es aterrizar tan rápido. ¿Probamos otra vez?”

“Claro que sí, Gels; lo que tú digas.”

El pianista obedeció a mi señal; sólo ensayamos la cargada. Fue exactamente igual. No estaba dispuesto a que su distinguida espectadora viera que sí sabía a qué me estaba refiriendo. Empecé a perder la compostura: “¿Por qué estás haciendo esto, Misha? ¡Tú sabes cómo era! Nunca me cargabas y me bajabas directamente al piso como ahora. Sabes bien a qué me refiero. Ni siquiera se parece...”.

“Pero, Gels, hago lo mejor que puedo. En serio. Por favor trata de explicarme otra vez; muéstrame. ¿Cómo es lo que dices? De verdad, no entiendo.”

“Ya te dije lo que quiero pero está empeorando, como si lo estuvieras haciendo mal a propósito.”

Fingiendo inocencia, protestó: “¡No es cierto! ¿Por qué dices algo así? Hago lo mejor que puedo, pero eso de lo que hablas no sé qué sea. Tienes que tratar de explicármelo nuevamente”.

Estaba a punto de golpearlo. Luego agregó llevándose el dedo a los labios: “Y por favor, Geeeelsey... la voz. Mantén baja la voz. Es fácil. Explícame con una voz amable. Por favor, con suavidad”.

Empecé a seguir sus instrucciones, pero conocía su juego y sentía que iba a perder el control: “Estás tratando de hacerme enojar. ¡No es arriba y abajo! ¿Es tan difícil de entender? ¿Por qué lo estás volviendo tan...? No veo por qué. Ya te lo he dicho...”.

Nuevamente se puso el dedo en los labios: “Shhhhhhhh”.

Me sentí como la niña de *El exorcista* cuando la cabeza da una vuelta completa. Salí corriendo del estudio temiendo vomitar verde. La cara me reventaba de roja. Me metí al baño y di un portazo. Dentro, caminé en círculos tratando de dejar de llorar y repitiéndome: “Desgraciado... desgraciado...”.

Luego miré el espejo y le ordené a la imagen: “Detente, detente”. Tenía que recuperar la compostura antes de que enviaran a alguien por mí.

Me golpeé la cabeza contra la pared tres veces, diciendo en voz alta cada vez: “¡Para!” Luego me eché agua fría en la cara y me sequé los ojos. Cuando regresé al estudio, vi a Misha y a Liza platicando tranquilamente. Sin duda, a mis espaldas él se había disculpado por mi conducta. De alguna manera corrió el resto del ensayo. Dudo de haberme quejado de ninguna otra cosa. Mi humillación era total. Tres chichones en la cabeza me recordarían el incidente por muchos días.

No cambié de táctica con Misha. Intensifiqué mis exigencias a lo largo del siguiente año. Y no estaba presionando sólo por mí, sino por nuestra colaboración, que aparentemente era la única expresión de virtuosismo consistente en mi vida. Si tenía que fastidiar, persuadir, amenazar y avergonzarlo para que se esforzara, era mi obligación. Mi interés primero era el arte que nos traspasaba. En mi celo por la perfección, repetidamente fui seducida y obstaculizada por su incomparable talento para el espectáculo.

A pesar de todas nuestras diferencias, a pesar de la rivalidad y la pesadumbre, Misha completaba la imagen única que formábamos en escena. Él era la fuerza irresistible y al mismo tiempo el objeto inamovible. Era como si con mi danza me propusiera implicarlo pasional y técnicamente, y, al hacerlo, sacar más de él de lo que estaba dispuesto a dar. Había un dramatismo esencial en esa implicación, una paradoja romántica que, en el mejor de los casos, rebasaba los límites coreográficos de nuestro repertorio. Yo seguía amando al bailarín, tanto que seguí creyendo que si rascaba la superficie lo suficiente encontraría al artista, al hombre y al ser humano.

El trabajo con propósitos enfrentados tenía un precio que nunca tuve en cuenta: el constante desgaste espiritual. Aun con la recompensa de las perceptibles mejorías, las peleas me desmoralizaban. La única manera de que valiera la pena luchar con tal hombre era asumir que él de verdad sabía lo que estaba haciendo. Seguía creyendo que detrás de la máscara de indiferencia debía de apreciar mi inquebrantable compromiso artístico. Sabía que, a lo largo de los años, a todos mis compañeros les había exigido lo mismo. Mi meticulosa atención a los detalles los motivaba a entregarse y produjo al menos unos pocos momentos de esplendor. La sutileza que yo le daba a la interpretación no podía producirse con una descarga de adrenalina de

último minuto, engendrada por la simple entrada al escenario. Las horas de estudio eran mi antídoto contra la mediocridad.

La ciudad de Nueva York era el único lugar donde podía mantener una red de apoyo de maestros y entrenadores. La rutina diaria de práctica y preparación me traía de aquí para allá en taxis todo el día. Además de las clases y ensayos en varios estudios de la ciudad, con regularidad asistía a clubes para nadar, darme hidromasaje y sauna, así como a instalaciones más especializadas para recibir masajes y terapia física. Los gastos se acumulaban, de modo que siempre estaba quebrada. Los pocos dólares que me quedaban se iban en ropa de práctica, pelucas, cosméticos y un sinnúmero de objetos de este tipo, incluidos algunos trajes cuando se requería. Nunca pedí aumento de salario más allá de lo necesario para cubrir el costo diario de la vida y de mi carrera.

Richard y varios amigos me instaban a atender más mis asuntos financieros: “Gelsey, ¿qué haces con el dinero? ¿Cuánto ganas? ¿En qué se te va? ¿Por qué te han de pagar tanto menos que a Misha? ¿No sabes que gana miles de dólares por una sola función? ¿No te das cuenta de que eres una estrella?” Yo no hacía caso de esas preguntas. Cuando me independicé y asumí la responsabilidad de mi manutención, me pareció que la manera más fácil de lidiar con los problemas era borrar la columna de crédito; vivir endeudada. Normalmente sabía cuánto gastaba, pero rara vez cuánto ganaba. De 1977 a 1978 gané en promedio de seiscientos a setecientos dólares por función, de acuerdo con el complicado contrato que cubría las treinta y seis semanas del año durante las cuales ensayaba y bailaba con la compañía. Las letras pequeñas contenían una cláusula maravillosa: “Queda entendido que, en caso de guerra, disturbios, rebelión, apagón, incendio, inundación, huelga, fuerza mayor u otra causa similar o diferente fuera del control de las partes, ninguna de éstas será responsable del resultante retraso o suspensión de funciones y del empleo”.

¿El teatro no se daba cuenta de que yo estaba en guerra? ¿La administración ignoraba los disturbios en que vivía? Mi causa estaba en muchos sentidos fuera del control de toda parte interesada, incluidos quienes me amaban.

Aunque Richard y yo nunca vivimos juntos, a menudo pasaba la noche en su departamento, consistente en dos pisos de un viejo edificio de arenisca rojiza en Upper West Side. Compartía el lugar con su padre y con un oca-

sional pensionista de la compañía. Cuando queríamos más intimidad, nos quedábamos en mi departamento en Aphorp. Me decía Kirkland. Yo a él, Schafer. Me gustaba llamarnos por el apellido.

Me gustó que me dijera que ya no necesitaba fumar marihuana para dormir. Eso fue significativo. Una vez lo sorprendí en la mesa del comedor con un porro y una pequeña cantidad de cocaína. Por curiosidad, le pregunté qué estaba haciendo. Molesto por mi intrusión, me dio una fumada de la yerba y apenas una probada de cocaína, no la suficiente para que tuviera algún efecto, hasta donde pude darme cuenta. Aprecié su interés. Richard quería protegerme, abrigarme contra cualquier influencia que le pareciera dañina.

La mayor parte de mis amigos y actividades se ubicaba en las cercanías del Lincoln Center, en un radio de veinticinco cuerdas del teatro. Trataba de no estar sola. Aún tenía tendencias anoréxicas y recaía en ocasionales accesos de bulimia. Entre la rutina amorosa y el programa de trabajo, pude suprimir, al menos temporalmente, esos impulsos autodestructivos que amenazaban mi vida y mi carrera.

Con el paso del tiempo, los conflictos con Misha se aclararon un poco, si bien la amargura no disminuía. Había menos ambigüedad sobre nuestra vida personal. Su relación romántica con Jessica Lange se hizo del conocimiento público, a la luz de lo cual el apoyo emocional de Richard hizo maravillas por mi autoestima y mi seguridad.

La relación de Misha con una actriz no lo volvía más receptivo a la teatralidad que yo quería imprimirle a la danza. No se suavizó con el amor, ni siquiera con una mujer a quien se suponía que adoraba. No me cabía duda de que era un príncipe que probablemente siempre sería dado al flirteo, que no era más constante que la luna. Ni su actitud hacia mí ni su enfoque de la danza cambiaron. No tengo ningún recuerdo consciente de haber sentido celos por Jessica. Debo de haber pensado demasiado en ella y muy poco en mí.

El afecto y la animosidad que sentía por Misha, el amor y el odio, eran demasiado profundos, de tanto tiempo y tan plenamente atrincherados en la danza que no podían explicarse con una idea tan simple como los celos, o tan obvia como la rabia de una mujer despechada. ¿Era yo un monstruo o una guardiana celosa de los terrenos de mi arte? ¿Un hombre incapaz de fidelidad amorosa habría sido bendecido con una fe noble y decidida en la esfera artística? ¿Sería confiable en el escenario un hombre que habitualmente se

encubría, aun con sus seres más cercanos? La duda me llevó a mi resolución: nunca lo dejaría salirse con la suya si no empeñaba su mejor esfuerzo.

En lugar de apartarnos uno del otro, los íres y venires psicológicos de la danza nos mantenían anudados. Los nudos en su mayoría eran míos; Misha nada más los sujetaba.

En septiembre de 1977 debuté en su montaje de *El cascanueces* en la Metropolitan Opera, seguido en octubre por la producción televisiva para la cbs, grabada en Canadá. No sólo fue mi compañero; también tuvo que asumir el papel de coreógrafo. La presión tiene que haber sido intensa. Era obvio que no estaba muy cómodo con la doble responsabilidad. Sus dificultades para la comunicación verbal y su impaciencia lo volvieron una caricatura de sí mismo. Para soportar sus asaltos a mi psique y para no amenazar su posición de poder, secretamente acudí a mi propia directora.

Mi amistad con la mima Pilar Garcia floreció con los años, a pesar de que nunca tuvo reconocimiento o aceptación en el ABT. Al trabajar en las sombras para mí fue una heroína no valorada. Al parecer Misha la veía como alguien que podía subvertir su autoridad mediante la influencia que ejercía sobre mí. Sus imitaciones burlonas de mi trabajo dejaban dolorosamente claro que pensaba que mi colaboración con ella era una innecesaria y ridícula pérdida de tiempo. Es irónico que Pilar y yo en realidad hayamos hecho de todo para cumplir con su visión de *El cascanueces*, siguiendo teatralmente sus intenciones hasta donde las pudimos comprender. Sólo años después me enteraría del grado en que él superpuso nuestra propia interpretación a su idea.

El concepto que tenía Misha de este ballet no estaba muy claro, pero sí cargado de asombrosas posibilidades. A partir de una revisión de las varias versiones producidas desde tiempos de Petipa e Ivanov, Misha efectuó una transformación. El conocido sueño infantil de la Vanidad se convirtió en una especie de fantasía adolescente, casi un rito de pasaje a la adultez. El foco de la acción era el encuentro de Clara con el Príncipe Cascanueces, orquestado por su padrino mago, Drosselmeyer. Yo había bailado la versión de Balanchine las suficientes veces como para apreciar el intento de Misha de explorar un tema distinto: el de la maduración. Mientras que Balanchine invitaba al público a entrar en el sueño infantil rindiéndose a la nostalgia, a los dulces y el azúcar, Misha le pedía al público que considerara qué le

sucedería a la niña cuando el sueño terminara. ¿Qué pasaba por ese cerebro infantil? Mi respuesta era diferente de la pensada por mi compañero.

Misha creó algunos pasos brillantes, deslumbrantes en su sencillez, en especial aquellos que coreografió para sí mismo, como la escena de la pelea del primer acto, cuando su Cascanueces luchaba por salvar a Clara del Rey de los Ratonés. La tarea era darle cuerpo a la historia, hacer que la coreografía articulara esa historia para que se acercara aún más al espíritu de la música de Chaikovski. Primero tenía que descubrir cuál era la historia que Misha quería contar. El enfoque era oscuro; los pasos en sí no conformaban un argumento coherente. En *Dance Magazine*, Tobi Tobias comentó mi retrato de Clara: “La realización del papel –en el que Kirkland parece danzar y actuar menos que vivir– hace maravillas, también, por la producción de Baríshnikov, al enfocarse en ideas y sentimientos implícitos, que aún están a medias en su coreografía, y explícitos en la música”.

Para construir ese papel, Pilar tuvo que entrar encubierta en los ensayos. Más tarde, ya conociendo el plan de Misha, las dos nos retiramos a un estudio privado, y a veces entramos a escondidas en el Met a medianoche. Inventamos los detalles narrativos, desde el nombre de los personajes menores, y relacionamos a cada personaje del ballet con el mío. Descompusimos cada momento y lo reunificamos con los pasos, de manera que definimos todo el argumento con palabras y gestos. Luego retomé sola los ensayos y me le acerqué a Misha, con el mayor cuidado posible, para hablarle de esas ideas que Pilar y yo habíamos creado juntas. Siempre le pedí permiso para introducir algún cambio. Después de todo, era su ballet.

Cada vez que otros bailarines del reparto se mostraron abiertos a mi modo de trabajar, busqué y aclaré ideas con ellos. Alexander (Sasha) Minz, quien interpretaba a Drosselmeyer, sentía impaciencia y entusiasmo por mis ideas sobre la relación que podríamos establecer entre nuestros personajes. Al subrayar la inocencia del afecto de Clara por su padrino (concibiéndolo como un tío favorito) minimizamos toda connotación sexual o freudiana que Misha hubiera podido tener en mente. Sasha, quien había bailado con el Kirov en “los buenos tiempos”, me demostró que nada en la esencia de la cultura rusa la cerraba a las nuevas ideas, al intercambio equitativo. Retribuía mis proposiciones con humor y calidez.

Después de un cierto número de funciones, le di una entrevista a Tobi Tobias para *Dance Magazine*. Atribuí el mérito de mi éxito al libro *Más allá*

de la técnica, del bailarín danés Erik Bruhn, y a mi trabajo previo con el coreógrafo Antony Tudor, pero omití a Pilar. Me aterrorizaba que la mención de su nombre contrariara a Misha o a la administración del ABT.

El crítico formuló con precisión el tema que traté de desarrollar en *El cascanueces*: "...la visión exultante de la perfección, acechada por una oscura amenaza". Ésa podía ser la historia de mi vida. Sólo en retrospectiva se nota la ironía: Misha, el Príncipe Cascanueces, el bailarín, era una visión exultante de la perfección; Misha, la personalidad, el coreógrafo, era una oscura amenaza. Mi idealismo chocaba fuertemente con su cinismo. Como se dice en el libro *Baryshnikov: From Russia to the West*, escrito por uno de sus amigos, Gennady Smakov, la intención de Misha al final del ballet, cuando Drosselmeyer desaparece al Príncipe heroico, era decirle a Clara: "Y así es, querida mía. Acostúmbrate al hecho de que en la vida no hay lugar para los sueños".

La luz de mi personaje creaba matices de significado discordantes con ese fatalismo frío y cruel. Mi Clara seguía buscando al Príncipe en la última escena, aun después de caer el telón. Tal vez lo hubiera perdido pero nunca abandonaría sus sueños e ideales, sobre todo su ideal del amor. Se haría una mujer de imaginación. Ningún hombre le arrebataría jamás su amor por la virtud y la perfección. A ella la beneficié con lo aprendido al trabajar en el ballet: "Hice que el mundo de Clara cobrara vida para mí, su realidad y su formidable fantasía. De cierto modo me sentí como en una infancia por la que pude atravesar y que nunca tuve. Pienso que me enseñó a confiar en mi imaginación".

En Canadá, durante la grabación del ballet en el transcurso de una semana, las fricciones con mi compañero, que se habilitó como director de televisión, sacaron suficientes chispas para quemar el estudio. Cuando Misha sugirió que en el primer acto me llevara todos los regalos de Navidad de Clara, al despedirme de los invitados a la fiesta, hice intentos desesperados para que cambiara de opinión. ¿Quería convertirla en una mimada y codiciosa? ¿No sabía que un regalo ya se había apoderado de su imaginación? ¿No veía que el Cascanueces era la imagen clave de toda la historia?

Me fue difícil encontrar a alguien que me tomara en serio, dada mi peluca y mi vestido, que me hacían parecer de doce años. Intenté permanecer en personaje, aun cuando formulara demandas de una actriz, al decir que sentía que Clara sólo debía tomar el Cascanueces. Debo de haberme visto como una princesita enfadada y haciendo pucheros, armando un real escándalo

para no llevarme los demás regalos. Quizá temiendo que su Clara hiciera una verdadera pataleta, Misha transigió pero añadió un comentario que sintetiza su actitud: “¿Quién te crees que eres? ¿Sarah Bernhardt?”

No me adaptaba a la toma de escenas en desorden. No me explicaron los ángulos de las cámaras. Quién sabe cuántas tomas se requerirían para cubrir las cargadas del primer acto. Si iba a flotar por el escenario —o por la pantalla—, esa cualidad debía componerse con exquisita gracia. Para mí era cuestión de orgullo; desde el punto de vista de Misha, otra vez estaba causando problemas.

Las frustraciones eran enloquecedoras. El escenario era demasiado pequeño; la música grabada, demasiado lenta. Hubo recurrentes crisis de vestuario, peinado y maquillaje. Me puse en los ojos unas gotas francesas especiales que hacían que el iris azul destellara y la parte blanca del ojo fuera de idéntico color que la nieve que caía. Llevé a Pilar y le conseguí alojamiento. Lo mismo hice con mi estilista y peinador, Patrik Moreton, porque mi peluca, de la que habíamos abusado en el estudio de grabación, estaba convertida en un trapeador electrizado, lleno de estática y tieso. Patrik, leal amigo, vino a mi rescate y salvó la pieza que había diseñado.

Perdí dinero por esa producción. Para cuando regresé a la ciudad de Nueva York casi había gastado los seis mil dólares que me pagaron por bailar. Pero tuve una compensación más duradera: la satisfacción de haberles dado un regalo de Navidad a todos los admiradores cuyas cartas nunca había tenido tiempo o ánimo de contestar.

Si tenía inclinaciones teatrales, ¿qué mejor ballet para proseguir mi búsqueda que *Don Quijote*? Los ensayos para la versión completa ocuparon todo el invierno de 1977, y estrenamos el 23 de marzo de 1978 en el Kennedy Center, de Washington, d.c. De nuevo se anunció a Misha como el coreógrafo. Con *El cascanueces* me había perdido del inicio y de algunas de sus primeras ideas de dirección, transmitidas por un maestro de ballet, pero en *Don Quijote* tuve el enfoque completo. Su gentil asistente fue Elena Chernikova, ex bailarina del Kirov, demasiado leal y encariñada como para siquiera pensar en modificar algo. Aportó una gran parte de lo que recordaba de su pasado ruso.

Cuando me enteré de que me habían incluido en el reparto, traté de zafarme. No me creía adecuada para el papel de Kitri. Me faltaban peso y fuerza

muscular. El *pas de deux* que había bailado no era nada comparado con los tres actos del ballet. Una tarde fui a ver a Misha a los salones de ensayo del ABT y le pedí que encontrara a otra persona para el papel. Apoltronado en una silla de director en medio del salón, me sentó en su regazo y me dio palmaditas en la mejilla. Era su muñeca de nuevo. Sentí como si sus dedos estuvieran buscándome una llave entre el hombro y el omóplato para darme cuerda.

“Misha, tengo miedo de decepcionarte. No soy la adecuada para este papel.”

“No, Gels, vas a estar muy bien en este ballet; todo va a salir bien, ya verás. Cree en mí.”

Me fui con su bendición y una palmada en la espalda, y, aparentemente, en buenos términos con él. Yo sabía que él sabía que Kitri estaba fuera de mi alcance, que históricamente un tipo particular de bailarina rusa había llenado el papel, encarnada por Maya Plisetskaya, poseedora de una extraordinaria extravagancia y de un espectacular arsenal técnico. A las estadounidenses sencillamente no se nos enseñaban el estilo y el arrojo requeridos para el papel. De tal modo, Misha se aseguraba de que su Basil me empujara, que yo hiciera una adorable *soubrette* plegada a su voluntad, dispuesta a caer en las redes de su barbero.

Con las mejillas ardiendo, antes de salir del estudio decidí hacerlo más que bien. Me convertiría en una Kitri que él nunca olvidara. Tenía que ser digna de Basil. Tenía que ser su igual. Tenía que ser capaz de ganarse su corazón y de bailar a su altura.

He de haber estado loca. El papel de Basil formaba parte de la tradición rusa incorporada en el cuerpo de Misha. Él había bailado ese papel en el Kirov y pretendía acelerar su interpretación para el público estadounidense. Sería una pieza para lucirse él y avasallarme a mí. Yo carecía de la habilidad gimnástica para acometer el reto dramático.

Inmediatamente le llamé a Pilar. Empezamos a trabajar en la historia. Vi filmaciones de Maya Plisetskaya y acudí a mis maestros. Maya tenía un salto especial que capturaba para siempre la alegre elevación espiritual de Kitri. Era un salto imponente, una patada en *jeté* en que llegaba tan alto y arqueaba de tal modo la espalda que con la cabeza se tocaba la pierna de atrás, como una hermosa explosión curva en el aire. Yo dominaría ese salto. El resto del retrato único de Maya, su interpretación global del papel, no me servía,

porque era la personalidad de ella que resplandecía en la danza como fuego. Tendría que encontrar mi propia llama española y transfundirla en mi sangre.

Recurrí a una bailarina llamada María Alba y me apliqué en el folclor español; tomé un curso relámpago en ese estilo de danza relacionado con el ballet, incluida la técnica del abanico. Aprendí que el floreo de la falda de holanes para la bailarina española era más que un simple acto de coquetería: era tan provocador y tan calculado como el despliegue del capote para el torero. Esos toques debían absorberse en la forma clásica. Tenían que conciliarse con la coreografía de Misha y con mi concepción del personaje.

¿Cómo es que Kitri, una mujer atrapada en las labores domésticas, una mujer con tierra bajo las uñas, una mujer con una vena pícaro tan profunda como su orgullo, cómo una mujer así se sostendría la falda? ¿Cómo abriría el abanico? ¿Cómo caminaría? ¿Cómo se las vería con Basil? María me lo dijo: “Una española siempre tiene controlado al hombre”.

Al observar a Misha luchando durante los ensayos por comunicar sus deseos al reparto, me preguntaba por qué él y el teatro se oponían rotundamente a darles a los bailarines los recursos educativos que yo tenía a la mano. Se habría ahorrado mucho tiempo con un análisis de la historia y se habrían evitado muchos problemas con una instrucción en ese estilo especializado del ballet. El cuerpo de matadores se habría visto como tal en lugar de asemejarse a policías de tránsito. ¿Por qué Pilar y María no estaban al alcance de todos? ¿Por qué nosotras tres teníamos que ocultar la mayoría de nuestras actividades? ¿Por qué las tenía que colar a escondidas en los ensayos? Nuestras entradas a medianoche para trabajar en un estudio en el Lincoln Center terminaron por llamarle la atención a George Balanchine, quien colocó una nota en la puerta de su New York State Theater donde ordenaba al guardia que me prohibiera la entrada. Pero entre todas las personas del mundo, no iba a ser él quien me detuviera.

Tan pronto como en el otoño de 1977, Misha me dijo de pasada que quería una “muerte fingida” como momento culminante del segundo acto, la llamada Escena de la Taberna. No tuve idea de por qué había decidido confiarme este plan. ¿Quería ayuda? Conforme los ensayos continuaban, interrumpidos con frecuencia por giras y funciones, esperaba a ver cómo pondría su plan en acción. A principios de 1978, con sólo un esbozo aproximado de su escena, invité a algunos de los otros integrantes del reparto a una serie de ensayos secretos con Pilar. Misha estaba fuera de la ciudad.

Les aseguré a los bailarines que yo asumiría toda responsabilidad. Correría el riesgo de ofender a Misha. La coreografía y la dirección eran territorio suyo. Me veía forzada a invadirlo porque nadie tenía noción de qué hacer en esa escena, aparte de pararse por allí. La acción estaba indefinida. La muerte fingida de Basil era un gran artilugio cómico, pero Misha no seguía la lógica de la situación. Si bien poseía imaginación, se quedaba corto en iniciativa y paciencia. Nadie tenía el valor de decírselo. Nadie lo cuestionaba. ¿A quién le importaba que este emperador estuviera desnudo? Había nacido para ser la máxima atracción.

Su Basil fingía una herida mortal con la navaja del barbero, pero ¿cómo apoyaría esa acción el resto de los personajes? ¿Cómo se resolvería la historia? ¿Kitri estaba al tanto de la treta? ¿Su padre, el mesonero, le iba a permitir que se casara con Basil sólo porque éste se estaba muriendo, o porque Kitri le imploraba compasión? ¿Y cuál sería la postura de los demás, Gamache, el pretendiente rechazado por Kitri; Don Quijote; Sancho Panza? ¿Qué acciones realizarían?

En ensayos con Pilar, quien efectivamente definió la mímica, los miembros del reparto descubrieron las respuestas a esas preguntas. Con Sasha Minz como Don Quijote, Frank Smith como el Mesonero y Victor Barbee como Gamache, la escena se unificó. El momento de evaluarla llegó cuando Misha se incorporó a la compañía en una gira. Teníamos que mostrarle y contarle.

Misha y yo habíamos chocado ya. Cuando su Basil babeó con sus besos a mi Kitri en un ensayo anterior del primer acto, sofocándome y embistiéndome más como un colegial ruso que como un barbero español, dejó claro que no aceptaría correcciones de mí. Traté de ser amable y le expliqué que Kitri se burlaría de ese comportamiento. Más adelante, en el *pas de deux* del tercer acto, ironizó sobre mi estilizada posición de brazos española: “¿Debes hacer posiciones clásicas!” Yo lo sabía todo sobre las posiciones que prefería.

Y sabía qué esperar cuando le salí con nuestra escena de la muerte fingida. Estaba en el estudio sentado con algunas personas de la producción. Pidió una corrida con música y yo abrí la boca, temblando en mis zapatillas de punta: “Misha, mira, hemos estado trabajando unas partes de esta escena; les pedí a Victor, Frank y Sasha que hicieran algunas cosas... Así tiene más sentido. Te aseguro que fue mi idea, que ellos están haciendo lo que les pedí. ¡En serio!”

Me miró como si le estuviera hablando en chino. No le di oportunidad de cortarme: “Vamos a correrla como tú dijiste; yo te muestro lo que he estado haciendo, lo que hemos estado haciendo, y te voy explicando en el trayecto, ¿sí? Luego nos dirás lo que piensas. ¿Te parece?”

“Bueno, veamos, pero rápido, Gelsey, por favor. Tenemos poco tiempo.”

Tomamos nuestros lugares. El pianista nos acompañó con la música de Minkus, punteando mi exhibición. Corrí por el estudio como enloquecida, actuando las acciones y verbalizando la lógica:

¡Muy bien, Misha! Corro hacia ti –“¿Qué te hiciste? ¡Dios santo!”–. Caigo de rodillas del pesar –“¡Ay, mi pobre y dulce Basil!”–. Luego veo la navaja –“¡Sangre!”–. Debo deshacerme de esta horrible arma. La lanzo. Sigo llorando sobre tu cuerpo –“¡Espera! Creo que oigo tus latidos. ¡Sí, estás vivo! ¡Rápido, agua! ¡Alguien ayúdeme, agua!”

Llega el agua y yo misma tomo el primer trago. Luego te incorporo la cabeza para ayudarte a beber, y, ¡sorpresa! Te levantas y me besas. Me siento impresionada. Hago lo mismo y me vuelves a besar. “¡Ajá, sinvergüenza!” Te aprieto la mano para hacerte saber que sé lo que estás haciendo. Tiro el cuenco de agua y te tomo las dos manos –“¡No te preocupes, amado!”

Así, Misha, que es en gran medida lo que querías. Sólo necesitaré que alguien me dé el agua.

Ahora Sancho se tropieza contigo, y veo a Gamache parado frente a nosotros. Me levanto y le impido el paso –“¡No des un paso más!”–. Lo reconvengo. Lo acuso de ser la causa de tu espantoso acto, sabiendo que mi padre está oyendo todo. Corro hacia Don Quijote. Le pido ayuda: “¡Por favor, mire lo que Gamache ha ocasionado!” Luego regreso a tu lado. Miro a Gamache: “¡Vete!” Me arrodillo ante ti; te digo algo en secreto. Te pongo al tanto de cómo van las cosas. Luego veo mi gran oportunidad. Vuelvo con Don Quijote: “¡Querido hombre, por favor mire a esta pobre alma moribunda! ¡Pide casarse! ¡Por favor, ayúdenos antes de que muera!”

Don Quijote me entiende. Regreso rápidamente a arrodillarme a tu lado. Le suplico a mi padre. Vierto una lágrima en la palma de la mano y se la enseño: “¡Papá, por favor, ten compasión de esta alma!” Papá ve mi lágrima. Se voltea por un segundo, indeciso entre Don Quijote y Gamache. Luego me mira de nuevo y nos da su bendición. Y ¡bum! ¡Lo logramos!

Miré a Misha. Tenía la cara tensa, con el ceño fruncido. Antes de que pudiera pronunciar palabra le dije: “Déjanos mostrártelo una vez más, tan rápido que no lo creerás, ¿sí? De verdad tiene sentido. ¿Listos todos? ¡Música!”

Empezamos a las carreras de nuevo. Misha dijo algo como: “Por favor, Gelsey, menos hablar. Sólo hagan, por favor”.

Cuando terminamos la segunda demostración, Misha caminó hacia el centro del salón: “¿Sabes qué, Gelsey? Creo que será cómico que yo alce el pie. Lo ves y lo empujas. Vamos a probarlo”. Lo hicimos. Era cómico, un verdadero toque cómico. Nunca dijo ni una palabra más sobre este trabajo. Nunca hubo expresión de gratitud o un elogio a nadie.

Semanas más tarde la escena fue registrada en notación de danza, preservada para la posteridad. Ahora era propiedad de Misha. Le pregunté a Pilar si no le importaba no recibir el crédito por las horas que había invertido en la mímica. “No me importa, Gelsey. De todas maneras, sin la motivación y la lógica nunca se volverá a ver igual.” Consulté en mi diccionario la palabra “modestia”.

Escena tras escena, Misha y yo no nos veíamos a la cara. Pude haberlo estrangulado cuando insistió en que saliera del escenario para cambiarme de vestido sin dar ninguna motivación narrativa de mi salida. Pilar y yo armamos nuestro argumento, y me mandó a buscar primeros auxilios para Don Quijote. El detalle más importante, omitido por mi altivo compañero, era el papel del título, un personaje menor en el ballet pero un absoluto símbolo de la virtud clásica desde que Cervantes escribió su libro. Misha podría pasar por alto al caballero, pero yo convertiría a Don Quijote en aliado de Kitri, un tenue vínculo entre el realismo y el idealismo. El coreógrafo nunca lo notaría. Su historia nunca tuvo un foco. Como si Don Quijote hubiera sido reducido a un fenómeno de circo, una excusa para los festejos.

En nuestro primer ensayo en el escenario, durante una gira, revelé el explosivo salto que tomé de Maya. Despejé el espacio y trabajé en mi solo del primer acto incorporando la patada en los pasos de Kitri. Al principio estuve desmañada, pero mi intención era obvia. Misha me preguntó de dónde había sacado eso, pero sabía exactamente de dónde. Su tono despreciativo me dio la impresión de que invadí Rusia, de que crucé la frontera de su hogar. Opté por atacar a hurtadillas; para cuando estrenáramos, no sabría qué lo había pateado.

Decidí perfeccionar uno de los pasos por los que Misha era famoso, una patada que ejecutaba en varios ballets saltando como un par de tijeras humanas. Kitri tenía nueve de ellas en el primer acto. Una tarde, Misha me vio en el estudio con las rodillas sangradas por mis repetidos intentos de sostenerme en el vuelo. Estaba trabajando con mi maestro David. Misha le hizo un comentario sarcástico: “¡Ella me robó mi paso!”

Quizá no me robé el espectáculo, pero hice más que resistir. Era como en *Rocky*: cada acto era un round más. Traté de ser menos efusiva durante el ritual de las flores en los llamados de telón. Conspiré con Pilar para celebrar la noche del estreno regalándole a Misha un abanico en privado, que finalmente fue a dar a la pared de su departamento en la ciudad de Nueva York. Cuando vi el regalo allí montado tres años después me sobrevino una mezcla de emociones. Aún no tenía perspectiva de los sucesos que me habían atado a él, la fantasía y la realidad.

Compartimos el triunfo. Clive Barnes observó en el *Post* de Nueva York del 27 de marzo de 1978:

Gelsey Kirkland, como Kitri, demostró que es una de las cinco o seis mejores bailarinas del mundo. Es una joven Plisetskaya, una joven Fonteyn, una madura Kirkland. Voló en las danzas con exultantes sonrisas y una elegancia total, firme y precavida. Es espléndida, una nueva reina en la realidad de su reino.

Por supuesto, Baríshnikov estuvo fantástico. Nunca hemos visto a un bailarín como él. Es una flama única [...] Su genialidad como bailarín es emblemática y su sensibilidad teatral no tiene igual. Todo mundo escribirá en los libros de historia lo alto que saltaba Misha, y de verdad que salta alto. Pero lo importante es la gentileza con la que actuó.

El ballet causó una sensación en los medios de todo el país. En la revista *Time* del 3 de abril de 1978 Martha Duffy me atribuyó un “triunfo de bravura”, y elogió los logros de Misha con el ballet y con el papel:

Tiene una escena de la locura hilarante en la que se apuñala como una especie de Giselle en hombre. Ningún coreógrafo-bailarín es más generoso con sus colegas que Baríshnikov en *Don Quijote*, pero su actuación convierte la obra en la historia de Basil [...] Interpretarlo, nos dice, le enseñó mucho: “Control técnico, mímica, cómo usar un capote, cómo darle una flor a una joven, cómo

ser gracioso, conmovedor, amoroso... mucho". Ahora les está ofreciendo esos dones a los bailarines del ABT...

Esas palabras me hicieron llorar y reír. Me pregunté qué respondería Misha si le pidiera que me enseñara a darle una flor a un hombre, cómo usar un capote, cómo ser graciosa. Traté de creer que era generoso, gracioso; que las palabras escritas sobre él eran verdaderas. Traté de formarme esa imagen mental. Me había enseñado más de lo que jamás sabría. Seguramente era todo lo que se decía de él.

No me hizo gracia aparecer en la portada de la revista *Time* del 10. de mayo de 1978. Me decepcionó la fotografía. Misha me dijo que me debía sentir honrada. Se supone que debía estar orgullosa: era Kitri volando con la mayor facilidad, sosteniendo su abanico. Incluso mi hermana Johnna tuvo algo que decir al respecto: la críptica observación de que si hubieran encontrado antes el cadáver de Aldo Moro me habrían enterrado dentro de la revista. (Este personaje de la política italiana había sido secuestrado recientemente y era tema de las noticias en el mismo número de la publicación.)

Tuve razones para ver la revista como una amarga ironía: Misha se iba. Me llamó una tarde para darme la noticia de que se integraría al New York City Ballet al final de la temporada. Había decidido irse con Balanchine. Simplemente ya no podía vivir con la dirección artística del ABT. Eso era todo. Sus últimas palabras, justo antes de colgar el teléfono, me resonaron en el oído como un insecto alado: "Tal vez algún día vuelva, Gelsey".

Nuestra última presentación de la temporada con el ABT fue *Tema y variaciones* de Balanchine. La situación fue casi insondable. El ballet debía ser el canto del cisne de Misha conmigo, la culminación de nuestra pareja, el triste y último momento.

La tensión era grande. Fernando Bujones había insertado una serie de dobles giros en su variación del *pas de deux* de *Don Quijote*, la misma serie de giros y *pirouettes* que aparecían en el segundo solo de Misha en *Tema y variaciones*. Ambos ballets fueron programados para la misma noche. Había una provocación implícita en la elección de Fernando, casi un desafío a duelo. Sabía que todos los giros en el aire de Misha iban en una misma dirección. Al girar a la izquierda y a la derecha quizá Fernando pensó que

lo estaba superando, independientemente de que los giros estuvieran tan fuera de lugar para *Don Quijote*.

Misha estaba en aprietos. No podía cambiar sus giros porque eran de Balanchine; es decir, técnicamente formaban parte de los pasos dictados por Balanchine para su ballet. Cualquier bailarín podía modificar la coreografía de un ballet antiguo pero no la de un coreógrafo vivo, y ciertamente no cuando el coreógrafo encabezaba la compañía a la que Misha estaba a punto de incorporarse. Para empeorar las cosas, el espectáculo iba a ser televisado “en vivo desde el Lincoln Center” por la pbs. La transmisión incluiría el *Don Quijote* de Fernando y *Tema y variaciones* de Misha.

Misha y yo ensayamos en la tarde previa a la función. Su mejoría en el ballet de Balanchine ya era evidente. Sin embargo tuvimos una de nuestras violentas escenas al practicar una de las cargadas de la coda. En cuanto me alzó por encima de su cabeza sentí que algo iba a pasar. Al bajarme me azotó en el piso como un Santa Claus aventando su saco por la chimenea. Detuve el ensayo y le di una rápida corrección señalándole la trayectoria exacta que mi cuerpo debía recorrer.

“¡Gelsey, nunca lo hemos hecho así!”

“¡Por favor, Misha, no te estoy pidiendo nada imposible!”

Parecía que me iba a escupir en la cara, o algo peor.

“Gelsey, ¡de verdad que no sabes de qué demonios estás hablando en este ballet!”

Su grito no me intimidó. Estaba decidida a no perder el control: “Esta vez sí sé muy bien de qué estoy hablando. ¿Por qué no te vas al diablo?”

Eso fue todo. El hecho de que me mantuviera firme lo sacó de sus casillas. Se dejó caer en una silla y su voz retumbó en el salón: “¡Ve a decirle a Lucia que te niega a bailar conmigo! ¡Pero ahora mismo; ya, ve!”

Disfrutando de su furia, lo miré a los ojos y hablé muy bajo: “Parece que tú eres el que no quiere bailar, así que te aconsejo que se lo vayas a decir tú mismo”.

Me echó una mirada asesina. Saltó y despotricó frente a mí, junto a mí y al salir por la puerta. Me había negado a seguir sus órdenes.

Después de que terminé de ensayar mis solos, reuní mis pertenencias y me dirigí al vestidor. Lucia Chase me pilló en el elevador: “¿Ahora qué pasó allá dentro? ¡Querida, lo sabía; nunca debí haberlos dejado ensayar juntos! ¡Lo sabía!” Yo seguía calmada y caminé con ella por el pasillo hacia un pues-

to de hot dogs y yogur. Misha se negaba rotundamente a bailar conmigo. ¿Qué iba a hacer Lucia? Vi que le temblaban las manos mientras divagaba y divagaba. ¿Y yo qué podía decirle?

Más tarde oí a un maestro de ballet suplicándole a Misha: “Escúchame, nunca más tendrás que volver a bailar con ella. ¡Nunca! Ya te vas; sólo hazlo esta última vez. Eso es todo. ¡Por favor!”

Oí que Misha murmuró algo. Como no podía entender lo que decía, regresé al vestidor. Pronto, un enviado vino a decirme que el espectáculo podía continuar tal como estaba programado.

En medio del caos, mi amiga Dina Makarova fue a platicar conmigo. Me callé mis sospechas mientras me maquillaba. Fernando había superado los saltos de Misha. ¿Querría éste retirarse para evitar la vergüenza? ¿Lo habría estado calculando? ¿Había iniciado a propósito el pleito para forzar mi retirada de la función y tener pretexto para no bailar? Sólo él sabía la verdad.

Misha no reconoció mi presencia en el escenario. Fuimos afortunados de que se tratara de un ballet de Balanchine. En cierto punto del *pas de deux*, con la música creciendo, extendí la mano para tocarlo en la que podía ser nuestra última danza, nuestro último momento. Las lágrimas amenazaban con arruinar mi sonrisa. Él estaba absolutamente frío, implacable. Con su mirada forzada me mandó a Siberia.

En el salón, al día siguiente, Mr. Tudor vino a verme: “Gelsey, ¿sabes qué parte me gustó mucho? Ese momento en que le sonreíste”.

Semanas después, mi novio Richard me llevó a cenar con un agente. La conversación fue inquietante. Escuché todas las posibilidades lucrativas, como dar giras de conciertos y bailar durante una temporada con la compañía de Béjart. Me dijeron que mi futuro nunca había sido más brillante. Debo de haber brindado al menos una vez por ese futuro. Ya en las calles de Manhattan me desmoroné y lloré de rabia. Le dirigí a Richard mis palabras como si fueran flechas: “¿No entiendes que no soy nada sin Misha? ¡Nada!”

Capítulo X

Las drogas la envenenan y se enferma de él

La partida de Misha al New York City Ballet causó revuelo en el mundo de la danza y dio pie a las especulaciones de la prensa. Aceptó una drástica reducción salarial con el fin de integrarse a una compañía donde ninguna estrella podía brillar más que Balanchine. Por setecientos dólares a la semana, Misha cumplió una fantasía artística que traía en el equipaje al salir de Rusia. Desde lejos, y a veces entre el público, observé a mi ex compañero bailar una cantidad de nuevos papeles entre julio de 1978 y octubre de 1979. Oí rumores de que me pediría que lo siguiera al City Ballet. Es verdad que estaba enferma, pero no tanto. No todavía.

Los críticos señalaron el riesgo que Misha corría; que su formación y su sello estilístico estarían fuera de lugar en la compañía de Balanchine. ¿Cómo se adaptaría a ser tan sólo otro par de piernas? ¿Cómo ejecutaría los trucos de Balanchine? ¿Cómo se distinguiría dentro de una coreografía más impersonal y mecánica? ¿Cómo se las arreglaría con un sistema que ponía todo el énfasis en la bailarina?

Yo había esperado que Misha fuera más listo que Balanchine. Cuando resultó todo lo contrario, me sorprendió y me decepcionó. A diferencia de aquellos raros bailarines, como Edward Villella, que lograron convertirse en estrellas en el City Ballet, Misha realmente nunca fue la sensación. La cantidad demeritaba a la calidad. Pasaba apresuradamente de una danza a la siguiente. Las presiones dañaron su salud. Le dio tendinitis. Cayó en todas las trampas, tan conocidas. Nadie en esa compañía lo alertaría, aunque sé que Patricia McBride, su pareja más frecuente, le aconsejó que fuera al médico.

Podía ver que Mr. B estaba restringiendo el estilo de Misha, a veces dándole papeles poco apropiados para él; siempre poniéndolo en su lugar, sin darle nunca la dirección que le habría permitido sobresalir. Misha jugó con las reglas de Balanchine y no pudo poner su sello en su trabajo, según el

criterio de casi todos los críticos. La mayoría de las funciones era pasable, pero no destacaba. Parecía confiar en las teorías y pasos de Balanchine más que en su propia visión como bailarín. Nunca se apropió de los papeles.

Cuando lo vi bailar *El hijo pródigo* con un traje nuevo, uno de los diseños más ridículos jamás realizados para un hombre, bestia o bailarín, me pregunté si tenía la más remota idea de que Balanchine le estaba tomando el pelo. Su línea corporal se oscurecía totalmente, como si Mr. B hubiera querido que sólo se le vieran los pies. Yo conocía la coreografía. Años atrás, había visto a Eddie Villella ejecutar ese mismo ballet, cuando convirtió el mismo movimiento físico y la misma música de Prokófiev en una revelación de la historia bíblica. Cuando vi a Misha arrastrándose de rodillas por el escenario y golpeando su vara al compás, me pregunté cómo un bailarín de su categoría podría haber pasado por alto la historia. ¿Balanchine le habría dicho que no actuara?

Los pasos y gestos de Misha estaban vacíos. Sus movimientos carecían de esa especial combinación de pasión y verdad que habría conmovido al público. No lloré de alegría. Su personaje no daba la impresión de ser el hijo arrepentido que regresa a los brazos de su padre, sino una criatura patética; ese tipo de muchacho que sólo una madre sería capaz de amar. Su abyecta humildad no contenía la promesa de la reconciliación con el padre. El hijo pródigo de Misha perdió el orgullo tan completamente que la redención le quitó la dignidad en lugar de restaurársela. ¿Era ésta una elección hecha por el bailarín o un reflejo oblicuo de la realidad? ¿Baríshnikov se estaba lanzando a los pies de Balanchine?

Misha estuvo a punto de reivindicarse en *Apolo* pero le metieron una zancadilla. Como *El hijo pródigo*, este ballet data de los años veinte, cuando Balanchine todavía contaba historias. En la versión revisada que Misha bailó con el City Ballet, el coreógrafo cortó al máximo el argumento para dejar las líneas de la danza pura, de modo que eliminó todo rastro de la trama y del desarrollo del personaje. El bailarín inyectó cierta emoción al papel protagónico, pero no pudo rescatar la obra de manos de su creador. En mi opinión, Balanchine se había reído al último de su pasado ruso a costillas de Misha.

Ciertamente, Peter Martins no compartió mis impresiones. Él observaba desde dentro y compartía camerino con Misha. Escribió en su libro *Far from Denmark*:

Misha se quedó durante dos años, y yo lo recuerdo como un periodo glorioso. Luego le ofrecieron la dirección artística del American Ballet Theatre, cargo que aceptó con el aliento y la ayuda de Balanchine. Éste le dio a Misha *El hijo pródigo* y *La sonámbula*, ballets en que Misha destacó con nosotros y que presentó en fascinantes producciones con bailarines del ABT. La firme amistad entre los dos continúa. Misha obtuvo lo que quería: adquirió la experiencia.

Peter y Misha aparecieron juntos en *Union Jack* de Balanchine y en *Dances at a Gathering* de Robbins. En un momento de rareza, me divirtió la imagen de los dos como pareja masculina. Qué ironía que un día Peter fuera el director del New York City Ballet, y su amigo ruso del American Ballet Theatre, y que ambos siguieran el mismo camino dentro y fuera del Lincoln Center, en busca de huellas que se habían borrado al igual que las estrellas que alguna vez bailaron para esas compañías.

Aunque no entendí por qué Misha se fue con Balanchine, me resigné a su ausencia. Traté de no esperar su retorno. Jamás regresaría por mí. Su atracción se había basado en mi imagen de bailarina de Balanchine. Debía de sentir que ya no me ajustaba a esa imagen. Al cambiar de compañía, tenía todo un teatro lleno de bailarinas de Balanchine. Deseaba que aprendiera a apreciar, aunque se tardara, la naturaleza de mi transición; mi lucha con la mímica y con el drama; mi falta de educación teatral; las deficiencias de mis primeros años de formación.

En retrospectiva, veo la inevitabilidad de que se fuera a bailar sin mí, lo absurdo de mi creencia de que nos estábamos moviendo en la misma dirección. Mientras que él se dedicó a los coreógrafos modernos yo me comprometí con los maestros más tradicionales. Como poseído por un demonio, experimentó con Roland Petit, Glen Tetley, Alvin Ailey, John Neumeier, John Butler, Robbins, Balanchine y demás. Buscando incansablemente el refinamiento, yo pasé por Petipa, Perrot, Saint-Léon, Bournonville y demás. La trayectoria de Misha siempre me aturdió; parecía imposible de seguir. Cuando nuestras elecciones se fueron haciendo más rotundas, la base que compartíamos quedó destinada a quebrarse.

Poco después de que Misha dejó el American Ballet Theatre, Iván Nagy también se fue. En su debido tiempo se convertiría en director del Ballet de

Santiago en Chile. Me quedé sin un compañero adecuado. Si yo no era nada sin Misha, seguramente era menos que nada sin Iván.

Una tarde, Lucia Chase me sentó en el teatro, complacida de arrinconarme y atraparme en la pregunta crucial: “¿Con quién te gustaría bailar?”

No tuve idea de qué responder. La dejé decidir, si bien traté de descartar a Fernando Bujones. No tenía nada personal contra él. Ciertamente no teníamos ningún antagonismo, pero sus nociones fijas sobre la técnica me indicaban que se resistiría a mis ideas. Totalmente desmotivada, no pude encontrar razón para elegir compañero ni repertorio. Se me quebró la voz cuando traté de explicarme. Mis criterios y mi pasión se me escaparon en ese instante. Durante el siguiente año bailé con diversas parejas.

En el otoño Mr. Tudor me incluyó en su nuevo ballet, *The Tiller in the Fields*. Como en su obra anterior, *The Leaves Are Fading*, la música estaba compuesta por piezas de Dvóřak y la escenografía fue diseñada por Ming Cho Lee. Mi nuevo compañero de baile era un joven llamado Patrick Bissell.

Pensé que Patrick era demasiado inexperto para el papel. Tenía varios años menos que yo y lo habían empujado a bailar papeles principales antes de tiempo debido a la escasez de varones en la compañía. Alto y guapo, era un talento en bruto, ávido de aprender y abierto a las sugerencias. Pronto se hizo evidente que tenía el potencial para convertirse en un brillante compañero.

Aparentemente, Mr. Tudor veía algo incongruente: Patrick era muchísimo más alto que yo y junto a mí resultaba como una torre. Yo representaba a una hadita gitana, una seductora alocada que le daba una lección de amor al joven gigante, un campesino corpulento de sentimientos aún vírgenes. El ballet era un romance pastoral con un inusual giro que exigía que mi personaje se embarazara. La gestación y nacimiento del ballet en el estudio parecía caminar en paralelo a su tema romántico. Éramos una pareja inopinada. Veníamos de mundos distintos. Teníamos problemas de comunicación.

La mentalidad espabilada de Patrick fue un escollo. Hablaba un lenguaje ajeno a algunas de las demandas más sutiles planteadas por el coreógrafo. En un ensayo justo antes del estreno traté de traducirle las cualidades de movimiento específicas –como la indicación mimética del rayo de sol que cae en su espalda y su cuello– a imágenes del mundo del boxeo. Él podría hacer la relación con los deportes. Imité a Eddie Villella, cuyos antecedentes rudos parecían ser la clave de su portentosa gracia y proyección escénica.

Luego traté de mostrarle a Patrick cómo distribuir el peso del cuerpo al ejecutar el intrincado fraseo de la danza. Aceptó mi guía tal como su personaje aceptaba la paternidad.

A mis ojos, la mejoría de Patrick fue extraordinaria. El ballet tuvo un éxito más que mediano, aunque mi vientre protuberante les causó conflicto a algunos espectadores y críticos. Disfruté al máximo la frase de remate de la reseña algo confusa de Arlene Croce. Describió el momento en que se revelaba que mi personaje esperaba un niño: “Lo primero que pensé cuando Kirkland se abrió el suéter fue: ‘¿Se puede embarazar una bebé?’ Kirkland no es Lolita; es la constante ninfa de Tudor”.

En el invierno, a pesar de mi renuencia inicial, formé pareja de baile con Anthony Dowell, bailarín visitante del London Royal Ballet, primer bailarín formado en el molde aristocrático por el que esa compañía era famosa. La nobleza de Anthony era más genuina de lo que me esperaba. Debía de ser galante para tolerarme. No se inmutaba ni por mi manera de trabajar ni por mis ocasionales estallidos temperamentales. Con sus características paciencia y curiosidad, se entregaba al proceso metódico que conducía del estudio al escenario. Su buen talante liberó mi buen humor dormido. Nuestras risas eran más que un reconocimiento mutuo de que nos habíamos complacido uno al otro con la danza. Sus comentarios irónicos me recordaban que apreciara lo disparatado; que me reconviniera suavemente por las locuras pasadas y futuras.

Los momentos de alegría se me escapaban de las manos. Después de bailar el *pas de deux* de *Don Quijote* en Nueva Orleans bailamos la obra completa en Washington, d.c. La presión y el nerviosismo se apoderaron de mí durante nuestra primera aparición en el Kennedy Center. Pensé que mi ejecución en el primer acto había decepcionado a Anthony. Salí corriendo del escenario y ventilé mi frustración con el director de la orquesta. Me puse de miedo para cualquiera que tratara de acercármese. Entre actos, Natasha Makarova me hizo una visita sorpresa en el camerino para felicitarme. Le grité y le cerré la puerta en las narices.

Natasha se negó a dirigirme la palabra durante un año. Tuvo toda la razón. La incomunicación entre nosotras quizás haya sido innecesaria pero no era nueva. Tampoco infundada. La incompreensión crónica dificultaba nuestra amistad.

La conclusión de la función fue un espasmo muscular que atacó a Anthony al final del último acto. Pensó que me había decepcionado. Cuando se calmaron las aguas, nos reímos con la reseña aparecida en el *Star* de Washington el 7 de diciembre de 1978:

Anoche fue tan emocionante el debut de Anthony Dowell en *Don Quijote* en el Kennedy Center, que cuando el bailarín inglés desapareció del escenario, a unos minutos de que cayera el telón, por un momento pareció que había volado. Pero, hasta antes de que se lesionara, su ejecución como Basil, el barbero, con Gelsey Kirkland como la omnisciente Kitri, fue un triunfo de esos que los artistas y el público sólo pueden soñar. Es el inicio de una colaboración llena de promesas...

Al mirar atrás me intrigan las reacciones que mis compañeros tenían ante mi personalidad y mis métodos. La confianza siempre fue difícil de establecer y de mantener. A veces fue imposible. Sin una alianza en el estudio, el trabajo no era gratificante, independientemente de lo que sucediera en el escenario. Quizá Misha fue una excepción técnica. Uno de los casos más complicados fue el de Peter Schaufuss, a quien le tocó el turno poco después de Anthony.

Peter era un talento excepcional salido de la escuela danesa, con cuya trayectoria me había cruzado años antes en el City Ballet. Lo recordaba como una especie de delincuente juvenil y deseaba que hubiera madurado. Programados para bailar *El cascanueces*, chocamos desde el principio de los ensayos. Nunca tuvimos oportunidad de cultivar la relación. Evidentemente no estaba acostumbrado a una pareja de baile que tuviera ideas e hiciera peticiones. Vi cómo se fue acumulando la tensión durante nuestra primera tarde en el estudio. Después de hacerle varias correcciones, me tomó desprevenida al gritarme: “¡No soy estúpido; basta que me lo digas una vez!”

Se le encendió la cara como un bulbo rojo. Traté de inventar otro modo de explicarle el problema. Obviamente no asimiló la idea con una sola vez. El concepto era bastante simple: su acompañamiento era excesivamente brusco para un príncipe. Caminé hacia el piano y me recargué en él. ¿Cómo se lo podía decir? Sus cargadas correspondían al área de pesas del gimnasio. Yo no era una barra de pesas. Y él no era Arnold Schwarzenegger.

La verdad es que tenía demasiada fatiga como para alzarme y demasiado orgullo como para decírmelo. Le eché una mirada despiadada. Se me acercó

contoneándose y dijo con sarcástica despreocupación: “De verdad odias a los hombres, ¿o no, Gelsey?”

Pensé que se merecía una bofetada, pero sospeché que la disfrutaría. Me controlé: “No, Peter, no los odio. Es una lástima que lo creas así”.

El incidente me hizo preguntarme por qué estaba bailando. Durante el resto del periodo de ensayos me cuidé de perturbar a Peter. Casi no le dije nada hasta el día del ensayo en el teatro. Entonces le recordé varias veces lo de sus cargadas. Estalló: “¡Dios santo, ya me lo dijiste!” Pasó a decirme qué clase de mujer era yo, y yo le hice saber qué clase de compañero era él. Las cosas se ventilaron lo suficiente. Su ejecución fue buena. Me costó más angustia de la que quise aceptar.

Años más tarde, Peter se convirtió en director artístico del London Festival Ballet. Hice la petición de bailar con su compañía y él respondió con una invitación a ser su compañera de nuevo. Sólo el dinero y la musa que cuida este libro evitaron una revancha. Siempre hay esperanzas.

Comprendía los apuros vocacionales que sufrían mis compañeros. Simpatizaba con ellos hasta cierto punto. En la superficie, el empleo de bailarín varón no parecía ofrecer nada más emocionante que acarrear a la bailarina. Los hombres tenían una tendencia a verlo así. La bailarina se volvía una carga; un obstáculo molesto que superar con el fin de obtener el trabajo como solista, más serio. Pero si yo me permitía condescender a ese punto de vista me condenaba. Debía construirse una relación en cada caso. El acarreo debía fundirse con la historia; la técnica debía ir a la par de la poesía clásica.

La pareja de baile es el corazón de todo ballet. Cuando ese corazón está vacío, en el mejor de los casos la danza se convierte en una exhibición gimnástica, un deporte. Uno de mis siguientes compañeros, un bailarín australiano llamado John Meehan, me hizo uno de los más amables cumplidos públicos: “Ella me enseñó más sobre la danza en pareja de lo que jamás había aprendido”. También dijo que yo no estaba comprometida como artista. Lo cual no era verdad.

La declinación de mi ánimo durante el invierno de 1978 y 1979 se precipitó por mi ruptura con Richard. Bailamos juntos en unos cuantos desafortunados conciertos fuera de la compañía. Richard era un solista cuyo talento y cuya técnica aún no estaban plenamente desarrollados. Su danza carecía de enfoque. No tenía el impulso ni la voluntad para perfeccionar cada momento. Dudo de que alguna vez haya tenido ese deseo. Trabajaba tan duro como la

mayoría de los bailarines, pero ésa no es la clave del virtuosismo. Mi tibia guía no lo inspiraba. Mi amor no hacía milagros. Temía que sus frustraciones desembocaran en el resentimiento. Temía que me dejara.

¿Cómo podía decirle a mi amante que no éramos adecuados para bailar juntos? ¿Cómo podía ayudarlo a mejorar sin lastimarlo? Desesperadamente quería evitar toda rivalidad. Por no herir su orgullo, le fallé. Para asegurarme de que él se viera mejor que yo en el escenario, me maté de hambre y afecté mi capacidad de bailar. Protegiendo inconscientemente sus sentimientos, retomé mi enfermiza rutina. Me puse tan delgada y débil que apenas si podía bailar. Según recuerdo, hicimos el *pas de deux* de *Don Quijote* con una compañía regional de algún lugar del Medio Oeste. Mi actuación fue una vergüenza. También fue nuestra sentencia de muerte.

Richard estuvo de acuerdo en que debíamos hablar seriamente cuando llegamos a Washington, d.c., para la temporada del ABT. Nos vimos en un restaurante en el Hotel Watergate. Empecé a decir incoherencias. Salió en mi rescate: “Creo que me quieres decir que no deberíamos seguir juntos por ahora; que necesitas tiempo para pensar”.

Eludí los problemas reales: “Sólo estoy confundida; creo que debo pasar sola una temporada”.

Los dos supimos que habíamos terminado. Quedamos desconsolados, sin más explicación. Me dejó en el hotel y fue por su coche. Me enteré por un amigo de que iba llorando. Nunca supo de qué manera mi amor nos traicionó, ni que por mi causa nos descarriamos. En primer lugar, ninguno de los dos consideró nunca los motivos del agente que nos había impulsado a ingresar en el negocio de los conciertos, quien utilizó a Richard para que me atrajera a los escenarios, sabiendo que mi nombre vendería boletos. Yo no tenía control sobre las cuerdas que nos jalaron.

Algunos meses después, en Nueva York, Richard vino a mi camerino durante un intermedio. Después de intercambiar algunas frases triviales, le pregunté si quería ir a comer después de la función. Deseaba su compañía. Tenía una vaga esperanza que me callé: quizá podríamos arreglar las cosas. Su tono fue casi altanero: “No puedo; ya tengo planes y no puedo deshacerlos. Ya sabes cómo es, Kirkland: cuando estás decidido a hacer algo, nada te puede detener”.

Fue misterioso. Parecía que me estaba desairando. Sentí que no tenía derecho a preguntarle cuáles eran sus planes, pero me dio la información sin

pedírsela: “Hoy en la noche voy a probar la heroína. Lo he querido hacer desde hace mucho tiempo, y esta noche lo haré”.

Vio la conmoción en mi cara. En su voz resonó el enojo mientras explicaba que un amigo doctor lo iba a ayudar con la inyección. Yo conocía al amigo, un personaje turbio que se había inmiscuido en la vida de varios bailarines de la compañía. La imagen de una aguja entrando en el brazo de Richard me revolvió el estómago: “¿Me estás diciendo que prefieres hacer eso que comer conmigo?”

Traté de que mi pregunta sonara como si se fuera a perder de lo mejor de su vida. Me calló con la mirada; sus suaves ojos se volvieron adustos, arrogantes. Calculó las palabras para hacer el máximo efecto: “Tú siempre has hecho exactamente lo que te propones, y ahora es lo que yo voy a hacer. Entre todas las personas del mundo, tú deberías comprenderme”.

Salió abruptamente, sin esperar respuesta. ¿Me estaba mintiendo? ¿Estaba tratando de hacerme sentir culpable? ¿Intentaba probarme que era capaz de arriesgarse? ¿Pensaba que la heroína lo convertiría en artista?

Me dejó aterrizada. Quería ser yo la razón por la cual se detuviera. La palabra “heroína” rebosaba de connotaciones venenosas. ¿Cómo podía ser tan tonto? ¿Cómo detenerlo? Me dejó en una posición imposible, pero eso era justo lo que él quería. Me estaba diciendo que no tenía derecho a interferir, que no podría impedir que fuera él mismo o incluso que se destruyera. Me estaba poniendo en ridículo.

Mi vida está infestada de una cantidad de “hubiera” y “podría haber sido”. Lo hubiera seguido. Podría haberlo enfrentado con mis sentimientos. Podría haberlo convencido. Las cosas habrían sido diferentes. No tengo idea de si Richard tuvo o no esa experiencia. Si yo hubiera sabido la mitad sobre las drogas de lo que sabía de mi arte, le habría puesto los puntos sobre las íes.

Para la primavera de 1979 me sentía tan mal que no encontraba salida. Estaba tan propensa a lesionarme y era tan poco fiable que enfrente del teatro corrían las apuestas de si saldría a bailar o no. Languidecía. Me volví quejumbrosa; culpaba a la danza de todas las dificultades y tribulaciones. No tenía inspiración, amigos, amante, apoyos, fuerza muscular, prospectos ni conciencia del problema. Ni siquiera tenía juicio para renunciar.

En abril logré un éxito con el bailarín australiano John Meehan en el ballet *Tres preludios*, coreografiado por Ben Stevenson con música de

Rachmáninov. Este adagio en dúo era una pieza principal que resultó del agrado general. Sin embargo la victoria fue hueca; no me alegré ni siquiera cuando Clive Barnes escribió en el *Post* de Nueva York:

Kirkland, que todo el tiempo se vio intensa, como si estuviera a punto de estallar en llanto, con sus fantásticas extensiones, su línea perfecta y su gracia, parecía esforzarse, y debería hacerlo, para mostrar la gran bailarina que en realidad es.

Meehan, totalmente a la altura, la acompañó con una elegancia distante pero a la vez afanosa. Y Kirkland zarpó hacia las estrellas. Ésta es una tremenda bailarina; véala y quedará boquiabierto.

Sabía cómo pelear por un ballet pero no cómo pelear por mi vida. Mi deterioro era rápido.

En mayo se me agotaron las justificaciones. Sucedió a la mitad de una función de *El cascanueces*. Anthony Dowell era mi compañero esa noche. Iba bailando los conocidos pasos perdida en un monólogo mental, murmurando con la cadencia de Chaikovski: “Gelsey, ¿qué estás haciendo aquí? Tú sabes: tu cuerpo sabe que estás enferma. No te queda un hueso bueno en todo el cuerpo. Haz algo antes de que salgas gritando del maldito escenario. ¡No, no y no! No puedes decepcionar a Anthony”.

En una cargada, sentí un dolor en la pierna. Cuando me bajó al piso, aullé entre dientes: ¡Dios mío, mi pierna, mi pierna!” Salimos al final del acto. Cojeé hacia bastidores y me tiré al piso hiperventilando y acalabrada. Sabía que estaba bailando una mentira y estaba dispuesta a mentir con tal de no bailar.

Mi condición no era grave. Podría haber continuado con la función, como lo había hecho tantas veces en el pasado. Tomé la decisión que en ese momento me pareció la más importante de mi vida: gemí y exageré la gravedad del calambre. Con la bendición del director artístico, me remplazaron en la función y pedí una licencia que se prolongaría durante seis meses, hasta que finalmente me armé de valor y de sabiduría para renunciar.

Desde el primer día de mi licencia por enfermedad no oficial me presionaron para que regresara a la compañía, para que retomara mi carrera. ¿Por qué estaba faltando a clases? ¿Por qué era tan egoísta? ¿Por qué desperdiciaba mi talento? ¿Por qué les daba la espalda a mis logros y a mi público? ¿Por qué era tan infeliz?

Esperaba que mi madre me comprendiera. Seguramente ella vería que me estaba matando, que para mí el ballet era suicida. Me desoló que su orgullo maternal le impidiera comprender mi desesperación. Renegué de ella. Cuando tranquilamente expresó su preocupación y me preguntó cómo pensaba mantenerme sin el ballet me enfurecí. En mi estado irracional tuve el impulso de aventarla por el balcón de su departamento en la Quinta Avenida. Después de una traumática sesión de llantos y confesiones, nos abrazamos como para acortar la distancia que nos separaba.

Susurré: “Madre, lo único que quiero es que seas mi amiga”.

Y ella, apenada: “Me temo que no te gustaría tenerme como amiga”.

¿Cómo podíamos cortar el cordón umbilical sin amputar un lazo de afecto de toda la vida? ¿Cómo aprender a amarnos más sabiamente? Ella nunca había sido una de esas mamás del ballet que viven indirectamente a través de la carrera de sus hijas. Tenía su propia vida. Yo admiraba el espíritu temerario con que iba en bicicleta a la oficina, pedaleando día tras día por las calles de la ciudad de Nueva York. Era una persona independiente. Sin embargo, me tenía en tan alta estima como bailarina que me sentía poco valiosa como hija. Sólo esporádicamente le había hecho confidencias y la había incluido en mis decisiones. Si nunca le pregunté cómo ejercer mi carrera. ¿Cómo preguntarle ahora de qué manera terminarla?

Mi representante, Shirley Bernstein, siguió negociando a mi nombre. A su debido tiempo, las dos nos reunimos con la administradora de la compañía, Joyce Moffatt. Shirley era una mujer de negocios. Yo, un negocio inacabado. Si iba a regresar a los escenarios quería tener el derecho de llevar al estudio a mis propios maestros y entrenadores. Quería dejar de hacerlo de noche, a escondidas. Shirley se puso de mi lado y señaló que mi petición no carecía de razón ni de precedentes. Joyce pareció comprendernos y nos apoyó: “Bien, Gelsey, lo único que estás pidiendo en realidad es la libertad de dirigirte a ti misma dentro del ABT, lo cual de todos modos has estado haciendo todo el tiempo”.

Más tarde, Joyce consultó el asunto con la directora artística, Lucia Chase, y le transmitió la respuesta oficial a Shirley: “Eso está fuera de discusión”.

Pasamos a las negociaciones salariales, de repertorio y de programación. Shirley volvió con una oferta económica mayor a la que jamás había recibido. Deben de haber sido más de mil dólares por función. Me negué una y otra vez. Si no me daban apoyo artístico en la compañía, ¿cómo esperaban

que bailara suficientemente bien como para merecerme esa paga? Sentía que la cantidad que me estaban ofreciendo era más de lo que yo querría nunca. El dinero era una maldición. Sin suficiente tiempo para ensayar, sin siquiera garantizarme ensayos con vestuario, el repertorio y la programación eran insultos para mi inteligencia.

Me volví a topar con pared cuando traté de romper con la convención de dar autógrafos después de cada función. Una vez, en Florida, para que no me persiguiera una muchedumbre corrí un kilómetro y medio por el lodo en zapatillas de punta hasta mi hotel. Quería algo de intimidad después de haber garabateado mi firma por el escenario con mi cuerpo. Le pedí a la administración el derecho de dar autógrafos según mi criterio. Mi petición fue rechazada. Eran demasiados detalles absurdos como para aceptarlos. Me dispuse a conseguir una concesión para vender hot dogs en la calle fuera del Lincoln Center.

La frustración acumulada y el infortunado giro de los acontecimientos causaron que me peleara con Shirley. Alrededor de los días en que el sindicato de bailarines (American Guild of Musical Artists) estalló una huelga en el otoño de 1979, recurrí a una “representante artística” llamada Barna Ostertag, quien me cambió la vida en unos cuantos meses. Prácticamente me mudé a su oficina de la Calle 42 y la Quinta Avenida. No teníamos contrato. Ella no tenía máquina de escribir. La relación se basó por completo en nuestros acuerdos verbales y notas de confianza manuscritas.

Barna tenía casi ochenta años. Era una ex actriz totalmente excéntrica y radiante, con una risa profunda y gutural que le sacudía todo el cuerpo. La quise al instante. La veía como alguien a quien emular, una mujer que comprobaba que la gracia interior y el carácter superaban toda forma de belleza exterior. Pequeña de estatura, tenía un par de gigantescos ojos que no se perdían nada y se humedecían fácilmente cuando algo la conmovía. En su atuendo sencillo resaltaba su pasión por la joyería de oro. No se maquillaba más allá del lápiz labial rojo, aplicado con el mismo infinito cuidado con el que pronunciaba las palabras. Usualmente una de sus manos ondeaba una boquilla, que golpeteaba cuando quería resaltar algo. Platicábamos sin parar.

Barna me motivaba a encontrar mi voz, así como mi valor como artista y como ser humano. Me manifesté durante la huelga, cuando el ABT les cerró las instalaciones a los bailarines por diez semanas. Asistí a las reuniones y apoyé una causa justa y honorable porque me daba cuenta de que muchos

de mis compañeros bailarines recibían una paga mucho menor que la mía y sufrían las mismas inseguridades y abusos crónicos. Traté de expresar lo que sabía sobre nuestras necesidades y aspiraciones. Le di una entrevista a la escritora Suzanne Gordon, que más tarde apareció en el libro *Off Balance*. Por primera vez, hice olas en público y me referí a algunos de los problemas de mi formación con Balanchine, a la pasividad y culpabilidad que su sistema nos inculcaba, el legado contra el cual yo seguía luchando.

Los asuntos materiales y profesionales de la huelga y el cierre de instalaciones me impulsaron a mirar el escenario del mundo real, a dejar de entenderlo en un sentido abstracto y a actuar para cambiarlo: modificar las circunstancias de mi vida. Eso significaba poner en práctica mis ideales en el teatro mismo. Fui algo ambigua sobre mis avances:

Me he tardado un largo tiempo en comprender que lo que me trajo al momento en que estoy es mi habilidad para usar la mente y concentrarme; en ver que si aplicara eso a otras áreas de mi vida no sería diferente. Pero cuando te pasas la vida solamente bailando sientes que faltan muchos pasos para llegar a donde quieres estar, y entonces terminas cuestionándote si vas a dar incluso el primer paso.

Mis actividades y mi crecimiento personal me condujeron a la renuncia formal al ABT en enero de 1980. Había hecho cita para hablar con Lucia Chase. Aún no nos poníamos de acuerdo en los términos de mi contrato. Barna me asesoró antes de la reunión y me aconsejó que me quedara de pie, que viera a Lucia hacia abajo y que ni siquiera parpadeara ante la llamada “estructura corporativa”. De camino a la oficina de Lucia, me encontré a Mr. Tudor, quien me dijo que me hiciera de un cuchillo y me quedara en la compañía, aun si eso significaba acuchillar a la directora artística. Su broma me fortaleció en mi resolución.

Parada ante Lucia con el programa que me proponía para la temporada siguiente, supe exactamente qué decir. Una vez que empecé a hablar no le di oportunidad de interrumpirme: “Aquí está tu programa. He pensado en él con todo cuidado. Es inaceptable. Si es lo mejor que me puedes proponer, no es suficiente. Nunca lo ha sido. ¡Nunca me has escuchado realmente!” Su expresión era la de una madre a punto de abofetear a la hija desobediente: “Lucia, por favor no me digas nada; estoy cansada de lo que dices y estoy cansada de hablar contigo. Nunca me hiciste sentir requerida o deseada

aquí. Y sobre todo, no me siento querida. ¡Me has hecho sentir tan poco querida...!”

Me dirigí hacia la puerta y voltee a verla: estaba descompuesta: “Lo que te estoy diciendo es que es imposible quedarme aquí, y eso significa que no voy a regresar. ¡Renuncio!”

Al día siguiente Lucia difundió la historia: “No tengo idea de lo que pasó. Lo que sí sé es que en esta ocasión no explotó ante mí, sino que rompió conmigo. ¡Eso es lo que hizo! ¡Terminó conmigo! Dijo que no se sentía amada. ¿Pueden creerlo?”

Durante el conflicto con el ABT, recibí una carta de Mr. Tudor con algunas críticas tardías a mi ejecución en *El lago de los cisnes*. Me recordaba que no aleteara los brazos y que no cayera en el melodrama personal. Su propósito real era defender el mundo del teatro. Me aconsejaba que no perdiera mi respeto al escenario. Sus sentimientos me hicieron estallar en llanto. Incapaz de expresarle adecuadamente mi gratitud por sus pensamientos y su preocupación, le escribí un mensaje breve diciéndole que no tenía palabras. Me envió una tarjeta con un solitario corazón rojo, sin ninguna palabra. Incluso omitió firmarla. La conservé a lo largo de años de incertidumbre y disipación. Sobrevive sólo por gracia de Dios. Su borde blanco y rectangular está quemado; las esquinas ardieron y se crisparon. Pero el corazón sigue allí.

Con el apoyo de Barna, traté de reorganizar mi vida y mi carrera, dejar atrás el pasado y probar mi independencia. A principios de 1980 planeé bailar en Europa. Quería ver si el arte dramático seguía vivo en los escenarios de Stuttgart y Londres, si mi orientación clásica encontraría sitio en esas ciudades. Mi instinto me decía que en el mundo del ballet estadounidense algo estaba podrido, además de mí. La formación del bailarín para que no pensara podía ser apropiada para los ballets que igualmente promovían que el público no pensara, pero yo era una artista pensante. Era demasiado tarde para cambiarme, o al menos así lo pensaba. Debía haber algún teatro donde trabajar y seguir aprendiendo sin sentirme un bicho raro o una criminal.

Mi primera visita fue al Ballet de Stuttgart. Programada para bailar *Romeo y Julieta*, deseaba trabajar con Marcia Haydée, la directora artística de la compañía, bailarina brasileña que creó el papel de Julieta en la versión de John Cranko en 1962. Tenía un talento prodigioso; su carrera como bailarina actriz la había llevado a encabezar la compañía. Ese logro por sí solo me inspiraba.

Me consideraba una actriz mediocre y esperaba que ella me ayudara en mi formación. Me decepcionó saber, justo antes de mi llegada, que Marcia estaba enferma y no podría asesorarme para el papel; sin embargo yo iba decidida a seguir con mi compromiso y a que nada me detuviera.

Me dio la bienvenida a la compañía el frecuente compañero de Marcia, Richard Cragun, su Romeo en la producción original. No participaba en los ensayos pero su entusiasmo marcó la pauta. Birgit Keil me enseñó el ballet y Egon Madsen fue mi pareja. Era una compañía de ángeles. Vivir sola en un hotel y las barreras del idioma me planteaban dificultades, pero no me topé con ningún obstáculo en el trabajo. Me dirigí yo misma sin sentirme una inadaptada. Nadie cuestionó mis métodos. Entre los bailarines había intercambio; era un dar y recibir que en alguna medida sustituía la falta de guía. Todos seguían sintiendo la muerte del coreógrafo John Cranko, en 1973. La compañía que aún lo lloraba estaba en busca de dirección, al igual que yo.

El papel de Julieta fue un reto crucial. Supongo que nunca me sentí plenamente preparada. Mi periodo de ensayos fue corto, de alrededor de un mes. Teníamos que extraer del aire las pepitas de oro de Shakespeare, conciliadas con la partitura de Prokófiev, y transmutarlas técnicamente en movimiento y acción. Los demás bailarines no tenían una técnica muy sólida, si bien cada uno poseía una sensibilidad única para los personajes y el don de proyectarse. Se enfatizaba el arte dramático. No podía quejarme.

La función tuvo éxito. Después de que Marcia fue al teatro a ver mi representación me dijo que Cranko me habría amado. Acepté su cumplido sin amargarme la vida. Aceptar mi propia danza sin disculparme por ella fue todo un progreso. Había dado un primer paso tentativo para encontrar el valor en el escenario y en la vida. Me sentía orgullosa de mí misma.

De regreso en Nueva York, a principios de 1980, se confirmaron los rumores de que Misha asumiría la dirección artística del American Ballet Theatre. No habíamos tenido contacto durante meses, desde una fiesta en el East Side, una celebración formal de algo. Asistieron varios bailarines junto con un selecto surtido de celebridades. Vi a Misha con Jessica Lange y estuve con ellos un rato. Estaban sentados lejos de los demás. Cuando me les acerqué, él me presentó cordialmente y luego se volvió a sentar, tratando de pasar inadvertido. Ella era simpática, tanto como hermosa. Compartimos algunas risas sobre cualquier cosa: el ambiente, la situación, las simulaciones. Nos estábamos riendo cuando Misha se inclinó hacia mí con su cara

de artista atormentado, mueca seguida de una sonrisa lánguida. Tal vez lo habíamos excluido de nuestra conversación. Tal vez me había inmiscuido. Puso una cara demasiado seria. ¿Era una indirecta? Me paré y me retiré diciendo adiós y preguntándome cómo se las arreglaba Misha para comportarse estando con ella.

En otra parte de esa fiesta había drogas a plena vista, aunque no lo noté tanto. Llevaron a uno de mis amigos bailarines al baño de hombres para darle una “sorpresa especial”. Su prolongada ausencia me dio curiosidad y pregunté por él, pero mi pregunta fue respondida con evasivas. Poco a poco entendí. Lo que estuviera sucediendo no era de mi incumbencia. Cada vez que veía asuntos de este tipo me sentía como llegada de otro planeta. Me comportaba a la defensiva; me tenían que explicar el protocolo.

Me recuerdo avanzando en una fila de recepción para darle la mano a Henry Kissinger, el invitado de honor de esa noche, sin saber exactamente quién era. Más tarde, un nebuloso personaje llamado “Dexter”, que resultó ser vendedor de drogas y discreto tratante en los círculos sociales de Washington, me preguntó si estaba interesada en el ex secretario de Estado, si me parecía atractivo. Mi expresión tonta debe de haberle dicho todo: “Pero, Gelsey, Kissinger es a la política lo que Baríshnikov es al ballet”. No vi la conexión ni me interesó. Sí pude imaginar las mentes y los pasillos del poder —estrechos, sinuosos y fríos—, ciertamente sin espacio para una bailarina. Ésa fue la lógica de mi negativa a bailar con el desertor más reciente, Alexander Godunov, en una función de gala en la Casa Blanca, durante la presidencia de Carter. Me acusaron de falta de patriotismo y de temperamental.

Con la toma de posesión de Misha como director artístico del ABT, planeada para septiembre de 1980, nuevamente la prensa se extendió en especulaciones. ¿Cómo iba a administrar y a seguir bailando? ¿Cambiaría la política y la dirección artística de la compañía? La noticia de mi retorno, junto con los más recientes chismes, apareció en la revista *People* del 9 de junio de 1980:

...Misha [...] se ha desvivido por recuperar los pies de Gelsey, si no necesariamente su corazón. Recientemente se les vio tomados del brazo en un estreno de Broadway, y ahora un vocero del ABT revela que Kirkland regresará a la compañía en este otoño. ¿Y el romance? “Gelsey dice que ahora sólo son amigos —nos

confía un íntimo de ambos—. No es tan tonta como para meterse con la novia de King Kong”, Jessica Lange, la actual pareja de Misha.

Yo no estaba enterada de que tuviéramos íntimos en común. El estreno había sido de la compañía de Twyla Tharp, al que fui con Misha y uno de sus amigos, Charles France, un balletómano rechoncho y obstinado que trabajaba en el ABT. Me senté entre los dos en el teatro, donde me la pasé oyendo sus cuchicheos y sus raudales de “oooooh” y “aaaaah”. Misha y Charles estaban hechos un club de admiradores de Twyla Tharp. Los ponía eufóricos su toque de “cinismo elegante”. Traté de entonarme con ellos pero pensando todo el tiempo que me había perdido de algo, justo lo principal, porque me faltaba sofisticación.

Después de la función fuimos a un restaurante junto con Rhoda, otra empleada del ABT, una mujer joven que trabajaba en la dirección. Misha estaba como niño con juguete nuevo hablando de sus ideas para la compañía, muchas de las cuales provenían de Charles France, quien habitualmente pensaba tener la razón. Hablaban demasiado rápido para mí. Todavía no era capaz de distinguir entre lo que yo quería y lo que pensaba que Misha quería que yo quisiera. Sonreí y más o menos dejé de oírlos. Me sentía optimista. Con las experiencias de la huelga y de Stuttgart tenía suficiente confianza para volver a bailar con Misha y para suponer que solucionaríamos todos los problemas.

El estómago se me encogió en cuanto vi la comida. Nos sirvieron una cantidad de coloridos platillos. La cocina era japonesa. El restaurante era uno de los favoritos de las multitudes del sábado por la noche. Los cuatro —Misha, Charles, Rhoda y yo— estábamos sentados alrededor de una pequeña mesa. Ensimismada, deseaba un nuevo comienzo. Misha había recapacitado; después de su fallida incursión en el New York City Ballet regresaba a la compañía y a la tradición a la que pertenecía. Tenía el futuro en sus manos. Así lo veía yo. Su euforia con Twyla no significaba nada para mí. Me tranquilizaba que estuviera fuera del teatro de Balanchine. De haber sido clarividente, habría presagiado el elogio que Misha haría de Mr. B en una entrevista para el *Times* de Nueva York el 12 de junio de 1985: “Yo apreciaba su punto de vista moral sobre el teatro [...] Me dio la confianza de que si les pides a los bailarines lo que piensas que es correcto para el teatro será lo correcto”.

Salí de mis ensoñaciones cuando Misha me preguntó si seguía fumando. Los dos habíamos intentado dejar de fumar una y otra vez. Le hice una mueca. Y él: “Ay, Gels, yo igual”. Nos estábamos llevando bien. Éramos camaradas de nuevo. Jugueteeé con mi plato y esperé a que la conversación rebotara de nuevo hacia mi lugar. He de haberles parecido ansiosa por irme. Estaba visiblemente inquieta.

“Gelsey, deberías probar una cosa, sólo para relajarte. Tuve la más fantástica ummm, ummm...”. Misha le echó una mirada rápida a Charles. “¿Qué era?”

Charles movió la cabeza en una doble negativa; frunció la boca y el entrecejo. Lo interpreté como señal de dejar a un lado el tema. Ninguno de mis acompañantes pudo creer que nunca había probado siquiera el sake.

Me molesté con Misha tan sólo por insinuar que era demasiado estirada, una mujer y bailarina con excesivas angustias. Al mismo tiempo, lo envidiaba por la vida que parecía tener. En su tono había cierta condescendencia. Su recomendación y testimonio me movieron algo muy conocido. Era como si siempre esperara que yo estuviera feliz por él, que aplaudiera su buena fortuna.

Su extravagancia me irritó, sobre todo cuando empezó a hablar largo y tendido sobre los sacrificios artísticos y las privaciones ascéticas. Parecía no haber experiencia que se le negara. De repente, Misha era el playboy del mundo occidental. Me dispuse a tomar un taxi para irme a mi casa. Nos despedimos en tono amistoso. Me prometió mantenerse en contacto. Intenté pensar exclusivamente en el trabajo que nos esperaba. Cuando me dejó con brusquedad en la esquina, otra vez me pregunté cómo justificaba su vida artística y personal. Debo de haberme perdido sus declaraciones a la revista *Time* del 19 de mayo de 1975: “Para mí el escenario es como el opio: psicológicamente lo necesito; no puedo estar sin él”. Yo nunca pensé en el ballet de esa manera; no estaba tan atada al escenario, donde a menudo me decepcionaba, sino al estudio, a esos sentimientos e ideas que surgían cuando lograba comprender algo.

Poco después del estreno en Broadway, Misha me llevó a visitar a su amigo checo, el director de cine Milos Forman. Me recuerdo tratando de seguir su enérgico paso cuando entramos en el departamento de Forman en Manhattan. La única otra invitada era Natasha Kinski, una belleza impresionante que nos saludó mientras seguíamos a Milos hacia su espaciosa

sala. Estaba toda vestida de blanco, como una voluptuosa aparición. Misha fue a conquistarla inmediatamente; yo me acomodé en un sillón en el lado opuesto. Milos se sentó junto a mí proclamando: “¡Eres una joven muy bonita, realmente bonita!”, afirmación a la que no me rendí porque sospeché que había tomado lecciones con Misha. Los dos parecían tener mucho en común, aunque Milos era de una generación anterior. Sus ojos eran de esos que lo han visto todo y se han irritado un poco. Los párpados cerraban como pequeños toldos de piel. Yo todavía no dominaba el arte de no tomarme nada en serio, aunque lo logré con él. Actué el papel de mujer recta, estrictamente inexpresiva, sobre todo aburrida. Me di cuenta de que no entendía nada y consentí los chistes ordinarios que iban y venían entre Milos y Misha. Traté de no ser aguafiestas.

Unos cuantos años después, cuando vi la película *Amadeus*, dirigida por Milos, reconocí ese humor y deseé que Mozart estuviera vivo para darnos su reseña. Si tan sólo hubiera estado allí esa noche de nuestra visita me habrían venido bien su música y su inteligencia, por no mencionar el apoyo moral. Quizá la mentalidad de Hollywood me causaba rechazo. Milos tenía una caricatura en la pared de la sala. Recortada de una página de algún periódico o revista, era un símbolo fálico escabroso, absurdo. Misha y Milos se pararon enfrente de ella retorciéndose y chillando como niños espiando por una mirilla. En la película volví a oír esa misma risa saliendo de la boca de un Mozart ficticio.

Más tarde, esa noche, los cuatro –Misha, Natasha, Milos y yo– fuimos a Elaine’s, uno de esos restaurantes ostentosos favoritos de celebridades y otras personas “influyentes”. Misha estuvo incontenible, saltando en la mesa para entretenernos. Si hubiera tenido el don del pentámetro yámbico podría haber estado actuando el papel de Mercucio. La Reina Mab debe de haberle puesto una tachuela en el asiento. No recitaba poesía, pero hablaba y hablaba de nada, parlotando y contando una historia irrepitable. Me ruboricé porque pensaba que estaba haciendo el ridículo, pero Milos y Natasha aparentemente se estaban divirtiendo. Se me atravesó el pensamiento de que Misha y yo jamás nos habíamos reído juntos.

Picoteé la comida. Él me obligó a comer. Tratando de ponerme a la altura de su comedia, lo acusé de siempre tratar de obligarme a comer. Nadie notó la pulla. Natasha habló brevemente de las dificultades de la actuación.

Milos y Misha la escucharon embelesados. Estuve segura de que los dos se ofrecerían a darle lecciones. El momento pasó.

Afuera del restaurante, en la banqueta de la Segunda Avenida, me despedí. Misha se separó de los demás para preguntarme si quería ir a su casa. Al verme dudar, aprobó mi libertad para elegir: “Es como tú quieras”.

Siempre fue como yo quisiera, mujer de mundo: “Bueno. No sé, Misha. Es que...”.

Me animó con un giro nuevo y cálido: “Gels, me gustaría que vinieras conmigo”, y añadió otra vez: “Pero como tú digas; como quieras”.

Acepté la invitación. Su departamento estaba cerca, en Park Avenue. Lo acababa de remodelar. Tenía mis recelos sobre la visita, pero la preocupación más inmediata era encontrar tema de conversación. No pensé que tuviera en mente seducirme. Para llenar el incómodo silencio, alabé la manera en que había usado el espacio. Incluso elogíé sus nuevas botas cuando vi los tacones deslizarse por el piso. Recuerdo que me sentía ligeramente desorientada, como si fuera caminando por la orilla de un dibujo de Escher. No era la decoración moderna, sino la situación. Finalmente nos sentamos en la cama buscando a tientas alguna sensación física como la que tuvimos en el pasado, acto reflejo que no nos llevó a ningún lado. No habíamos llegado al punto de quitarnos la ropa cuando la realidad nos cayó encima.

Si mi vida fuera una ficción, una película u obra de teatro, en este momento el público se estaría preguntando por qué me había ido con él otra vez; cómo podía ser tan tonta. Ésa fue la pregunta, palabra por palabra, que me pasó por la mente cuando el teléfono lo distrajo. Pero en ese entonces no tenía las respuestas. Y no tenerlas puede ser la razón suficiente de mis acciones. A veces conocemos a alguien en este mundo que es todo lo que amamos y odiamos, y nos lanzamos a sus pies esperando encontrar... ¿qué?

Misha se fue a la cocina. Lo oí contestar el teléfono. Casi al instante supe quién llamaba. Tenía que ser Jessica. Misha hablaba en voz baja. Lo esperé. La situación rebasaba toda absurdidad. Ella estaba en el teléfono; yo, en la cama. Después de unos minutos supe qué hacer. Me levanté y me dispuse a irme. Pude ver la triste cara de King Kong presionada contra la ventana.

Antes de salir fui a la cocina. Aún en el teléfono, Misha me hizo señas de que lo esperara. Me dio vergüenza. Le di la espalda. Después de colgar me preguntó a dónde iba.

“Era Jessica, ¿no es así?”

“Sí, pero no es importante... Por favor no preguntes nada... Vamos a pasar un buen rato.”

Se sentó y suspiró; yo permanecí de pie. “Misha, no tengo nada que preguntarte ni te estoy juzgando. Me voy porque pienso que lo más importante es que intentemos volver a trabajar juntos y...”.

Me interrumpió: “Por favor, Gelsey, sin sermones. No quiero oír”.

“No te estoy sermoneando ni estoy enojada. Estoy haciendo lo que debo hacer. Para mí lo principal es que trabajemos juntos. Me gustas, Misha; por eso me voy a casa. Es mejor así”.

Me dirigí a la salida. Se levantó y caminó detrás de mí. Cuando lo oí decir mi nombre, volteé a verlo. Estaba recargado en el marco de la puerta; su voz era más suave que cualquier murmullo: “Gelsey, Gels... te amo”.

Esperé durante unos cuantos latidos. “Gels, de verdad te amo”. Le dije con toda suavidad: “Es un poco tarde”.

Guardé su declaración de amor en el fondo de mi mente, junto con un millón de otras impresiones discordantes. La oportunidad quizás era más que una coincidencia. ¿Misha había cambiado; tenía algún motivo oculto?

Me programé para bailar la versión de *Romeo y Julieta* de Kenneth Mac-Millan con el Royal Ballet en el verano de 1980 y regresar al ABT justo a tiempo para la primera temporada de Misha como director artístico. Alrededor de un mes antes de mi partida a Londres, acepté pasar otra noche con él, esta vez reclusos en su casa de Connecticut. Sería su invitada.

El propósito aparente de nuestra reunión era hablar de negocios. Aún no habíamos acordado un repertorio ni un programa para la temporada que se acercaba. No habíamos llegado a ningún acuerdo. Fuimos en su coche, que condujo él. Me daban curiosidad sus intenciones pero al mismo tiempo me intimidaba la idea de estar sola con él, así fuera sólo una noche. Me propuse escuchar lo que tuviera que decir antes de abrir la boca. Ahora tenía dos papeles: de bailarín y de director. No sólo estaría bailando con él, sino para él.

Intercambiamos comentarios ligeros durante una hora en su coche. Eludió el tema de nuestra pareja de baile. Nuestra comunicación no fue más complicada que la referida a las señales del camino y el tráfico. El simple hecho de que tuviera licencia de conducir me impresionó. Era otro signo de su continua e imponente movilidad. Condujo hacia nuestro destino con obvio orgullo.

Su casa de campo me dio una impresión medieval: pesada, oscura y opresivamente fría. Me vinieron a la mente imágenes de la fatalidad romántica. En algún lado debía de haber una torre y una doncella afligida. Misha me llevó a caminar en el campo. Por fuera la casa parecía una fortaleza de piedra rodeada por árboles y ramaje. El sol se había metido pero una luz neblinosa caía en el techo y en las copas de los árboles. Se veía enamorado del lugar. Quizá le recordaba una dacha, una de esas fincas campestres de la élite rusa. Atravesé el umbral con una perturbadora premonición.

El interior era elegantemente austero, recubierto todo de maderas oscuras y sombras nocturnas. Boté mi bolso de viaje en una habitación de huéspedes que me mostró en el segundo piso. A pesar de la templada estación, Misha se apresuró a encender la chimenea en la sala. Lo observé apilando los leños y traté de ponerme cómoda.

Iba decidida a hacer lo que él dijera por el momento, a dejarlo conducir el espectáculo. Su apetito pospuso toda plática seria. Improvisó una cena yendo de la cocina a la mesa del comedor, donde puso velas y una botella de vino. Recuerdo que me sentí pequeña, como una niña, sentada en una silla enorme de respaldo recto. El alcohol me embotó y me causó un hormigueo en la piel. Lo disfruté. La pesadumbre se disipó y por primera vez me relajé en presencia de Misha, quien no estaba muy dispuesto a hablar de trabajo. Dijo que lo regocijaba pasar tiempo solo en la casa y que ahora tenía pocos amigos. Aprecié su esfuerzo por iniciar una conversación. Su tono era de confianza, nostálgico, conmovedor.

Cuando pasamos a la sala le pregunté cómo estaba con Jessica. En sus ojos líquidos se reflejaron los tonos rojizos del fuego: “Bueno, somos buenos uno con el otro”. Pareció insinuar que el amor no podía aspirar a nada más. “Y tú, Gels, ¿estás viendo a alguien?” Me abochornó admitir la verdad: “No, a nadie en serio”.

He olvidado el momento exacto en que caímos una vez más uno en los brazos del otro. Fue un acto de consolación; otra rendición a la soledad compartida, casi desapasionada en esta ocasión. Más tarde, al subir lentamente por las escaleras hacia su habitación, murmuró: “Nunca pensé que esto sucedería, ¿y tú?”

“Nunca.”

Nada cambió entre nosotros. La espiral emocional para mí puede no haber sido tan violenta como en los años anteriores, pero mi confusión

sentimental era la de siempre. No tenía expectativas reales. El placer sin promesa, sin sentido, fue una especie de dolor. Me quedé despierta pensando en una noche remota, una de las primeras que pasamos juntos en mi departamento, cuando Misha trató de ser dulce diciéndome que podría ver por siempre mis ojos. ¿Qué significaba por siempre? ¿Qué significaba ser buenos uno con el otro?

En la mañana traté de aligerar los ánimos jalando juguetonamente a la regadera a Misha, que estaba medio dormido. Lo provoqué con algunas sonrisas mojadas y risitas. Después de vestirnos y desayunar, esperé que abordara los negocios. El tiempo se terminaba. Parecía contento entreteniéndose en la cocina. Supe que no debía preguntarle por qué estaba lavando los platos.

“Misha, aún no hemos hablado de la próxima temporada y tenemos que hacerlo pronto.”

“Muy bien, vamos arriba: es más acogedor.”

Nos acomodamos en una pequeña sala de estar en el segundo piso. Encendió otra chimenea y puso música de algún compositor francés que lo atraía. Parecía distraído y en busca de más distracciones. Yo lo aguardé de pie, nerviosa.

Me había preparado con Barna. No esperaba que arregláramos todo, sino empezar a trabajar en el diálogo, en un intercambio continuo. Para que nuestra pareja de baile se desarrollara, para evitar los problemas del pasado, tanto él como yo debíamos comprometernos seriamente con el futuro. La pregunta era cuánto valoraba él en realidad nuestra asociación y qué lugar y prioridad tendría en su compañía. Habíamos destacado en los ballets que constituían la tradición principal en que se basaba el ABT. ¿Aprovecharía nuestra pareja para enriquecer y extender esa tradición? ¿Qué tanto quería realmente bailar conmigo?

Se sentó en un sillón; yo, en el piso, mirándolo hacia arriba. Con un profundo suspiro, comenzó: “Dime, Gels, ¿qué quieres hacer?”

“Creo que lo más importante es que bailemos juntos tanto como sea posible; que encontremos...”

“Sí, a mí también me gustaría eso, pero también debes pensar con quién puedes bailar además de mí. No puedo bailar siempre contigo. Y también qué ballets te gustaría bailar con otros.”

Me descorazonó no sólo lo que dijo, sino cómo lo dijo. Me había alzado por los aires con sus palabras; había dirigido la conversación hacia mí, pero

no hacia nosotros dos. No sabía cómo enfrentarlo fuera del estudio. Evité mirarlo a los ojos. Empecé a transpirar a mares. Las gotas de sudor me resbalaban de las axilas a los costados. Cuando recitó de un tirón el repertorio que sugería para bailararlo juntos negué las insinuaciones más profundas. Misha me usaría a su conveniencia, cuando y como quisiera. Pero al menos bailaríamos juntos. Teníamos que empezar por algo. Mientras fuera vago con los detalles concretos, yo seguiría engañándome. Mientras yo creyera que él sabía lo que era mejor para mí continuaría bajo su poder.

Debí haber sabido que su propósito era erigir una compañía, no una colaboración conmigo. Me impresionó con todas sus nuevas responsabilidades y obtuvo mi comprensión. Sonreí y escuché las seguridades que me daba. Deseé lo mejor. No exagero al decir que me tenía en un puño cuando pronunció su conocida frase final: “No te preocupes, Gels; todo va a estar bien. Ya lo verás”.

Cuando regresamos a Manhattan no llevábamos nada acordado más allá de un repertorio y una programación. Las esferas personal y profesional se habían mezclado de tal manera que él llevaba la ventaja. Me había convenido en sus propios términos. Esperé que esbozara un plan tentativo para la temporada. Mientras tanto, en las siguientes semanas, ocasionalmente pasaba a mi departamento de noche, por lo general para contarme cómo le había ido en ese día, para confiarme algunas cosas, para quejarse, para sopesar los problemas de su nuevo empleo. Aparentemente éramos “amigos”. Siempre se iba temprano. Lo sucedido entre nosotros en Connecticut nunca se mencionó.

Fue un periodo de transición en el que la dirección artística cambiaba de manos: de Lucia Chase, la venerable y auténtica madre de la compañía, a Misha, quien ascendió a Charles France a una posición administrativa de considerable poder. Una noche Misha se sentó en mi sala rumiando con una expresión tan taciturna que le tuve que preguntar qué le pasaba: “¡Es terrible; hoy despedí a una persona! Es la primera vez. No me gusta hacerlo; no me gusta esta parte de mi trabajo. ¿Alguna vez lo has tenido que hacer?”

Admití que nunca había estado en su lugar y le ofrecí mi comprensión. Misha empezó a transformar la compañía deshaciéndose de bailarines a quienes consideraba demasiado gordos o viejos. Sus preferencias en lo tocante a las bailarinas eran simples y abiertas: bellas, jóvenes, delgadas, de piernas largas y buenos pies. Estaba intentando lo imposible: combinar la imagen del

New York City Ballet (los gustos de Balanchine) con el sistema encasillado del Kirov (el concepto conocido como *emploi*). El primer paso de su plan era darle forma al cuerpo de baile, así que estaba observando a las bailarinas más jóvenes y menos experimentadas. Para mí eso era como construir una casa del techo hacia abajo, pero no dije nada.

Sería una compañía donde ninguna estrella brillara más que su director. Ciertamente, ningún bailarín hablaría más alto que Misha. Concertó reuniones con varios integrantes de la compañía, en las cuales les informó de cómo entraban en sus planes. Recuerdo que en sus visitas a mi departamento se refería con menosprecio a algunos de los bailarines con los que se acababa de reunir. Los descalificaba a ellos y las peticiones que le hacían. Los consideraba niños pendencieros. Y yo me preguntaba por qué me escogía para hacerme sus confidencias.

No me agradaba enterarme de sus dilemas como director. La situación me resultaba retorcida: si discrepara abiertamente de él, ¿hablaría a mis espaldas sobre mí de la misma manera? En lugar de defender los intereses de los demás, me ocupé sólo de mí misma. Me sentía egoísta e hipócrita.

Además de ver cómo promovía a talentos menores y desperdiciaba o descartaba a bailarines más dotados, me desmoralizó la actitud de negociante que asumió Misha. Yo no tenía ninguna gana de incursionar en Broadway ni en Hollywood. Había pasado la mayor parte de mi vida desarrollando una técnica, un medio de expresión que prácticamente no tenía nada que ver con el estilo del entretenimiento. Aunque Balanchine ensalzara a Fred Astaire, nunca entendí esa atracción. Me sentía un poco desadaptada porque no me embelesaba Astaire. Por supuesto que era un gran compañero para el vals, siempre suave e inteligente, pero ¿qué tenía que ver su cortés estilo de baile de salón con el tipo de ballet que me interesaba? La adoración de Misha por James Cagney me causaba una reacción semejante. ¿Qué era Cagney para él, o él para Cagney?

Eso no sólo me tenía estupefacta: me traumatizaba. Cagney era el símbolo de la enorme tradición del negocio de los espectáculos de los que Misha estaba prendado. Un deslumbramiento infantil que se consumaría en abril de 1980, en el especial de televisión "ibm presenta a Baríshnikov en Broadway". Sumó a su lista de talentos el tap y el canto. Su versatilidad fue presentada y resaltada por su compañera del momento, Liza Minnelli. El programa

indicaba claramente la dirección que Misha había elegido, y yo lo estaba perdiendo simplemente por no seguirlo.

Yo tenía arraigada una bifurcación mental entre el espectáculo y el arte. En el primero veía a muchos hombres pero a muy pocos artistas. Misha pretendía ponerse los dos sombreros. Hubo críticos que se decepcionaron por su descenso al entretenimiento frívolo. Su espectáculo no valió nada para mí pero me descubrí envidiando su popularidad. Al mismo tiempo me sentía desilusionada en lo personal. Se estaba desviando. Su imagen ya no correspondía a la del bailarín de quien me había enamorado. ¿Quién era ahora?

Durante esta etapa, cuando Misha me tomó como amiga y confidente, una tarde en que tenía el periodo me sentí deprimida y decidí ir a verlo. Nunca antes había tenido la audacia de pedirle compañía sin aviso previo. Fue un impulso estrambótico. Necesitaba hablar; aún teníamos que ponernos de acuerdo. La comunicación entre los dos sólo había fluido en una dirección.

Misha me recibió con su bata de baño y me condujo a su habitación. Me senté en una silla. Se echó en la cama para seguir viendo la televisión: era la grabación de su programa especial, transmitido un par de meses atrás. Mirando la pantalla y luego a mí, sin voltear la cabeza, me preguntó si ya lo había visto. Le contesté que sí.

“¿Y qué te parece; te gusta? Yo creo que es bastante bueno.”

Andaba a la caza de elogios que yo ya le había dado. Me aclaré la garganta y dije con voz insegura: “Pienso que estuviste maravilloso, y por eso no lo quiero volver a ver. En realidad tenía pensada otra...”.

Volteó con brusquedad: “¿Ahora qué te pasa; qué está mal?”

Apenas si me salió la voz: “Cuando lo veo, me recuerda con quién debo salir al escenario, y no quiero competir con esa persona. No puedo bailar con ese...”.

“¡Vamos, muchacha; es una diversión, nada más!”

“Misha, Misha, es tan difícil estar siempre feliz para ti, ¿me entiendes? No sé cómo explicártelo. No es nada. ¿Cómo puedes...? Es tan... Es que tengo que trabajar tanto para acercarme siquiera al tipo de...”.

“¡No seas tonta! Yo también tengo que trabajar duro. No te entiendo.”

Estaba turbada. Me había pasado de la raya y me tenía que ir: “De verdad creo que estás maravilloso en el programa, pero mejor me voy a mi casa. Lo siento. Gracias por recibirme”.

Escondiendo la cara, me detuve en la puerta de la recámara. “¿Estás bien, Gelsey?”

“Sí, muy bien; de verdad. Sólo necesito un poco de sueño. Conozco el camino; no me acompañes.” Y le grité desde la salida: “¡Gracias otra vez, Misha!”

Me dejó ir. La visita no debe de haber durado más de dos minutos. Caminé quién sabe cuántas cuadras por Park Avenue y detuve un taxi. ¿Por qué nunca encontraba las palabras para expresarme? ¿Para qué lo intentaba siquiera?

Poco después de este intermedio, en mayo o junio me preparé para viajar a Londres. Por coincidencia, el Royal Ballet programó una aparición de Misha en los mismos días. El destino parecía no tener nada mejor que hacer que fastidiarme. Misha bailarían *Romeo y Julieta* de MacMillan y *Rapsodia* de Frederick Ashton. Su compañera sería una bailarina llamada Lesley Collier. Yo bailarían *Romeo y Julieta* y un *pas de deux* de *El sueño* de Ashton, basado en *Sueño de una noche de verano*. Mi compañero sería Anthony Dowell. Esperaba que Misha montara algún día la tragedia de Shakespeare con el ABT para que juntos interpretáramos a los amantes nacidos bajo estrellas rivales. La idea me entusiasmaba.

Estaba empacando mis cosas cuando sonó el teléfono. Era Misha. Quería dejar lista la programación para la temporada del ABT. Estaba apurado y me pidió que nos viéramos enfrente de mi edificio. Bajé y lo esperé. Traía una prisa enloquecida. Abruptamente me entregó unas hojas y empezó a correr. Sin mirarme, me gritó por encima del hombro: “No te preocupes; no es definitiva”.

En cuanto revisé la programación de la gira supe por qué tantas prisas: temía enfrentarme, con toda la razón, porque no abriría con él en algunas de las principales ciudades. Traería a la bailarina francesa Dominique Khalfouni. ¿Por qué no había mencionado esta pequeña sorpresa en su casa de campo o en cualquier momento de esas semanas? ¿Por qué me había engañado? ¿Por qué no decirme la verdad, como un ser humano responsable?

Más tarde rompí la programación y arrojé los pedazos de papel por la ventana de mi recámara como confeti. Ahora sabía que Misha era capaz de engañar deliberadamente. Sabía cómo se sentían los bailarines a quienes había echado. Cuando terminé de empacar me dije que el tiempo estaba de

mi lado. Elaboraría mi estrategia con Barna; jugaría con el tiempo y sería más astuta que él.

El Royal Ballet me recibió bien. La actitud general era de una negligencia benigna. Algunos estirados recelaban de mi enfoque y hasta de mi modo de vestir informal. La frase clásica: “¡Pero así es como se debe hacer, querida!” La fundadora y leyenda viviente de la compañía, Dame Ninette de Valois, se detuvo brevemente a ver uno de mis primeros ensayos. Era toda una dama, la última persona en quien habría pensado como aliada. Aparentemente, alguien en el estudio se burló de mí por alguna trivialidad. Sin que me diera cuenta, Dame Ninette se irritó y me defendió exclamando: “¡Déjenla en paz!”

El coreógrafo, Kenneth MacMillan, era un desafío. En un ensayo de la escena del baile de los Capuleto se puso unos lentes oscuros y se sentó enfrente de nosotros. Tenía el pelo elegantemente echado detrás de las orejas. Parecía entre estrella de cine entrada en años y sicario. Con sólo verlo de reojo ya me intimidaba.

Cuando pasé cerca de él se inclinó con su silla y me dio una palmada en el brazo, sin más explicación. Me quedé pasmada. Supuse que quería un estilo de movimiento menos afectado, más natural. Muy seguramente tenía razón, pero sus modales no fueron muy buenos que digamos. La indignación me duró en los restantes ensayos y en las funciones.

Irónicamente, los modos prepotentes del coreógrafo me dieron una motivación para mi personaje, una valiosa clave de la tragedia romántica. Usé mi enojo. Julieta está rodeada de pomposidad y arrogancia, de riñas familiares y disturbios civiles. Su amor por Romeo y su muerte adquieren su significado en ese contexto dramático. ¿Su mundo diferiría tanto del mío?

La versión de MacMillan, como la de Cranko, se apartaba de la obra al dejar su resolución en la cripta. Al final las familias no se reconciliaban. Ese gesto crucial tenía que transmitirse de alguna manera a través de la interpretación del papel, a través de las razones del suicidio de Julieta y de cada una de sus relaciones. Me tocaba infundir a Shakespeare en la coreografía. Traté de desarrollar la cualidad de la maduración del amor de Julieta conforme se encuentra con cada revés en la historia, así como yo me topaba con reveses en el estudio. El coreógrafo parecía relamerse con el duelo.

Yo solía salir del estudio llorando; frustrada. Luchando con un sentimiento de absoluta inutilidad.

Al principio me quedaba en un hotel y empecé a beber vino en la noche como bálsamo para mi crispación. La soledad era insoportable. Normalmente comía sola en un restaurante y luego me iba a encerrar, como una sonámbula mareada por la bebida. La rutina deprimente cambió cuando me mudé a la casa de una ex bailarina principal del Royal Ballet, Georgina Parkinson, que se estaba preparando para regresar al ABT, donde había trabajado como maestra de ballet. Ella y su esposo, Roy Round, un fotógrafo, y su pequeño hijo Tobias me dieron un lugar en su vida. Por un tiempo formé parte de la familia. Georgina había bailado el papel de Julieta y también el de Rosalinda. En privado compartió conmigo su experiencia y me ofreció consuelo durante las crisis.

Fue ella quien me sugirió que me tomara en serio el hecho de que Kenneth MacMillan se hubiera interesado tanto en mí y asistiera a todos mis ensayos. Mi llegada coincidía con el momento en que su irremplazable inspiración, Lynn Seymour, una fenomenal bailarina y actriz de la danza, iba de salida. Una tarde me la encontré en el vestidor, y me hizo una advertencia enigmática: “Ten cuidado en este lugar”.

Mi manera de tener cuidado fue idear distintas opciones para cada parte del ballet y llevarlas al ensayo todos los días. Compuse una diversidad de posibilidades interpretativas y dejé que el coreógrafo decidiera entre ellas. Adopté el talento de Julieta para disimular intenciones, sentimientos y pensamientos. Kenneth podría haber sido su padre. Aunque a su manera era ingenioso y elegante, yo me seguía sintiendo como un costal de ropa sucia lanzado por todo el salón. Era el precio que debía pagar por refinar su ballet.

Anthony Dowell fue un magnífico Romeo, siempre atento y habilidoso. Bailamos juntos también el *pas de deux* de Ashton en una función de gala. Después entré en la brega con Wayne Eagling, otro Romeo, un bailarín cautivador cuya compañera se había lesionado. Todas mis presentaciones en el Covent Garden fueron unánimemente aclamadas por los críticos, y el público británico brindó estimulantes ovaciones. La reacción era conmovedora; un triunfo al parecer. Un punto culminante de mi carrera. Cada vez lloré de alegría durante los llamados a telón, pero sabiendo que había una contradicción entre mi trabajo en el estudio y mis apariciones en el escenario.

Dale Harris, en su reseña de *Ballet Review*, me atribuyó “el don de la elocuencia corporal, la habilidad para comunicar la esencia de toda situación dramática simplemente a través de la cualidad mimética con la que envuelve todos sus movimientos”. Pero en realidad no tenía ningún don. Adquirir esa habilidad, hablar por medio de la danza, expresar algo más allá de los pasos era justo el arte por el que estaba luchando. Me perturbaban las resistencias que enfrentaba continuamente. Era como si el teatro moderno ya no valorara ese tipo de expresión.

Vi muy poco a Misha en Londres. Estuvo un rato en mi ensayo en el teatro y me hizo un comentario sobre el inicio de mi escena del balcón: “Se ve tonto”. Sólo años después supe que a mis espaldas me había elogiado diciendo que estaba “incomparable”. Si tan sólo me hubiera expresado sus verdaderos sentimientos...

En otra ocasión se desvió por enseñarme una filmación de un *pas de deux* ruso que estaba considerando llevar al ABT porque pensaba que sería excelente para mí. Y a mí me pareció una banalidad, una reliquia artificial. Suavicé mi opinión al decírsela, pero seguro que sintió mi aversión. Nunca salió nada de esta idea. Luego me presionó para que viera otra filmación, ésta de una de sus ex compañeras rusas, al parecer con el único propósito de alabar su torso. ¿Me estaba insinuando que necesitaba lecciones de estilo ruso, de *épaulement*? ¿Pensaba que a mi Julieta le faltaba trabajo de torso?

Las funciones de Misha con el Royal Ballet no obtuvieron las usuales alabanzas. Las críticas fueron discretas. Oí quejas de que su Romeo era exageradamente superficial, más adecuado para las luces de Broadway que para las calles de Verona. Incluso Kenneth MacMillan me preguntó qué le había sucedido a Misha.

El distanciamiento me desconcertaba más que su danza. Parecía ser una persona distinta de la que había visitado en Connecticut. Aquel viaje ya formaba parte de otra vida. Georgina bromeaba diciendo que Misha me tenía envidia profesional. ¿Cómo podía ser?

Después de regresar a Manhattan, me mudé con Georgina a un departamento en el Olcott, un edificio en West Seventy-Second Street. A veces compartía recámara con su hijo de nueve años, Tobias, que era adorable. Atesoraba el tiempo que pasábamos juntos, mis atisbos de su niñez. Su inocencia me mantenía honesta, desarmada, encantada.

A fines del verano o principios del otoño recibí una llamada de larga distancia de Patrick Bissell, mi pareja en *The Tiller in the Fields*. Estaba como bailarín invitado en alguna parte de las islas británicas, tal vez Edimburgo. Lo que me dijo fue de lo más inesperado: “Estoy pensando en ir a Nueva York y quiero saber si podría verte en caso de que vaya. Hay algo que te he querido decir desde hace mucho tiempo. Por favor, ¿me verías?”

Me tomó desprevenida: “Claro que sí, Patrick”.

Sonó como si estuviera saltando de alegría. Yo sabía que en ese momento tenía una relación con una bailarina llamada “Teresa”. La llamada no tenía sentido. En su tono resonó algún tipo de locura romántica. Mencionó algo sobre sus ensayos con Natasha Makarova y mi regreso al ABT. Su entusiasmo era contagioso. Me dio curiosidad.

Llegó unos días después y fue a verme a mi departamento. Le salían más palabras por la boca de las que podía articular. Me dio la impresión de que había venido a Manhattan especialmente por mí: sólo se quedaría una noche en la ciudad antes de volver a Europa. Estaba exaltado. Era mediodía y no dudé en invitarlo a sentarse en mi recámara, adonde me retiraba cuando quería intimidad. Me recordó que nos habíamos visto por primera vez cuando él vivía con Richard, unos dos años atrás. Sin parpadear, me dijo que desde entonces me había echado el ojo. Luego hizo un avance inesperado, que nerviosamente evité.

Me impresionó y a la vez me halagó. Su ardor compensaba su falta de sutileza. Ciertamente había recorrido un largo trecho para confiarme sus sentimientos. No dudé de su sinceridad, aunque me pregunté por qué habría esperado tanto tiempo para decírmelo. Llegué a la conclusión de que había terminado con su novia, Teresa, lo que me resultó tan obvio que no vi razón para confirmarlo con él.

A los veintiocho años me sentía como la mujer mayor. Él me necesitaba, lo cual era un cambio refrescante. Yo necesitaba que me necesitaran. Me intrigó lo suficiente para poner a prueba su amor. Acordamos volver a vernos esa misma noche; mientras tanto, él tenía que arreglar algunos asuntos. Antes de irse tuvo la amabilidad de pasar a saludar a Georgina y a su hijo. Patrick la conocía desde hacía un año o algo así. Con un guiño y rodeándome el hombro con el brazo, me pidió un favor. Se comportaba de modo misterioso de nuevo. Dijo que su visita era secreta. Nadie debía saber que

estaba en Nueva York. Así que debíamos referirnos a él con el nombre clave de “Cheddar”. La idea me pareció divertida, encantadora.

Cuando regresó esa noche nos sentamos los tres alrededor de una mesita de café en la sala. Patrick habló la mayor parte del tiempo; Georgina y yo escuchamos. Nos contó de un nuevo ballet, cuyos dos papeles principales, según él, serían perfectos para nosotras. Se imaginaba como empresario. Estaba lleno de grandes ideas.

De pronto dejó de hablar y sacó un pequeño sobre blanco. Nos preguntó si queríamos probar algo. No entendí muy bien a qué se refería. Georgina replicó al instante: “¡Yo de ninguna manera!”

Era cocaína.

Tuve reparos, pero sólo por el firme rechazo de Georgina, quien agregó: “Cuando empiezas con esa porquería no puedes parar”. Yo apenas si recordaba mis dos breves experiencias con las drogas, con aquel doctor y con Richard; ni siquiera las tenía en cuenta. Si lo que me dieron de verdad fue cocaína, entonces Georgina estaba exagerando. Aun así la vi muy segura.

Sin dudar, Patrick colocó un espejo en la mesita y, en ese momento, su opinión pesó más que la de mi amiga. ¿Qué pensaría de mí si me negaba? Su desenfado ante la advertencia de Georgina me convenció de probarla con él. Se supone que no era adictiva ni más peligrosa que el alcohol.

Repartió una pequeña cantidad de cristales blancos en el espejo y los troceó con una navaja de rasurar; dividió el polvo en líneas de unos tres centímetros, como diminutos montones de nieve. Luego sacó un billete de un dólar, lo enrolló y me enseñó a usarlo como popote para inhalar la cocaína: “¡Anda, Gelsey, empieza con poca!”

Georgina me observaba con los brazos cruzados, incómoda. Me inserté el billete enrollado en la nariz y doblándome hacia el espejo inhalé una línea profundamente, como una aspiradora. Me ardió la nariz y me lloraron los ojos. No sentí más efectos inmediatos. Después de unos minutos ya me sentía un poco diferente: ligeramente aturdida, atolondrada. Puede haber sido mi imaginación.

Patrick me aconsejó que me frotara las encías y los labios con un poco del polvo. Seguí su instrucción. Sabía amarga. La boca se me durmió poco a poco; los dientes se me anestesiaron como si el dentista me hubiera inyectado novocaína. (Más o menos un año después mi amiga Pilar Garcia me enviaría

un poema de Emily Dickinson que terminaba así: “No hay narcótico que aquiete el diente/ que va royendo el alma”.)

Durante la siguiente hora la droga se fue apoderando de mí. Salimos a divertirnos. Estábamos muy alegres. Ése era el ánimo de la noche, que tendría que ser una aventura. Molesta porque hubiera llevado droga a su casa, Georgina le dijo a Patrick que no aceptaría que se quedara a dormir. Para cuando me despedí de ella y tomamos un taxi nada en el mundo me importaba; no tenía preocupaciones, miedos, angustia, nervios, nada; sólo felicidad, una fantástica sensación de bienestar.

Nos registramos en el hotel Hilton y fuimos directamente a la habitación. Patrick cerró las cortinas y se sentó ante la mesita redonda. Sacó el polvo y sus accesorios, la navaja, el espejo, el billete, y me dijo que llevaba siete gramos de cocaína pura, de esa que se vendía a doscientos dólares el gramo. Me explicó que la pureza lo era todo. Si un traficante adulteraba o “cortaba” la cocaína mezclándola con azúcar u otra sustancia se reducía la potencia. Era un conocedor. Mi educación apenas comenzaba. Había “copos” peruanos y “roca” boliviana, nombres que indicaban el lugar de origen y la consistencia de la cocaína. Supuestamente la calidad variaba como la del vino. La cosa me sonó muy exótica. Cada palabra me sonaba exótica para ese momento.

La euforia de la cocaína era diferente a la intoxicación del alcohol. Completamente diferente. No estaba ebria. Podía hablar sin la menor dificultad al principio. Estaba locuaz, incluso bastante coherente. Sentía una rara claridad mental. La cabeza me giraba como un carrusel, y en cada giro sonaba una campana. Fui niña de nuevo. Mis pensamientos se organizaban por sí solos, sin esfuerzo consciente; la introspección siempre me devolvía al mismo punto, la única y verdadera conclusión: yo tenía el control absoluto. Poca cuenta me di de que ese “yo” era la droga.

Desaparecieron mis usuales inseguridades e inhibiciones al estar con un hombre por primera vez. Me sentía muy cómoda. Patrick era un desconocido, un extraño; habíamos trabajado juntos, nada más. Siguió sirviendo cantidades cada vez mayores del polvo cada veinte minutos. Las líneas, cada vez más largas, se llamaban “líneas Bissell”. Mi cuerpo estaba radiante; me sentía como una pluma. Percibía el sabor de la “coca” pasando de las fosas nasales a la garganta. Nos reíamos de que “las cosas eran mejores con coca”, refiriéndonos a los anuncios de la Corporación Coca-Cola, que en un tiempo había usado la droga como uno de los ingredientes secretos del

refresco. “Coca” se llamaba la planta de la que se extraía el narcótico, nombre conservado en la marca de la famosa bebida.

Todo me daba risa; la cocaína me volvió una cínica al instante. Ningún chiste era demasiado grosero o desabrido. El mundo era un chiste permanente, exorbitante. De repente Patrick y yo hablábamos el mismo lenguaje, estábamos en la misma onda. Hablé de todo, desde las cirugías del busto hasta las dificultades con Misha. Continuamos con la conversación y el ritual de la droga sin fin, delirantemente, inhalando más cada vez que la euforia estaba a punto de disiparse. Ya podía sentir que la ley de los rendimientos decrecientes se aplicaba a esto. Conforme me iba agotando con el paso de las horas, se requerían más líneas para levantarme el ánimo. El placer de la euforia era evanescente, elusivo. Lo que sube irremediablemente tiene que bajar. Un trasfondo de ansiedad me llevaba a la siguiente línea.

Se me secó la boca de un modo extremo. Tenía apretados los músculos de la mandíbula. Se me dificultaba hablar. De pronto tuve una intensa confusión y una laguna mental. ¿Era la droga o era yo?

Patrick me ofreció un Valium pero no lo acepté. No quería tomar ninguna droga real. Seguimos con la coca. Cuando salió el sol, nos bañamos y tuvimos sexo. Fue juguetón, fue erótico; fue como una película. Placer despreocupado: romance moderno.

Al fin había liberado mis instintos primigenios y animales. Sigmund Freud, quien no fue ajeno a la cocaína, se habría sentido orgulloso de mí. Era un ser puramente libidinal, perversa polimorfa; la hedonista absoluta. Recordé el amistoso consejo que Peter Martins me había dado años atrás: el sexo debía ser puramente físico. De seguro no fui más que físico.

El tiempo estaba suspendido, anulado por el compás hipnótico del rocanrol, acompañamiento musical que jamás me había gustado. El lugar no tenía límites, pero al mismo tiempo se reducía al contacto carnal en ese cuarto de hotel. Estaba viviendo el momento; era la reina del espacio infinito.

Podía mirar para siempre los ojos de Patrick. El rostro en el espejo era mágico. Estaba bajo la influencia de un poderoso encantamiento. ¿Me estaría enamorando? ¿Amaba a Patrick o a la cocaína? ¿O amaba a Patrick por haberme dado cocaína? ¿O amaba a la cocaína por haberme dado a Patrick? Nunca estuve segura. De lo que sí estuve cierta es de que quería más, fuera lo que fuese.

Seguimos parloteando por el resto de la mañana e inhalamos casi todas las provisiones de Patrick. Estaba embelesada con lo mundano; los dibujos del papel tapiz me parecieron de una belleza máxima. Patrick empezó a hacer llamadas a Europa. Necesitaba inventar un cuento para cubrir su ausencia. Alcanzaría a Teresa en el lugar donde lo hubieran programado para bailar. Aparentemente ella seguía en el cuadro, aún era su novia. La idea de mí como la otra mujer de alguna manera se me hizo emocionante. Urdimos una historia sobre una hermana enferma que había detenido a Patrick en algún sitio de Europa. La logística de la mentira absorbió nuestro interés. Debe de haber llamado al teatro. Me preguntó si había sonado convincente. Sí, estuvo convincente; creí cada una de sus palabras.

Patrick se apaciguó milagrosamente, empacó y se fue a tomar su avión. Lamenté que se tuviera que ir; lamenté que no me hubiera dejado nada de su cocaína. Me fui a casa. Estaba exhausta pero tardé horas en poderme dormir. Tenía el cuerpo hecho pedazos. Me recosté de espaldas mirando el techo de la recámara. Estaba derrotada.

Varios días después recibí una carta que Patrick me mandó de Europa. El último renglón decía: “Me propongo seguirte a costa de lo que sea”. Durante su ausencia, pensé mucho en él, enamorada. Pensaba en aquella noche, en la experiencia, pero no en la cocaína. Pensaba en él como un posible aliado en el teatro, un compañero que coincidiera conmigo en que la dirección de la compañía era equivocada. Fanfarroneaba diciendo que un día él asumiría la dirección; había mencionado la posibilidad de que diéramos conciertos juntos. Yo todavía no reconocía el poder de la droga.

Mientras estuvo lejos, me cambié a un departamento para tener intimidad en mi nueva aventura amorosa. El día de la mudanza me senté con Tobias, el hijo de Georgina, en la recámara que habíamos compartido. Quería saber por qué me iba. Su mirada me desgarró. Le di alguna explicación sintiéndome como una perfecta hipócrita. Sus palabras me llegaron al corazón y a la conciencia: “Bueno, creo que nada de lo que te diga te hará cambiar de opinión. Si te tienes que ir, te tienes que ir; tú sabes qué es mejor”.

Era precoz y ligero. ¿Yo sabía qué era lo mejor? Traté de sentirme mejor diciéndole que me podría visitar cada vez que él quisiera. Con la mirada me dijo adiós para siempre. Me sobrecogió. Pensé que sabía algo; ese niño sabía algo de “Cheddar”, algo que una parte de mí también sabía pero lo negaba.

Me creí perdidamente enamorada. Ahora, al mirar atrás, ninguna de las emociones parece haber sido real; es como el recuerdo de un sueño. El lazo entre nosotros fue sólo químico, la imagen creada por un cerebro ocioso. Sin embargo, en ese tiempo asumí que lo pensado y sentido mientras estaba drogada era mío, o una parte de mí que Patrick permitía que naciera. El engaño de la droga era absoluto, impenetrable. Ya estaba viviendo en función de esa necesidad inducida, de la fantasía, de las ansias. ¿Pero por qué estaba vulnerable? ¿Por qué me rendí? ¿Por qué yo, entre todas las personas, no pude comprender o resistir? El hecho de que fuera incapaz de plantearme estas preguntas es la médula de las respuestas.

Patrick y yo consumimos una cantidad extraordinaria de cocaína en esa funesta noche. Cuando regresó, retomamos las cosas donde las habíamos dejado. Nos programaron a los dos para bailar con el ABT; de hecho para abrir como pareja en un *pas de deux* llamado *Pas d'Esclave*, en la gira de invierno. En el tiempo en que empezamos a ensayar ese ballet, su título ya cargaba cierta ironía: era una danza de esclavos.

Empezamos una rutina: Patrick iba de mi departamento en el Olcott al lugar que compartía con Teresa en la Calle 62 y Columbus. También se quedaba con su amigo “Oliver Stone”, un bailarín que tenía un departamento en Upper East Side. Ollie rápidamente se volvió el tercer miembro de nuestro “clan de la coca”. Hubo otros bailarines y personal de la compañía implicados en las drogas en distintas épocas, un número creciente, pero al principio yo sabía y me ocupaba sólo de Patrick. Él era mi “conecte”. Estaba enganchada a él y a la coca, a la que también le decíamos *blow*. Sospecho que el nombre se derivaba de la expresión “volarse (*blow*) la tapa de los sesos”, que era lo que hacíamos.

Cuando Patrick regresó de Europa, yo inhalaba coca sólo cuando él iba a mi departamento. Era él quien la llevaba, usualmente comprada al mismo traficante, un pintor de mediana edad que tenía un altillo en un edificio de oficinas a un par de cuadras de los estudios del ABT en el centro de la ciudad. Algunas noches Patrick pasaba horas en el altillo jugando cartas. Eso es lo que me decía, en todo caso. Nunca estuve segura de dónde estaba. Contaba un millón de cuentos.

No me había presentado al traficante, así que dependía completamente de que él me suministrara la coca. Me insistía en que no se debía inhalar

todos los días: era una “recreación”. Me advirtió: “Te das cuenta de que tienes problemas cuando en la mañana te salen trozos de piel por la nariz”. Y también: “Inyectarse es lo mejor para el sexo. Algún día deberíamos hacerlo juntos”. Las agujas me dan aversión, así que nunca me inyectaría cocaína, pero sí seguiría la guía de Patrick en otras formas.

Cuando los ensayos comenzaron, en otoño, Patrick salió de la ciudad en una gira de conciertos. Sin el prospecto de sus visitas, decidí comprar mi propia droga para tener mi reserva privada. Como la cocaína suprime el apetito, me inventé que la compraría para ayudarme en mi dieta. Parecía preferible a las enfermedades que ya había sufrido. La veía como una cura. Justo unos dos años más tarde Patrick le diría a mi madre que yo debía ir al doctor que él veía y que “la cocaína es mejor que tomar ipecacuana para vomitar”. Incluso yo supe que eso era absurdo, una mentira que previamente yo le había inculcado. Mis propias excusas me resultaban más difíciles de creer salidas de la boca de otra persona.

Cuando Patrick se fue de la ciudad le pedí prestados unos dos mil dólares a una vieja amiga. Luego le pedí a Ollie, el compinche de Patrick, que fuera a comprarme la coca. Esperaba obtener alrededor de doce gramos. Ollie estuvo reacio hasta que ofrecí compartirla con él. Le daba miedo que Patrick se enterara. Le prometí que nunca se lo diría.

En la tarde fui al departamento de Ollie a recoger la mercancía. Entre los dos inhalamos cuatro o cinco gramos en aproximadamente el mismo número de horas. Estábamos tomando cerveza, sentados en el piso de su sala. La cocaína aumentaba mi tolerancia al alcohol. Recuerdo con claridad que me levanté, perdí el equilibrio y me senté de nuevo inmediatamente. Lo siguiente que supe fue que miré la cara de pánico de Ollie, quien me sostenía en el piso y repetía mi nombre.

Le pregunté qué había pasado, qué le había estado diciendo. Aterrorizado, me preguntó si no lo sabía.

Yo apenas si sabía cómo me llamaba. Me dijo que estuve desvariando sobre lo que Misha me había hecho. Noté que estábamos en el lado de la sala opuesto a aquel donde nos habíamos sentado. Con horror y confundido, me preguntó: “¿No sabes lo que hiciste?” Me punzaba la cabeza y sentía la boca congelada. Respondió a mi silencio: “¡Te dio un ataque!”

Fue un ataque cerebral. Ninguno de nosotros lo supimos en ese tiempo. Ollie describió lo sucedido: estaba hablando de Misha y de repente pegué

un alarido y caí al suelo, con el cuerpo hecho una masa de sacudidas y rigideces. Estuve a punto de tragarme la lengua. La descripción de Ollie fue un tanto vaga. Le costaba trabajo explicar porque él también estaba sufriendo una contracción de los músculos faciales. Sólo después tuvimos el cuadro completo.

Realmente no me di cuenta de la gravedad de lo sucedido. Después de todo estuve inconsciente; no recordaba nada. Pero hice que Ollie me prometiera que jamás se lo contaría a Patrick.

Me fui a mi casa y me hice ovillo en la cama. Estaba enferma y agotada. Dormí y olvidé. Pero al día siguiente continué con la cocaína, suponiendo que la moderación evitaría que se repitiera el ataque misterioso. Con cada línea me lo confirmaba.

Todo esto ocurrió dentro del primer mes de consumo intermitente. Hubo otras señales de alarma que pasé por alto. Poco después de que Patrick se empezó a quedar conmigo le noté una erupción. Las úlceras en el cuello y la espalda eran horripilantes, pero no imaginé que el deterioro de su salud tuviera relación con el abuso de la cocaína. Ciertos aspectos de la conducta de Patrick no eran fáciles de explicar. Regresaba de sus desapariciones ocasionales con unos embustes disparatados. Una vez volvió después de varios días con una pulsera de hospital y una receta de Thorazine, quejándose de una úlcera. Su nuevo medicamento era un antipsicótico, un tranquilizante de esos que harían olvidar a un elefante.

Aumentó la frecuencia de nuestros mutuos engaños. La relación parecía atada con mentiras, pero seguimos viéndonos. Yo me preguntaba qué excusas le daría a Teresa, quien apareció una tarde en el vestíbulo de mi edificio buscando a Patrick, que permaneció en mi departamento espionando tranquilamente por la mirilla. En otra ocasión lo seguí hasta la puerta de ella. Salió con una sonrisa, frío como un pepino, riéndose como para decir: "Nada de lo que digas significa nada, Gelsey: estás drogada".

Al parecer tenía dificultades para decidirse entre Teresa y yo, un dilema químico y emocional. Yo era su compañera de drogas; ella parecía mantenerlo sobrio. Durante muchos meses él fue y vino entre las dos varias veces.

Las mentiras no eran nada comparadas con las armas que traía a mi departamento. Usualmente tenía un hacha debajo de la cama y un cuchillo bajo la almohada. Tras noches de escandalosos concursos de inhalación, caminaba de un lado a otro enfrente de la puerta del departamento aferrando una lata

de aerosol de defensa personal. Ollie y yo lo observábamos durante horas. Nos impactaba y nos confundía hasta que comprendimos que el organismo de Patrick había acumulado tanta cocaína que sufría paranoia. Lo esperaba en la cama, para descubrir poco a poco otro de los efectos del abuso de la cocaína: cada relación sexual estaba marcada por una intensa necesidad de liberar la tensión, lo cual se volvía cada vez más difícil.

En las madrugadas solíamos sacar a pasear a su perro Barney, un San Bernardo. Caminábamos por la orilla cercada del Central Park. Patrick se detenía a menudo pidiéndome que me quedara quieta para que lo dejara oír si había peligro. Estaba seguro de haber oído algo, de que alguien nos estaba siguiendo. Éste se convirtió en otro de nuestros extraños rituales. El miedo se volvió contagioso: me daba miedo preguntar qué lo había asustado. ¿Un atracador, la policía, su sombra?

En cierto modo todos los miedos estaban justificados. Una noche en casa de Ollie, Patrick y yo empezamos a gritarnos. Estaba harta de la paranoia y de toda la escena. En un breve momento de lucidez le grité con todas mis fuerzas: “¡Lo único que te importa es la coca!” Me respondió enfurecido: “¡Y mira quién lo dice!” Él traía en la mano una bandeja con cocaína, la prueba del delito. La aventé y el polvo se esparció por todos lados. Se quedó mirando con la boca abierta cómo la bandeja voló y se estrelló. Parecía haber visto un fantasma. Retrocedí y bajé la voz suplicándole clemencia: “¡Me importa mucho lo que te pase! ¿No lo entiendes? ¡No soporto ver lo que está sucediendo!”

Vociferó y me sujetó por los hombros; luego, como si fuera Hulk, me alzó violentamente. Pensé que me iba a lanzar por la ventana, y le rogué que me soltara. El incidente pasó, como todos los demás. Nos reconciamos. Yo notaba los cambios en su personalidad, pero no veía lo que me estaba sucediendo a mí. No era simple locura, era el método de la droga, el espejo que había entre nosotros. Nos llevamos ese espejo al salón de danza.

Recuerdo vívidamente la primera vez que Patrick y yo ensayamos drogados. Nos la pasamos corriendo entre el salón y el baño. Mi vida entera estaba repartida en los baños de Manhattan, en cuyos compartimientos inhalaba cocaína sin que nadie me viera. Tenía mi circuito de sanitarios muy convenientemente ubicados en restaurantes y hoteles del área.

Estábamos trabajando en el *Pas d'Esclave*, fragmento del ballet *El corsario*. Yo sobreactuaba en la tradición del Bolshói. La corrida con Patrick

fue fantástica. Me impactó un hecho extraordinario, algo que jamás me había sucedido: no nos detuvimos. No hice una sola pausa para analizar mi trabajo. No sentí necesidad de refinar, de perfeccionar cada momento, de discusiones tediosas. No tuve que pensar en la danza. No tuve que pensar en mi compañero, en la historia, en los pasos. Bailé por instinto. No hice descubrimientos creativos. Simplemente confié en los veinte años de conocimiento y experiencia que me respaldaban. De repente, después de esos largos años cobraba sentido la recomendación de Balanchine de que no pensáramos.

Al día siguiente recibí mi lección al ensayar sin el apoyo de la droga. Me veía como un fardo de amaneramientos, un saco de trucos. ¿Cómo le había hecho el día anterior? Sólo cabía una explicación: la coca daba todas las respuestas. Con ella no tenía que luchar por mis ideas ni por expresar nada. Darme cuenta de esto fue lo que me condujo al *dealer*. Quería acordar con él un suministro constante. Mi plan era una dosis de un cuarto de gramo al día.

Fui por primera vez al atilillo del *dealer*, que era un desbarajuste. Había pintura y materiales tirados por todos lados y una mesa de ping-pong en medio del caos. El lugar parecía una obra de arte moderno que pudiera encontrarse en una galería o en un tiradero de basura. ¿Esa mesa de ping-pong sería un objeto artístico o sólo una mesa?

Una parte de la pocilga estaba reservada a la venta de drogas. Vi las arrugas del *dealer* en el espejo donde ofrecía líneas de la mercancía que vendía para sostener su hábito: el de pintar. Pensé que debía de ser rico. Sus ganancias serían muy altas tan sólo con lo que nos vendía a mí y a mi compañero. Me dijo que él solamente consumía un cuarto de gramo al día; ése era el límite que se había impuesto. Me impresionó que se restringiera de ese modo. Lo consideré una medida disciplinaria extraordinaria.

Le expliqué mi problema con todos los detalles: necesitaba cocaína para trabajar... La droga hacía soportable el trabajo... Ya no era una inadaptada en el estudio. Le di todo un panorama del mundo del ballet y de mis aprietos. Estaba reacio a asumir la responsabilidad de proveerme de manera regular. Tenía idea de los peligros y, quizás, algunos remordimientos. También entendía el dilema al que me enfrentaba en el estudio, de hecho tan bien que me dio un increíble consejo: “En realidad eres tú, no la coca. La próxima vez que ensayes, haz como si la hubieras inhalado antes de empezar. Trata de actuar como lo hiciste cuando sí ensayaste drogada”.

Me estaba diciendo que fingiera estar drogada; no danzar más expresivamente, sino evadir mis problemas del teatro: que eludiera ser artista. Ése era el secreto de mi adicción. No quería escaparme del mundo, de Misha y su compañía, de Balanchine y su compañía, de todo el mundo de la danza, sino adaptarme de una vez y conformarme. Sólo la droga me permitía trabajar y bailar de esa manera, sin conciencia.

Finalmente vencí las resistencias del *dealer* diciéndole que la cocaína me evitaría envenenarme con ipecacuana, que controlaría mi peso con la dosis diaria de coca. Me vio como a una mujer afligida.

El problema era que no podía matar mi conciencia ni siquiera con la droga. Me sentía avergonzada. Me aparté de mis amigos y mi familia. ¿Cómo encararlos? Estaba resentida con ellos. Me recordaban en qué me había convertido. Debía ocultar mi sucio secreto a toda costa. Era una adicta, una yonqui. La culpabilidad era mortal. Aun cuando admitía que necesitaba ayuda, la vergüenza y el miedo me sobrepasaban.

La coca de ninguna manera mejoró mi danza. Recuerdo cuando Misha fue al estudio a verme ensayar un solo del *Pas d'Esclave*. Se me acercó para darme algunas instrucciones. A duras penas lo pude mirar de frente; estaba segura de que él sabía: temblaba, la nariz me pulsaba. Me fallaron las puntas, uno de los tobillos se me doblaba cuando trataba de saltar. Me disculpé y volví a empezar una y otra vez. Misha no dijo ni una palabra. ¿Estaba ciego? ¿No reconocía las señales? ¿Nunca había visto los fajos de pañuelos desechables y los frascos de Dristan; las miradas cómplices que intercambiaban los bailarines que compartían el secreto y el hábito?

Quejarme y preocuparme de Misha y la compañía era un pasatiempo compartido con Patrick, quien fanfarroneaba de haber llevado a Misha al baño del restaurante Johanna's para ofrecerle algunas líneas. Supuestamente eso significaba que tenía pruebas contra Misha, pues le había tendido una trampa. Una mesera los vio entrar juntos en el baño. Patrick le contó su historia a nuestro *dealer*, quien dijo riéndose: "Vamos, Patrick, no tienes nada contra el tipo. ¿O qué crees que le puedes comprobar?" Y, por supuesto, recientemente Misha había negado haber probado jamás cualquier droga ilegal.

Patrick se vio como un niño pandillero a quien le hubieran quitado su merrallita favorita. Yo era la novia del gánster. Su historia tuvo un impacto duradero y perturbador en mí. Cuando más adelante Misha me dijo que debía aprender a separar el trabajo del juego, asumí que nos estaba amonestando

a Patrick y a mí por no sabernos controlar. Durante los siguientes años, esa frase —la separación del trabajo y el juego— sería la clave de la política de la compañía en relación con las drogas, la cual selló mi suerte.

Después el *dealer* me dijo señalando a Patrick, que estaba sin afeitarse desplomado en una silla: “¡Míralo! ¿Qué estás haciendo con él? ¿No es un Nijinski que digamos! Ya sé cuál es tu problema: necesitas motivación y elegiste seguirlo a él. Pero un día va a saltar de un puente y tú lo vas a seguir, sólo porque no tienes nada mejor que hacer. ¡Anda, míralo! ¿Qué estás haciendo con eso?” Patrick simplemente masculló algo. Yo inhalé otra línea. Y el *dealer* también. Y Patrick también.

Pensaba en la pistola que el *dealer* tenía en su altillo. Había ingresado en un mundo donde la violencia no era imaginaria, razón suficiente para no mencionar el nombre de mi *dealer*. El tráfico de drogas es una jerarquía de menudistas y mayoristas, despiadada y organizada. ¿Para qué arriesgarme a la venganza de alguien de la base de la pirámide? Este pintor con esa otra ocupación, independientemente de lo peligroso que fuera, por supuesto no era el cerebro de la organización. Quizás algún día él y los de su clase sean llevados ante la justicia. O quizá su propio estilo de vida termine con él.

Patrick comentó una vez que mi consumo diario sería interrumpido por las giras. También mencionó la aterradora posibilidad de que el *dealer* no siempre estuviera disponible. A veces la coca no le llegaba a tiempo. Venía de contrabando y, después de todo, había riesgos e incertidumbre en el narcotráfico. Eso fue nuevo para mí. Desesperada, busqué otros conectes en la compañía. Cada vez que oía una noticia de un golpe policiaco o un arresto de algún *dealer*, me angustiaba que mi proveedor fuera el afectado. Era como si yo formara parte de una conspiración criminal. En retrospectiva, supongo que lo fui.

La canchales de la temporada y la gira me hizo sentir desesperada. De por sí los ensayos eran un martirio. Vi a Misha recortar *Giselle* a la manera de Hollywood para el público moderno. En uno de los primeros ensayos consultó con Nora Kaye, una de las productoras de *The Turning Point*. Yo me esperaba que al final, cuando Misha esparciera las flores en la tumba, empezaran a pasar los créditos de una película. Ya me había despojado de mi habilidad para reclamar por esos asuntos artísticos, pero eso no me impedía seguir intentándolo.

Cuando decidió montar en la compañía *La sonámbula* de Balanchine y ponerme en el reparto, pedí que Allegra Kent me asesorara. Era la bailarina más identificada con el papel principal. Si debía bailar ese ballet quería sus ideas, sin importar cuáles fueran. Se lo dije a Misha. Me siguió la corriente un rato, pero al final su respuesta fue una abrupta negativa: “¡Está loca de remate!” Tuve que adaptarme al asistente que eligió él, traído del New York City Ballet. En el pasado, simplemente habría buscado orientación fuera de la compañía, con Allegra o con Pilar. Pero con la mentalidad de la droga no tuve la iniciativa ni el orgullo. Culpé al director por su falta de dirección y por la mía. Estaba más desvalida que nunca.

Abundaron las pesadillas. Patrick y yo vimos muchos amaneceres porque nos quedábamos despiertos hasta tres días seguidos. Con frecuencia llegábamos tarde a los ensayos y a las clases, o de plano no íbamos. En una ocasión llegué tarde a ensayar con Georgina, que estaba trabajando como maestra de ballet. Me dijo que me ayudaría en lo que fuera. Pero ¿cómo confiar en ella, cómo pedirle ayuda?

Georgina se sintió herida por mi petición de que saliera del estudio porque quería trabajar sola quince minutos. Se lo informó a Misha, quien en su oficina me acusó de desperdiciar el tiempo de mi amiga y de no respetar a mis mayores. Exploté y le aventé un billete de diez dólares enrollado diciéndole con sarcasmo: “¿Con esto bastará?” Me arrojó de vuelta el billete gritándome: “¡No queremos tu dinero; te queremos en escena!” Tenía todo el derecho de correrme de la compañía y no dejarme regresar jamás, pero por alguna razón no sucedió nada. Georgina y yo tratamos de reconciliarnos y terminamos el ensayo.

Hubo advertencias de la administración sobre la puntualidad y la confiabilidad tanto para Patrick como para mí. Nunca se mencionaron las drogas. Bissell tenía la habilidad para comportarse mejor al instante y, también, talento diplomático. Yo pensaba que podría estarme enterrando el cuchillo por la espalda. Y también sabía, o una parte de mí lo sabía, que me había convertido en mi peor enemiga. En una tarde sombría a principios de diciembre de 1980 llamé a Joyce Moffatt, la administradora de la compañía. Estaba en su casa, un departamento en el centro de la ciudad. Necesitaba sincerarme. Alguien debía saber la verdad. Alguien debía ayudarme.

Joyce me recibió cálidamente. Siempre lo hizo. Me llevó por un largo pasillo y me invitó a sentarme con ella. Era una mujer de mediana edad,

todavía joven; amable, siempre muy profesional. Le empecé a contar de Patrick, de Misha y de todo lo existente. Dudo de haber hablado con alguna coherencia. Ya había cometido un error de juicio absolutamente absurdo, una típica metida de pata por la cocaína: llevé el cuchillo de cocina que Patrick guardaba bajo la almohada. Fue la única prueba condenatoria que se me ocurrió mostrarle a Joyce para que me creyera. Ella tenía que ver lo lejos que habíamos llegado. En cuanto vio el cuchillo se sulfuró y me dijo que no quería saber de mis asuntos personales. Luego me acompañó a la puerta. Quedé derrotada. Luego, de manera informal me sugeriría ir a un doctor. Pero era demasiado tarde para que yo buscara ayuda voluntariamente.

Sabía que no sobreviviría a la gira. Más o menos una semana después de mi visita a Joyce decidí renunciar a la compañía. Me reuní de nuevo con ella, esta vez en su oficina. Lo primero que me dijo fue: “Y bien, hoy estamos usando mucho maquillaje, ¿verdad?” Un comentario inocente que me derribó. Le dije que tenía que dejar la compañía, que había demasiados problemas “artísticos”. Joyce llamó al director ejecutivo de la Fundación del American Ballet Theatre, Herman Krawitz, el hombre que había contratado a Misha. Repetí mis quejas artísticas en relación con *Giselle* y *La sonámbula*. Le dije que Misha nunca me escuchaba. Herman mostró comprensión profesional. Me preguntó sobre *El cascanueces* y si no me sentía “agradecida” por todo lo que Misha había hecho por mí. Me indignó.

Herman, un administrador correcto, me convenció de ir más tarde con él y con Joyce a ver a Misha en los estudios del ABT. Tomé el metro y encontré un lugar tranquilo donde prepararme químicamente para el careo. La junta fue de aullido. Cuando empezamos a hablar de la dirección artística amenacé con irme, enfurecida. Misha dijo: “Mírenla, se va como una niña”. Me di la vuelta echando chispas. Hice algún comentario sobre *La sonámbula* y Allegra Kent que le dio donde le dolía, y estalló. Entonces dije: “Miren quién es el niño ahora”. Herman y Joyce hicieron todo lo que pudieron para asegurarme que todo funcionaría bien, que no me preocupara. Accedí. Pero era una bomba de tiempo.

Nos programaron a Misha y a mí en *Other Dances* de Robbins, para bailar en Boston a la noche siguiente. Tras dejar a Herman y Joyce, me llamó Charles France. Lo seguí a su oficina, donde me dijo que habían ordenado un nuevo traje para mí, que “simplemente” saldría vestida de malva en lugar

de azul. Al parecer Misha había perdido sus botas azules y sólo tenía unas malva de reserva, así que yo tenía que combinar.

Charles me señaló una fotografía en su escritorio de uno de los dos bailarines recientemente despedidos de la compañía: “¿No es una lástima? ¡Mira lo que te puede pasar si no tienes cuidado!” Ambos bailarines eran heroínómanos, lo que los abotagó. Yo había notado que usaban manga larga en el estudio, pero no sospechaba el problema. Los despidieron por incumplimiento de contrato, por no mantener el nivel profesional de la compañía. Les habían advertido, pero no hicieron caso. Para mí sí era una tragedia: la heroína es una droga espeluznante.

Aparentemente Charles trató de llevar a terapia a uno de los infortunados bailarines, y con las mejores intenciones. Yo aún no había oído los rumores de su propio consumo de otra sustancia, compartido con otros dos bailarines. En mi opinión, esos dos amigos suyos recibieron impulso dentro de la compañía demasiado rápido, con una insensata falta de consideración a sus talentos. Por lo visto, Charles era otro más que sabía cómo separar el trabajo del juego.

Pasé la mayor parte de la noche con una costurera y luego sola. Al día siguiente, a las carreras fui a recoger el vestido y más cocaína, y casi pierdo el vuelo a Boston. Llegué al teatro en el último minuto. Misha me estaba esperando recargado en el piano. Me lanzó una mirada. Tenía todo el derecho de estar furioso. Golpeaba el piso con una de sus botas malva.

Fue mi primera presentación bajo la influencia de la droga. Era una verdadera ruina; me estaba muriendo. Tenía descompuestos el cerebro y el cuerpo. Misha debe de haberlo sabido; debe de haber notado los titubeos, mi frío desinterés. Yo me sentía trabada. Recuerdo los momentos finales, mi último giro y salto a su hombro. Le caí encima con un golpe seco. Ahora estábamos parejos por cada una de las cargadas del pasado. Yo era culpable y lo sabía, lo sabía. Estaba sumamente avergonzada. Él no dijo nada.

Nadie más se dio cuenta. El *Globe* de Boston reportó el 6 de diciembre de 1980: “Kirkland es un fenómeno lírico de la naturaleza, un sauce que se curva a la orilla de las aguas cantarinas”. El *Herald American* de Boston fue aún más confuso:

En *Other Dances*, con música de Chopin, él [Misha] saltó y rebotó y giró por las alturas de manera impresionante, pero no deslumbrante. Miss Kirkland, por su

parte, conmovió grandemente. Una joven nostálgica en un diáfano tutú marrón [sic], no mayor que una niña, entró flotando de algún valle del país de las hadas, se apoderó del aire como si no existiera la fuerza de gravedad y bajó de vez en vez a anidarse en los fuertes brazos de Misha. Adorable. Una bella manera de terminar una gran gala.

¿Qué debía pensar? Traté de no pensar nada. Pero sabía. Línea tras línea, lo sabía. Había timado al público.

Tres días después, el 9 de diciembre, John Lennon fue asesinado por un personaje perturbado y, casualmente, implicado en la cocaína. En ese momento estaba en la casa de mi amigo y peinador Patrik Moreton, a unos pasos del disparo fatal. Patrik interrumpió mi frase sobre Misha para preguntar qué había sido eso. Más tarde, cuando oí la historia en la radio, atravesé la ciudad corriendo para ir al departamento de Ollie. Era una noticia terrible, una tragedia con la que parecían estar conectadas todas las personas que yo conocía.

Al abrir la puerta, encontré a Ollie y a Patrick Bissell de pie frente a la chimenea del departamento. Anuncié lo sucedido pero ninguno de los dos dio muestra del menor interés. Al atravesar la sala para ir junto a ellos, vi que Patrick tenía algo en las manos y que le estaba golpeando el brazo a Ollie. No lo pude creer. Cuando vi los moretones en el brazo de Patrick y me di cuenta de lo que le estaba haciendo a Ollie lo atacué.

Gritando como una loca, le salté encima y traté de arrebatarme esa cosa de la mano: “¡Es tu amigo! ¡Qué le estás haciendo; detente, dame eso!”

Me alzó sobre su cabeza y caminó hacia la puerta, en tanto yo gritaba y trataba frenéticamente de escapármele. Lo pateaba aullando: “¡Bájame, bájame, bastardo! ¡Ollie, ayúdame!” Pero Ollie estaba paralizado.

Patrick me soltó, sin demasiada gentileza. Luego empezó a golpearse el brazo con la aguja. Ataqué de nuevo; él me empujó, se metió corriendo al baño y se encerró con un portazo.

Pateé la puerta y le supliqué. Temía por su vida. No salía ningún sonido de allá adentro. Traté de abrir la puerta de una patada e hice un hoyo en la madera. En ese momento abrió. Su estado era lamentable y dijo con lentitud: “¿Cómo demonios voy a cubrirme esto?” Tenía el brazo destrozado. Estaba programado para un ensayo con vestuario del *Pas d'Esclave* conmigo al día siguiente en Washington, d.c. Su traje era sin camisa. Lo reprendí. Él vociferó:

“¿Quién diablos te crees que eres para hablarme de mi conducta? Tú haces lo que te da la gana, ¿no?” ¿Qué podía responderle?

Los tres, Ollie, Patrick y yo, nos quedamos despiertos hasta tarde en la noche consumiendo cocaína. Ellos dos engulleron Valiums y pudieron dormir. Yo no pegué el ojo. Todavía desconocía el dato de que la droga de receta más popular de Estados Unidos podía usarse para balancear la energía nerviosa que se acumulaba gradualmente con la cocaína. Me zumbó la mente por horas, como un radio encendido.

En la mañana levanté a Ollie y traté de despertar a Patrick. Parecía muerto. Había tomado algún barbitúrico. Salí con Ollie, que tenía un ensayo más temprano en Washington, y lo convencí de que me acompañara a ver al *dealer*. Después de reponer mis provisiones, regresé a despertar a Patrick y Ollie se fue al aeropuerto.

Cuando lo sacudí, Patrick abrió un ojo y me dijo: “¡Sé lo que hiciste; te vi!” Me estaba acusando de no despertarlo e irme a comprar más cocaína. Me enervó. Discutimos qué hacer, si bailar o no bailar. ¿Qué tal si llamábamos para cancelar? ¿O debíamos ir a tratar de hacer el ensayo con vestuario? Patrick me aconsejó que no llamara ni fuera. Trató de seducirme. Sonó el teléfono. Debe de haber sido su representante. Cuando pasó el tiempo, de pronto Patrick anunció: “¡Vámonos; vamos a bailar!” Con la cabeza dándome vueltas sin control, me dio la instrucción de que lo alcanzara tan pronto como pudiera en el departamento de Teresa. Ella ya estaba en Washington. Yo debía ir a mi casa a empacar. Pero no tenía caso. El agotamiento y la paranoia tenían un precio muy caro. Los dos estábamos en problemas. O así lo creí.

Cuando llegué al departamento de Teresa me sentía y me veía como una fugitiva. Una rufiana. Una asesina. Con una camisa elegante, Patrick llegó acompañado de su representante ataviado con su traje de negocios y portafolios en mano. Mi cómplice en el crimen se había transformado. Estaba rasurado, bañado y recuperado. Parecía listo para ir a la corte con su abogado.

Fuimos a toda prisa al aeropuerto, en ruta hacia Washington. A petición suya, compré un boleto para su perro Barney. Corre, corre, corre. Ya era demasiado tarde.

Sin saberlo yo, ya se había tomado la decisión de despedirnos de la compañía. Al llegar a Washington, Patrick sacó varias cartas que traía bajo la manga. Primero me abandonó por Teresa, que lo estaba esperando fielmente en el aeropuerto y se veía glamorosa con su abrigo de piel. Formaban un bello

cuadro juntos. Ella le daría un revestimiento respetable y quizás una coartada. Se fueron de prisa a una reunión con los altos ejecutivos de la compañía, Herman Krawitz y Joyce Moffatt. Patrick o su representante ya habían arreglado que él diera su versión de la historia.

Lo que contaron fue que Patrick no se había esforzado por llegar al ensayo porque sabía que su compañera no pretendía asistir. Este cuento no evitaría que lo despidieran por incumplimiento de contrato, pero podría ayudar a que lo recontrataran. ¿Y quién era yo para que me creyeran?

Presumiblemente, Patrick y Teresa se retiraron a su cuarto de hotel. Yo esperé el resto de la tarde para ver a Herman y Joyce. Corrí frenéticamente entre hoteles: el Guest Quarters, el Howard Johnson's y el Watergate. Me reuní con los dos ejecutivos en su cuarto en este hotel, recordado por las conspiraciones políticas que albergó. Yo iba deshecha. Ellos, despiadados, impenitentes y muy profesionales. Parloteé sobre las presiones, sobre el modo en que la compañía nos trataba haciéndonos bailar hasta la muerte para luego lanzarnos sin gratitud. Les conté cómo mi compañero en *The Leaves Are Fading*, Charles Ward, me había dicho que no me disculpara por plantearle exigencias. Chuck me había escuchado. ¿Por qué Herman y Joyce no podían hacerlo? ¿Por qué no estaba presente Misha? Me sentí humillada pero no tenía derecho a hablar. Había perdido la práctica de la sinceridad.

No hablamos de drogas; no había discusión al respecto. Para los administradores y directores de la compañía eran tema tabú. Ésa era la "política". La historia oficial fue que nos despidieron a Patrick y a mí por faltar a los ensayos. El consejo, no Misha, asumió la responsabilidad de esa acción.

La compañía estaba tratando de proteger nuestras libertades civiles, aunque nada se mencionó sobre esto en aquellos tiempos. Años más tarde supe que ni Herman ni Joyce querían invadir mi intimidad ni violar mis derechos. Sus intenciones eran tan puras como la nieve. ¿Qué relación podían tener mi vida personal y mis problemas con el negocio de manejar una compañía? No tenían nada en mi contra. Pensaban de las drogas lo mismo que del alcohol. El negocio del espectáculo estaba lleno de alcohólicos, casos perdidos.

¿Cómo podía la compañía darse el lujo de lidiar con el problema de las drogas? ¿Cómo podía la compañía darse el lujo de lidiar con un escándalo público? ¿Cómo un escándalo de tal tipo podía afectar la reputación y la taquilla de una institución cultural de ese calado? ¿Cómo afectaría un escándalo la dirección de Misha? ¿Por qué la compañía tendría que aceptar la

responsabilidad o la carga económica de ofrecer ayuda y cuidado profesional a los bailarines afectados por el abuso del alcohol y las drogas? ¿Qué políticas podían formularse para enfrentar las drogas y proteger a la compañía y a los bailarines? ¿De qué manera los administradores, que tampoco eran inmunes al abuso, podían instituir o llevar a efecto esas políticas con los bailarines?

En esa época nunca oí ninguna de estas preguntas. Sospecho que se plantearon; quizá se susurraron en privado. Sé que tuvieron pertinencia para los hechos que siguieron. Si se hubieran planteado abiertamente quizá no habría perdido los sucesivos tres años y medio hasta ponerme en el umbral de la muerte.

Enfrentada al desempleo, sólo tuve tres preguntas. ¿Cómo obtendría la cocaína? ¿Cómo conseguiría el dinero para comprarla? ¿Cómo encontrar a Misha?

Quería disculparme con él. Esa noche regresé al Watergate, pasé con sigilo por la recepción y anduve por los pasillos esperando oír su voz y espiando por las mirillas de las habitaciones. Estaba fuera de mí. Creí haber oído a Patrick y Misha hablando tras una de las puertas. Salí corriendo.

Hice planes para volar de regreso a Manhattan. Al salir del Watergate, vi a Patrick. Me preguntó si quería conocer a su madre. Supongo que estaba en una reunión familiar. Regresé apresuradamente a Nueva York, donde pedí dinero prestado y compré más cocaína. Luego volé otra vez a Washington e hice una cita para ver a Misha.

Después de más esperas y angustias, nos vimos en su suite del hotel. Nuestra reunión fue formal, distante y breve, lo que era previsible dadas las circunstancias. Nos sentamos uno enfrente del otro. Pienso que se dio cuenta de mi esfuerzo, aunque no se veía cómodo. Empecé: “Vine solamente a explicarte algo. ¿Has oído el término chivo expiatorio?”

Asintió y proseguí, dudando de que conociera el significado del término: “Pues bien, te usé como mi chivo expiatorio. Simplemente saqué a la luz antiguos problemas y traté de usarlos para echarte toda la culpa, para cubrirme las espaldas. ¿Me entiendes?”

Asintió de nuevo. Me tragué el nudo en la garganta y traté de reprimir las lágrimas: “Tengo que tratar de mejorarme. Y espero que para entonces sigas por aquí para bailar contigo, si es que vuelvo a bailar. Eso es todo lo que te quería decir”.

Dijo que comprendía. Nos despedimos. Salí pensando que había dado el primer paso, pero esperando inhalar la siguiente línea.

Capítulo XI

Un caso fronterizo

Tras mi reunión con Misha, fui a refugiarme en el Howard Johnson's Motor Lodge de Washington, d.c. Estaba exhausta y avergonzada. Dos días después me despertaron una recamarera y un guardia uniformado. Parecía que hubieran saqueado la habitación. Las sábanas estaban revueltas; la cabecera de la cama y los burós estaban rotos. Todavía completamente vestida, poco a poco me recordé buscando dónde ocultar la coca antes de desplomarme, esto es, antes del derrumbe mental y físico que sufrí por efecto de la droga. Después de destrozarse el cuarto, había perdido el conocimiento.

Cuando los empleados del hotel me encontraron, la coca estaba a la vista, en un sobre a mi lado. Con pánico, lo tomé y lo metí en el bolsillo de mi pantalón. Traté de explicar que había dormido más de la cuenta, como si eso no fuera tan obvio como mi flujo nasal y los ojos inyectados. Era culpable. Estaba lista para confesarlo todo e ir a la cárcel. Sin embargo ni la recamarera ni el guardia de seguridad parecían haber notado las pruebas incriminatorias. Cuando salieron del cuarto empaqué para salir volando, muerta de susto de que llamaran a la policía.

Necesitaba una línea. Con el corazón saliéndoseme del pecho, me encerré en el baño e inhalé varias veces para recuperar la confianza. Dudando entre bañarme o cambiarme de ropa, corrí a saldar la cuenta del hotel. Abordé un avión para Nueva York. ¿Me habrían seguido? ¿Me habría visto alguien de la compañía? Pasé el vuelo yendo al diminuto baño y regresando de él.

De regreso en Manhattan me mudé al departamento en Upper West Side de una amiga que estaba fuera de la ciudad. Cuando llegó la Navidad me di un atracón de coca que duró varios días. La euforia se volvió paranoia en el amanecer de mi cumpleaños veintiocho, el 29 de diciembre de 1980. A medianoche salí del departamento. Temblé de miedo al recordar un incidente sucedido alrededor de un año antes. En el estudio se me había acercado

una admiradora trastornada, una joven con lentes que al inicio pareció inofensiva. Luego me empezó a asediar, consiguió mi teléfono y me llamaba repetidamente a mi casa. Su único propósito era advertirme de que Misha tramaba asesinarme. El recuerdo me espantó. Ahora estaba lo suficientemente loca para creerme lo que fuera.

En la tarde de mi cumpleaños, John Hemminger, el esposo de una de las bailarinas del ABT, llamó para expresarme sus buenos deseos y para saber de mi condición. Me dijo que uno de sus amigos, un músico de rock, acababa de morir de una sobredosis. ¿Me estaba cuidando?

No conocía bien a John. Pensé que era un personaje sórdido, de esos de los que podría decirse que se las saben todas. Unos meses después no lo pensé dos veces para compartir mi hábito con él en una ocasión. Tenía sus propios conectes para conseguir coca. La cadena de compradores y vendedores parecía interminable.

Me había convertido en un pequeño monstruo, pero la metamorfosis de mi personalidad apenas comenzaba. Tenía nuevos amigos y nuevas creencias. No sólo me introdujeron en la droga: me habían inculcado en una manera de pensar e iniciado en un mundo social. Ese mundo no estaba localizado en los márgenes de la sociedad, sino en el centro de los grupos respetables. En compañía de mis amigos adictos, no me tenía que sentir avergonzada ni vencida o depravada. Ya no estaba sola.

Mi vida y mi arte se desintegraron. No es sólo que la droga invadiera mi intimidad, sino que mi integridad fue violada y comprometida. Mis pensamientos y mis acciones rayaban en lo criminal, por más que me engañara. La criminalidad y sus peligros se compensaban con el glamour y los amoríos, por la excitación perversa. Parecía que estaba saliendo impune del asesinato.

Mis valores personales cambiaron por un derrumbe moral de gran alcance, una disolución que continuó durante varios meses. Yo no percibía los cambios, más allá de una alteración de mi estado de ánimo. Simplemente estaba viviendo mi vida de acuerdo con el código moderno: "Sexo, drogas y rocanrol". Hacía tarde mi entrada en la Era de Acuario. Mi licencia artística, con lo fraudulenta que fuera, justificaba cada acto degradante. Me entregué a toda experiencia posible.

Mi falta de educación no explica la tragedia. Hubo causas más profundas que me dispusieron a ser víctima, cómplice de mi propia destrucción, aun una villana. Mi perdición no fue sólo el triunfo del lado monstruoso de

mi personalidad, sino del lado seductor y vacío de nuestra cultura. Quizá debí haberlo sabido. Quizá nuestra cultura debió haberlo sabido. Si estaba envenenada, ¿quién me había envenenado? ¿Yo lo había elegido? ¿Por qué? ¿Por qué alguien me impulsaría a hacer esa elección? ¿Habría alguien tan malo? Todavía no era capaz de plantearme estas preguntas.

La cocaína aún me parecía una bendición. El ambiente social de la danza me había aislado, y yo me había aislado. Equivocadamente identifiqué mis ideales artísticos como causa de todas mis enfermedades. La droga me permitía adaptarme, ajustarme a todo y a cualquiera. Vi mi despedida de la compañía como una desafortunada falla de control. No había sido suficientemente cuidadosa, juicio que provenía de la droga misma.

Mi huida de la responsabilidad creativa fue un intento desatinado de quedarme en la compañía. Pertenecía al teatro tanto como pertenecía a la cocaína. A merced del escenario y del polvo blanco, entré en una nueva serie de círculos viciosos. Mi engaño era reforzado por las justificaciones personales y profesionales de aquellos individuos que trataban de ayudarme. Mi compulsión estaba a la mano de quienes me manipulaban, que me empujaban hacia adentro y hacia afuera del teatro. ¿Qué no haría o pagaría por aliviar el dolor de mi existencia?

Todos me decían que siguiera bailando. Mi madre, que al inicio no sabía nada de la droga, temía que perdiera los últimos hilos de mi identidad si dejaba los escenarios. Ése era el punto de vista de aquellos a quienes realmente yo les importaba. También era el punto de vista de los interesados en mi capacidad de ganar dinero para ellos. Las intenciones se mezclaban y siempre conducían a la misma conclusión: tenía que bailar, tenía que ganar dinero. ¿De qué otra manera compraría cocaína? ¿Cómo bailarían sin cocaína?

A principios de 1981 me volví a mudar a otro departamento en el West Side, éste situado en las Upper Eighties. Era plomizo y enorme, un hoyo en el cual enterrarme. Traté de hacer un montaje, una apariencia de normalidad y salud. Mantenía el refrigerador lleno, como siempre, de zapatillas de punta. En especial tenía que engañar a mi madre. Cuando me iba a visitar, me aseguraba de que el lugar estuviera inmaculado y escondía todo signo de drogas o de desorden. Trataba de impresionarla con mi independencia. De nuevo me valía por mí misma.

Una tarde, manejando su coche por Manhattan para llevarme a mi departamento, mi madre expresó su preocupación. Secretamente la atormentaba

que yo estuviera deprimida, incluso que me pudiera suicidar. Sabiendo sin duda que tenía problemas y andaba errática, sugirió que buscara ayuda. Sentí los temores que callaba.

Hirviendo de hostilidad, le dije: “¡No te preocupes por mí; yo sé lo que hago! Sé todo sobre el suicidio. La manera más conveniente de matarse es encontrar a alguien que lo haga por uno. ¡Lo único que se necesita es enamorarse de la persona adecuada!”

Mi arrebató contenía una verdad. Logré quitármela de encima y tranquilizarla. Ahora, remontándose a esos tiempos difíciles, mi madre recuerda que yo solía sonar convincente, que parecía estar progresando.

Para dar la apariencia de que estaba haciendo algo para mejorar, lo que en parte yo misma creía, empecé a ver a una trabajadora social psiquiátrica que tenía su consultorio en mi vecindario. Era joven, inteligente y sincera. Falté a tantas citas con ella como había faltado a ensayos. Ella sabía menos de la danza de lo que yo sabía de psicología.

La analista no me daba elementos para comprender mis problemas pero me escuchaba comprensivamente. Nunca le dije nada de mi vida secreta. Antes de entrar por su puerta solía inhalar una línea de las que traía en la cartera; luego me sentaba a disgusto a lo largo de la sesión. ¿Se daba cuenta de que estaba drogada? Los síntomas del uso de cocaína seguramente distorsionaban las historias que le contaba sobre mi traumático pasado. Ella indagaba sobre la superficie de mis cuentos. Me maravillaba lo fácilmente que le falseaba las cosas.

No habría manera de afrontar mis problemas más profundos mientras la droga tomara las decisiones por mí. Me distorsionaba el juicio aun cuando no la hubiera usado en ese momento. Al irme quedando sin dinero me puse desesperada y melancólica, pues a veces tenía que pasarme días enteros limpia y de mal humor. Planeaba toda mi rutina alrededor de la siguiente línea, independientemente de cuándo lograra conseguirla. La droga se había vuelto más esencial para mí que la danza.

Podía prever el lúgubre final de mi vida y contaba con estar totalmente atargada cuando me llegara el momento. El único inconveniente era que no podría seguir inhalando coca en la tumba.

Me había distanciado de Barna. Me llamó una noche de enero. Su tono fue firme: “Gelsey, las cosas no están funcionando entre nosotras”. La verdad sentí alivio de que me lo facilitara. Se interponía en mi camino: lo que

estimé de ella durante tanto tiempo se había convertido en una amenaza para mi continua relación con la droga. Después de colgar el teléfono hablé con las paredes de mi sala: “En todo caso, nunca podré ser como ella. Lo intenté; traté, y miren lo que pasó”. Era una mujer demasiado sincera; muy apreciada. Y yo necesitaba a alguien a quien mentirle impunemente.

Recurrí a Patrick y a su representante, Alex. Al hablar en nombre de Patrick después de que lo corrieron del ABT, Alex me había echado la culpa, como lo reportó el *Washington Post* en diciembre. Mientras yo permanecí intimidada y callada, las declaraciones públicas del otro lado confirmaban una filosofía cínica, la misma que ahora yo misma veía como la clave de mi salvación. Alex poseía justo los escrúpulos profesionales y el olfato para los negocios que me mantendrían bailando. Sus intenciones eran calculadoras, propias de un registro contable. Yo lo usaría, y viceversa. De hecho durante el siguiente par de años me llegaría a conocer tanto como para no querer saber en qué usaba las cantidades de dinero que me adelantaban. Cuando Patrick se mudó a un nuevo departamento Alex me preguntó si estaba vendiendo drogas. Yo no tenía idea.

Gracias a Alex, en la segunda semana de febrero aparecí en un programa de televisión con una audiencia de seis millones de personas. Fue en ocasión del nonagésimo aniversario del Carnegie Hall. Bailé *La muerte del cisne*, pieza de tres minutos originalmente coreografiada por Michel Fokine para Anna Pávlova. Con música de Saint-Saëns, un extracto del *Carnaval de los animales*, el ballet trataba sobre la desesperación, la resignación ante la muerte. Un reflejo más de mi vida y de los tiempos que corrían.

Revisé filmaciones de Maya Plisetskaya y Natasha Makarova y ensayé dos días como un torbellino. La dificultad técnica, la coordinación del movimiento entre las partes superior e inferior del cuerpo se asemejaba a darse golpecitos en la cabeza y frotarse el vientre al mismo tiempo. La cocaína convertía el *pathos* en algo grotesco. El espectáculo tuvo éxito. Me acompañaron el famoso violinista Isaac Stern y, en el arpa, Lise Nadeau. La pieza está compuesta para violonchelo, pero a nadie pareció importarle. Nadie notó siquiera el extraño rostro de mi cisne. Me sentí como un ganso horneado.

Evidentemente, en el mundo del ballet había sitio para los adictos. Alex arregló una serie de conciertos, a veces en pareja con Patrick. Bailamos el *pas de deux* de *Don Quijote* para el Ballet de Eglevski. Estaba regordeta por los dulces y los atracones que formaban parte de la rutina de la droga. Una

reseña de Arlene Croce, del 23 de febrero de 1981, fue aguda y precisa: “Fue la más triste exhibición dada por una bailarina cuya capacidad artística está puesta cada vez más al servicio de su talento para la mímica. Está bailando la imagen pública de Gelsey Kirkland como estrella”. Me había convertido en una imitación barata de mí misma. En realidad estaba trabajando enteramente por imitación.

Patrick y yo continuamos con nuestras escapadas mientras él seguía viendo a Teresa. Recuerdo una noche de esa época en que trajo una jeringa a mi departamento. Se suponía que la cocaína inyectada era un gran prelude para el sexo. Yo seguía hostil ante la idea, pero ahora sentía más curiosidad, después de unos seis meses de inhalarla. Patrick me quería demostrar que el procedimiento era seguro.

Se inyectó solo en mi baño y salió como una momia, con la piel grisácea, casi transparente. Profirió en tono áspero: “¿Dónde está la basura? No puedes hacer esto, Gelsey; la coca es demasiado fuerte para inyectársela. ¡Así lo pensaba! Voy a tirar la aguja. ¿Dónde está la basura?”

Amablemente depositó la jeringa en el bote y me aconsejó que nunca probara esa inyección de coca. Yo no necesitaba que me convenciera. Para prevenir una sobredosis, inmediatamente hizo algunas abdominales, se tomó una cerveza, se dio un baño caliente y se tragó un Valium. Tuvo suerte. También yo. A esto le siguió la liberación mecánica de la tensión sexual. Lo que pasó por ternura no fue sino insulsez compartida, como un tango sin fin. Me tocó el papel que para entonces ya me era familiar.

En algún momento de febrero visité a Patrick en Toronto, donde bailó *La bella durmiente* con el Ballet Nacional de Canadá. Ajena a las fronteras, llevé unos cuantos gramos ilícitos. A Patrick no le gustó que hubiera corrido ese riesgo. Me reprochó que fuera menos capaz de abstenerme que él. Pero ¿cómo salir de mi casa sin ella?

Según recuerdo, nos sentamos en un cuarto de hotel. No tuvo quejas mientras ejecutamos nuestro ritual acostumbrado durante varias horas. Luego me dio un empujón por un motivo cualquiera. Contraataqué aventándole una hamburguesa a la cara. Fue una simple disputa entre lo que él llamaba “amigos especiales”.

Más tarde, con un ánimo más jovial, visitamos brevemente a Erik Bruhn, el director artístico y ex primer bailarín danés. Sus palabras se me grabaron:

“Disfruten mientras puedan; esto no va a durar para siempre”. Recuerdo haberme preguntado si ese noble danés sabría algo.

A principios de marzo, Patrick y yo bailamos *El lago de los cisnes* en la Universidad de Indiana. Lo arrestaron una noche en el hotel donde nos estábamos hospedando. Había estado tomando alcohol y píldoras. Debe de haber estado buscando problemas. Descalzo y blandiendo una botella de licor en la mano, provocó una trifulca en el *lobby* y rompió el vidrio del escritorio de la recepción. Luego supe que la policía se lo había llevado. A la mañana siguiente fui con un funcionario de la compañía de la ciudad a sacarlo de la cárcel. La única queja de Patrick sobre el “malentendido” fue que los policías no lo dejaron ir por sus zapatos antes de llevárselo. Seguía en calcetines.

Más adelante, en marzo, nos programaron a los dos para bailar en el Goucher College de Maryland. Nuestras provisiones de cocaína desaparecieron misteriosamente justo antes de la función. Sospeché de Patrick. Reventé y me negué a bailar. Encontraron remplazo y bailó sin mí, en un aparente acto de heroísmo escénico.

Tanto el arresto de Patrick como mi negativa a bailar recibieron suficiente publicidad. Nadie debe de haber tenido la menor duda de que ambos estábamos operando a una capacidad gravemente disminuida. Éramos absurdos. Sin embargo, hacia finales de marzo Misha hizo los primeros acercamientos para recontratarnos.

Reacia a regresar, rechacé las primeras dos ofertas. Hasta donde sé, las drogas no se mencionaron durante las negociaciones de mi contrato. Alex, el representante, había estado trabajando diligentemente para que nos re-instalaran. Regresamos al ABT en abril, programados para la temporada de verano.

Recibimos la noticia de nuestro indulto en Seattle, donde estábamos bailando como invitados del Pacific Northwest Ballet. Decidimos celebrar. Arreglamos que le enviaran a Patrick por correo exprés unos zapatos de carácter negros, dentro de los cuales ocultó cocaína un amigo suyo, un doctor, el mismo charlatán que supuestamente se había ofrecido como voluntario para inyectarle heroína a mi ex novio Richard. Este doctor también fue quien arregló que Patrick y yo bailáramos en el Goucher College: un vínculo más entre el mundo de la danza y el de las drogas.

A principios de abril le di una entrevista a Ken Sandler, del *Washington Post*. Hice varias declaraciones ciertas que se volvieron en mi contra. Dije que Misha “tenía resistencia a mis ideas”; que durante años había luchado por tener mejor entrenamiento, más tiempo de ensayo y demás. También afirmé que ya no estaba comprometida con la perfección: “Si hago menos de lo que puedo sigue siendo perfectamente válido. Creo que es más importante bailar que no bailar”. Ése era mi pacto con el diablo.

Misha respondió diciéndole a la prensa que yo era “un camaleón”, que mis contradictorias declaraciones públicas carecían de sentido. Lo que no dijo es que él motivaba mis cambios de color. Y yo callé que la cocaína me permitía eludir el sufrimiento, la angustia existente en la compañía, que rechazaba la perfección a favor de la conveniencia y de las entradas en taquilla.

Recientemente hablé con un ex miembro de la administración de la compañía, quien calculó que los casos de adicción al alcohol y las drogas tan graves como el mío pueden haber alcanzado una docena en esa época. Él vio menos de lo que yo vi. Aun así, doce bailarines de noventa o de cien es un porcentaje más o menos acorde con las cifras nacionales. Parecía haberse dado un aumento en el número de bailarines que consumían cocaína, marihuana, anfetaminas, barbitúricos y demás. Yo conocía coreógrafos, directores de orquesta, músicos, maestros, tramoyistas y gente de vestuario que también estaban implicados, que sufrían la misma enfermedad cultural. ¿Había yo llegado tarde a la fiesta? ¿Desde cuándo venía sucediendo esto?

La compañía se dividía entre una mayoría que no usaba drogas y no decía nada, y una minoría que abusaba de las drogas y decía aún menos. En los siguientes dos años algunos críticos se preguntaron sobre la dirección artística y la desmoralización de la compañía. ¿Habría conexión entre las drogas y la declinación del ABT? Desde que estoy escribiendo este libro y entrevistando a diferentes bailarines he oído informes contradictorios sobre el uso de drogas en el teatro. Un psiquiatra de Nueva York me confió que “el mundo del ballet está acribillado por la cocaína”, debido quizás a la disminución de los precios y la creciente disponibilidad. Pero una de las estrellas del ABT me dijo: “La cocaína ya no es sofisticada. Ninguno de los solistas o bailarines principales la consume ya. La marihuana es otra historia”. A un miembro de la compañía se le aplican pruebas regularmente por su abuso de la cocaína, aunque no parece haberse instaurado ninguna política para

la compañía en su conjunto. Quizá mi experiencia ya haya contribuido al cambio, al menos en mi generación.

Conozco el impacto que tuve en el estado anímico de quienes me rodeaban. Sé que la cocaína directa e indirectamente afectó la estética misma. La suerte de la compañía debía de relacionarse de algún modo con una mentalidad susceptible a la drogadicción. La “infantilización” de los bailarines, su prolongada inmadurez y dependencia los hace especialmente vulnerables.

Las voces de la autoridad moral del ABT sólo exigían puntualidad y rendimiento físico. A la luz de las continuas presiones, las ocasionales y vagas menciones sobre la moderación eran insignificantes. La inanición y el envenenamiento no eran excesos, sino medidas tomadas para ajustarse a la norma, profesional y estéticamente.

Las drogas estaban a disposición aun en las giras. Algunos miembros de la compañía se convirtieron en narcomenudistas. Me dijeron que una integrante del cuerpo de baile guardaba o llevaba a las giras las dosis de una de las estrellas. Es sólo un rumor pero no tengo razón para no creerlo. Los *dealers* recibieron la advertencia, al menos de uno de los integrantes más influyentes de la administración, de que no dejaran que las cosas se les salieran de las manos. A uno de los *dealers* se le dijo que se mantuviera alejado de mí. Pero yo estaba incontrolable.

Al regresar al ABT me consideré afortunada de bailar de nuevo con Misha. En abril bailamos *Other Dances* en Washington, d.c., y en Nueva York. Yo salí drogada. Un crítico me atribuyó el mérito de “convertir el *pas de deux* en la personificación del romanticismo”. Recuerdo el primer llamado a telón. Tomé una flor de un ramo y se la di a Misha. La aceptó sin más. En ese momento supe cómo conservar la paz entre nosotros: mantener una pasividad externa y una gracia obsequiosa. ¿Por cuánto tiempo podría sostener esa pose?

El 2 de mayo regresamos a la Metropolitan Opera House con *Giselle*. Los críticos comentaron que Misha había cambiado su interpretación de Albrecht, quien ahora era un aristócrata cínico que jugaba con Giselle. El irónico reflejo de la vida en el arte fue doloroso. En el escenario, Misha ni siquiera me observó bailar mi solo del primer acto. Yo seguía intentando ganarme su corazón; perdonar su traición, redimirme. Drogada, mi ejecución se plagó de tambaleos y equilibrios vacilantes; un millón de errores de

cálculo. Sin inspiración real, nunca alcanzaría a mi compañero. Me trató como si estuviera apesada. Mi escena de la locura mejoró en su realismo, aunque en general la heroína a quien le había dado forma tiempo atrás estaba a años luz de la de ahora. El público dio aullidos. Anna Kisselgoff escribió:

Giselle es un ballet para la bailarina, y el sábado en la noche fue claramente un triunfo de Miss Kirkland. Nos dio la más conmovedora *Giselle*, una frágil alma de niña cuyo mundo destrozado es inevitable.

En su primer acto nos ofreció la única escena de la locura de esta serie que ha sobrepasado toda fórmula para llegarnos al corazón. Llena de dolor, presagió el espíritu particularmente triste de *Giselle* en el acto ii, con su hermandad con las fantasmales Wilis.

Después de la función, pasé una noche atrapada en el elevador de mi edificio. Atascada entre flores, me senté y me quedé dormida. Era cuestión de esperar a ver qué otra calamidad sucedía. Me había mudado con el diseñador Carl Michel, un amigo abstemio que creía que tarde o temprano me recuperaría. Le inquietaban mis ocasionales accesos de amnesia por la cocaína, cuando me tenía que recordar quién era yo y dónde estaba.

Mi todavía incondicional amiga de la Escuela del American Ballet, Meg, trabajó para mí durante ese verano. Herman Krawitz siempre había pensado que necesitaba un asistente; alguien que me despertara a tiempo, que me llevara a los ensayos y funciones. Meg fue un gozo. Tan laboriosa. Sufrió mis abusos sin queja y fue mi chivo expiatorio, aun ante Misha.

Fui a México a dar un concierto que financiaría mi hábito por el resto de la temporada. Cuando volví a Nueva York, Patrick me recogió en el aeropuerto en una limusina alquilada. Yo ya traía adentro alcohol y Seconal. Nos dio cocaína a mí y al chofer, un locuaz embaucador que alardeó de sus propias conexiones en el mundo de las drogas y de su exclusiva clientela. En su lista figuraban no sólo estrellas de rock y de cine, sino varios ciudadanos por encima de toda sospecha: un elenco de jóvenes profesionales de moda. Al conductor le complació añadir a dos bailarines en su directorio de “gente bonita”. Llegamos al centro y pasamos al altillo de nuestro *dealer*.

Para cuando llegamos, Patrick y yo íbamos incontrolables. Yo me reía con tal estrépito que me asusté. Me senté en una silla mientras Patrick y nuestro anfitrión jugaban ping-pong. Traté de controlar los mareos que me

producía oír la pelota rebotando de ida y vuelta. Estaba perdiendo el control, incapaz de aguantar, incapaz de pedir ayuda. Perdí el conocimiento.

Cuando abrí los ojos estaba caminando alrededor de la mesa de ping-pong, sostenida por Patrick y el *dealer*. Me había dado otro ataque cerebral. El *dealer* estaba enojado y quería que me fuera en ese instante; temía que me muriera en su casa. Culpó a Patrick: “Te dije que tuvieras cuidado con ella y esa cosa”.

Patrick sugirió que fuéramos al departamento de Teresa. En el camino me contó lo sucedido. Había gritado de una manera escalofriante, di una voltereta y caí convulsionándome. Patrick y el *dealer* me abrieron a la fuerza la boca y me detuvieron la lengua. Me ardía la garganta y tenía amoratada la mandíbula. Seguía escurriendo por el regaderazo frío que me habían dado mis compañeros, y me sentía agradecida de que Patrick me hubiera salvado la vida.

Cuando empujamos la puerta del departamento de Teresa, Patrick le pidió que perdonara la intrusión y trató de explicarle que yo iba enferma. Como ella sabía de mi problema con las drogas, su reacción fue rápida y directa: “¡La quiero afuera en este instante! ¿Cómo te atreves a traerla? ¡Llévala a un hospital o a donde sea, pero sácala de mi casa!”

Patrick la asió con rudeza y la sacó del departamento. Finalmente, se refugió en la recámara. Mientras comí y me recuperé, Patrick desempeñó el papel de alma atormentada entre dos mujeres. Luego me llevó a mi casa. Durante el verano, trató de comprometerse con Teresa; incluso trató de dejar las drogas. Estaba ofendido conmigo por mi mala influencia. Yo sólo conocía una manera de aferrarme a él. En ese departamento me había enseñado todo lo que sabía.

Alex trató de mantenernos a Patrick y a mí apartados. Nos programaba por separado porque sabía que causábamos problemas siempre que estábamos juntos. Patrick me instaba a reformarme como él; esto es, me ponía en ridículo. Intentó limitarse al alcohol y la mariguana. Su actitud puritana me parecía diabólica. Me dijo: “Eres igualita a mi madre. Tal vez deberías probar con Valium o con un grito primordial”.

Se mudó a un departamento nuevo cerca de Hárlem. Una noche, dormida en su sillón, casi incendié el lugar. Varios bomberos irrumpieron por la puerta delantera y nos despertaron. Deseé que alguno de ellos me pidiera

matrimonio: quería que alguien me salvara. Tuvieron que ponerle oxígeno a Patrick. El olor del humo duró días.

En otra ocasión tuve un ataque óptico al abrir el refrigerador de Patrick. Su interior se convirtió en un hoyo negro que me succionaba. Grité y salté. Patrick me llevó al Hospital de Nueva York para ver a un neurólogo. Un escaneo del cerebro no reveló nada.

El verano fue una continua historia de presentaciones vergonzosas y reseñas ambivalentes. La administración de la compañía emitió su ultimátum. Seguía faltando a clases y a ensayos. Me quedaba despierta durante días y luego me desplomaba. ¿Quién podría despertarme?

Puse a Misha en una posición terrible, en especial cuando las críticas fueron favorables. Al preparar el ballet de Ashton *Les rendez-vous*, Georgina Parkinson apoyó mi elección de darle un ánimo alegre. Mi irreverente cinismo quizás era un intento inconsciente de imitar el estilo del humor de Misha. Elegí lo que pensé que sería apropiado para el ballet: un enfoque amanerado.

Era incapaz de innovar o de inspirarme. Apenas podía respirar. En el estudio, la nariz me goteaba al girar. Después de mi primera función, Misha comentó en privado que mi danza, específicamente mi interpretación, había deshonorado a la compañía. Me sentí atrozmente avergonzada. Creo que pensaba que yo había decidido burlarme de él a propósito.

Una reseña de *Les rendez-vous*, escrita por Jennifer Dunning, apareció en el *Times* de Nueva York del 6 de junio de 1981: “Miss Kirkland atravesó las difíciles secuencias de giros y las inflexiones de los *ports de bras* con perfecto control y un aire casi extravagante”.

Recientemente hablé con uno de los administradores de la compañía, quien una vez trató de hablar del problema de las drogas con el director artístico. Éste se negó a oír nada al respecto. Al parecer no lo consideraba un problema médico. Es posible que me haya estado tratando de proteger. Es posible que haya estado tratando de proteger a la compañía. Tal vez le dieron consejo legal. No lo sé de cierto.

¿Misha estaba protegiendo mis derechos civiles? ¿A mi antiguo amante le preocupaba que invadieran mi vida privada? El visible silencio de todos ante la adicción me inquietaba y me llevaba a creer todos los rumores sobre la administración. ¿Qué sabía yo? Estaba ocupada tratando de convencer a los que tenían el poder de que iba mejorando y merecía su interés. ¿A quién

debía creerle? Para mí, la capacidad de Misha de separar el trabajo del juego se tornaba cuestionable cada vez que se sonaba la nariz en el estudio. Me volví más hostil con él, pero seguía siendo mi autoridad principal. Aunque suene increíble, seguía tratando de complacerlo.

Al final del verano mi contrato no fue renovado. Patrick se reunió con la administración y me señaló como su problema. Lo que cantó y danzó aparentemente le ganó la simpatía y una prórroga. Más tarde me dijo: “Les conté lo que tenía que contar para que me recontrataran”. Eso incluyó mencionarles mis ataques. Supuestamente él había estado tratando de salvarme de mí misma aun cuando yo lo engatusaba para que se desviara del buen camino. Me quedé en la calle.

Alex siguió contratando conciertos para mí. Tan enferma como estaba, debe de haber sido un verdadero lío manejarla; sin embargo me arreaba, me persuadía y les aseguraba a los demás que yo era confiable. Era tanto un nombre que él valoraba para atraer a otros clientes como una carga.

En Chicago volví a tocar fondo. Patrick y yo fuimos incluidos en el Festival Internacional de Estrellas programado para junio siguiente. Bailaríamos el *pas de deux* del segundo acto de *Giselle* y el *pas de deux* de *Don Quijote*. El espectáculo fue organizado por una empresaria llamada Geraldine Freund. Era indescriptiblemente anciana, rica y extraña. Rezaba por mí. Su esposo, un médico, informalmente sugirió que yo necesitaba la medicación adecuada. ¿Qué sabía él de mí? Todo mundo daba consejos.

Las funciones fueron horribles. Patrick y yo perdimos totalmente el control en escena. Estábamos tambaleantes debido a los días y días de desenfreno. Me alzó con un brazo y casi se cayó. Los bailarines gritaron desde bastidores: “¡Bájala, bájala!” Algunos de ellos lloraron.

Poco después de esa debacle fuimos a Filadelfia. Nuestras presentaciones mejoraron técnicamente. Patrick trató de convencer a Natasha Makarova y a su asistente, Dina, de que era un incomprensible. Recalcó su mensaje con un aparente intento de suicidio. En el hotel donde se estaban quedando los bailarines, a medianoche una llamada de Patrick despertó a Natasha. Estaba en la cama cubierto de sangre debido a algunas heridas superficiales que se había hecho. Los rescatistas vendaron a mi poco cooperativo compañero, que rompió una botella y trató de resistirse al tratamiento. Bailó al día siguiente con un vendaje en una de las muñecas.

En Denver, al bailar *Giselle* con Patrick, tuve un control relativo en el escenario. Mi vestidora en la ocasión me suministró la coca. Me afané en especial por esconder mi oscuro secreto porque mi medio hermano, Chris Kirkland, había organizado la función en el Elitch Theatre. Una crítica de esa ciudad, Irene Clurman, notó mi “imponente inspiración” y escribió: “La danza ligerísima de Kirkland y su equilibrio sin esfuerzo, así como las heroicas cargadas de Bissell, fueron vertiginosos”. Alguien tendría que haberme sacado con un gancho a jalones del escenario.

En septiembre me programaron con Danilo Radojevic, otro bailarín principal del ABT, en Nueva Orleans. Nuestra aparición tenía el propósito de promover a una nueva compañía de ballet. Las dificultades comenzaron cuando me quedé sin cocaína. Un músico me dio una anfetamina, una tableta llamada “belleza negra”, algo similar a la “vitamina” que años antes me había dado Mr. B. En el intermedio, dos funcionarios de la localidad entraron enfurecidos en mi camerino para quejarse de mi danza en *Chaikovski pas de deux*.

Cuando entraron estaba a medio vestir, recortando mis zapatillas con unas tijeras. Les grité a los intrusos que se salieran. Un doctor del teatro decidió que yo era una asesina, probablemente psicótica. El hombre que había organizado la función, Brooke Cadwallader, salió en mi defensa. Me conocía lo suficiente para saber que era inofensiva (para los demás). Impidieron que continuara con el programa.

A fines de septiembre o principios de octubre tuve otro ataque cerebral en Nueva York. Estaba ensayando con Patrick en el estudio de Robert Denvers cerca del Lincoln Center. Alex estaba presente. Lo oí hablar por teléfono en voz alta: “Está fuera de control”. Su oficina estaba a una cuadra. Su socia Isabelle llegó y me llevaron en un taxi al Hospital de Nueva York.

Me sentí aterrorizada y aliviada. Asumí que finalmente la verdad saldría a la luz y que recibiría ayuda. Permanecí en el hospital durante tres días. Mi madre me visitó. Sentada en una silla de ruedas, le dije: “Creo que siempre supe que iba a acabar así”.

El neurólogo aconsejó que me trasladaran a la División de Westchester del Hospital de Nueva York. Era mi admirador y me dijo: “Sería una lástima que perdieras lo que más quieres”. Se suponía que las instalaciones de Westchester estaban mejor equipadas para tratarme. Creí que iba a entrar en un pro-

grama de rehabilitación. Mi madre y mi amiga Dina Makarova me llevaron fuera de Manhattan. Antes de irnos, reuní algún dinero y me detuve a pagarle mi deuda al *dealer*. Mi madre se sintió conduciendo como para escaparnos. Se me estaba aclarando la mente. Tuve momentos de lucidez. Emocionada con la idea de recuperarme, quería hacer borrón y cuenta nueva.

Había pasado setenta y dos horas sin cocaína. Los síntomas de la abstinencia tomaron la forma del letargo y de ansias de azúcar. Me senté en el asiento de atrás del coche de mi madre a comer dulces y a dormir. Para mi madre, mi comportamiento era raro. ¿Cuándo en la vida comía chocolates? Ya estaba golpeada y estigmatizada por el conocimiento de que su hija era una desalmada de las drogas.

Entramos en el estacionamiento de una finca en los suburbios. Mi madre y Dina me acompañaron a la recepción del edificio principal. Las tres sufrimos un rudo despertar: era un hospital psiquiátrico. A esa impresión le siguió un entendimiento más desastroso: me iban a encerrar.

Nos recibieron dos doctores y una trabajadora social. Los juegos mentales comenzaron de inmediato. Nos enfrentaron a mi madre y a mí, una contra la otra. Ella estaba temerosa y confundida, obviamente incapacitada para manejarme. No tenía más camino que internarme o convencerme de que me internara voluntariamente. Me enfureció que me hubieran arrebatado la responsabilidad de mi recuperación. Mi madre dijo: “Gelsey, desearía que no me obligaras a hacer esto”.

Tomé la pluma de la mano temblorosa de mi madre y firmé los documentos de admisión. Ella estaba llorando; yo, lívida. Ignoraba que mi conducta se usaría como prueba en mi contra. Ya estaba bajo observación, y también mi madre.

No tenía ninguna duda de estar en el lugar equivocado. Había esperado que me reunieran con otros adictos que estuvieran luchando por superar las drogas. En vez de eso, me confinaron en un pabellón mental, rodeada de personas con graves disturbios mentales de otro tipo. Me habían coaccionado y obligado institucionalmente. El personal del hospital no me explicó mis derechos. No había leído los papeles que firmé.

Al día siguiente, después de entrevistarse con Dina en privado, una de las terapeutas, una mujer de mediana edad, trató de ponernos una en contra de la otra. Dina le había informado de mi historia personal y en el mundo del

ballet. Al haber trabajado para Misha y Natasha, mi amiga siempre había estado cerca de las acciones de mi vida. Siempre confié en ella.

La terapeuta nos llevó a una oficina. Tergiversó las palabras de Dina y lanzó una provocadora lista de cuestionamientos: “Miss Kirkland, ¿está enojada por lo que su amiga dijo de usted? ¿La enoja que la vaya a dejar aquí? ¿Siente que la está abandonando?”

El transparente intento de incitar un enfrentamiento fracasó. Después de haber visto el resentimiento que yo le tenía a mi madre, quizá la terapeuta esperaba azuzar una reacción similar contra mi amiga. Dina podrá haber estado confundida por la angustia pero no era fácil de manipular. Yo sabía que debía ir a Europa a reunirse con Natasha. Cuando regresó, después de unas semanas, fue una de mis únicas visitantes regulares. No me sentí abandonada ni traicionada; simplemente sola.

Evitaba a la mayoría de los demás pacientes. Algunos apenas podían articular dos frases. Otros caminaban por allí como zombis, tranquilizados por pesadas dosis de medicamentos. Algunos no se movían en absoluto, como impedidos por camisas de fuerza químicas. Otros parecían peligrosos, expectantes en la entrada de sus cuartos. Mi decisión de no mezclarme con esta masa se consideró un comportamiento antisocial. Me recetaron Valium. Mi subsecuente decisión de no tomar las drogas fue vista como “resistencia a la terapia”.

Tras unos días, hice amistad con uno de los internos. Se llamaba “Mickey”. Tenía unos cuarenta años. Parecía un personaje adorable, una mezcla de gnomo italiano y boxeador ligero. Me confió que era homosexual y ex usuario de heroína; que su madre lo había seducido de niño; que a menudo se deprimía. Cuando trabajaba en la General Motors, un día había corrido desnudo por la planta. Tenía esposa y dos hijos, una familia en el Bronx, así como un *dealer* y amante gay conocido como el “Rey de Hárlem”. Después conocí a toda su familia.

Una tarde en la cafetería, Mickey trató de enfrentarme a la realidad: “Déjame decirte que vas a estar aquí por un largo tiempo. Tendrías que haber visto sus expresiones cuando te trajeron. ¡Ahora eres su pequeño tesoro! No pueden dejarte ir. Si te dejan salir y te pasa algo no quedarían muy bien, ¿no crees? Y piensa lo que pueden hacer contigo mientras estés aquí. Eres famosa, tienes un nombre, hay carreras que dependen de ti. Las reputaciones están en la mira. Es decir, están haciendo historia médica”.

Mickey me informó que tenía el derecho legal de salir del hospital si lo pedía con setenta y dos horas de anticipación. Lo notifiqué y crucé los dedos. Después de tres días, una terapeuta me convenció de salir con un pase temporal en lugar de abandonar definitivamente. Para ganar tiempo, me aconsejó que reconsiderara mientras estaba fuera. Me dijo que si seguía pensando igual después de pasar unos días en casa, sería libre de irme. Le creí. Me dijo que apartaría mi cuarto durante ese tiempo. Le prometí traer, a mi regreso, pizza para todos.

En Manhattan asistí a una reunión de Alcohólicos Anónimos y traté de reordenar mi vida. Me mantuve lejos de las drogas. Me alejé de cualquiera que pudiera tentarme. Un músico con quien había tenido un breve amorío me visitó una tarde en mi departamento. Era la primera vez que me veía sobria. El hecho de que siguiera interesado en mí me motivó, me levantó el ego. Conversamos tranquilamente. La posibilidad de vivir sin cocaína se hizo más atractiva.

Para el día en que regresé al hospital iba decidida a dejarlo permanentemente; a buscar ayuda y tratamiento en Manhattan. Confiaba en progresar por mi cuenta. Sólo pretendía recuperar los efectos personales que había dejado en el cuarto. Le pedí al taxista que me esperara.

Al entrar en el hospital me di cuenta de que había olvidado llevar la pizza. Era una noche de viernes, muy tarde. Mi cuarto estaba limpio y mis pertenencias almacenadas. El personal aparentemente asumió que no volvería. Mi terapeuta, la doctora “Elizabeth Spoke”, dijo que me tendría que quedar al menos un fin de semana porque era muy tarde para hacer el papeleo de salida. Recuerdo haber pensado que su nombre sonaba como espantar [*spook*]. Me habían tendido una trampa.

La doctora Spoke me hizo consciente de que el hospital me podía retener; que ya se había formado un expediente contra mí, un perfil psicológico. Ésa fue la amenaza sutil: que el Estado me confinaría permanentemente si yo no aceptaba quedarme otro fin de semana, otra semana, otro mes. Me devolvieron el cuarto y mis cosas.

Después le pregunté a la terapeuta: “¿Qué es un buen paciente? ¿Qué debo hacer para salir de aquí?” Me contestó: “Un buen paciente es alguien que dice ‘Por favor ayúdenme. Sé que no puedo sola’. Miss Kirkland, es mejor que coopere con nosotros”. Me dispuse a proponerme voluntariamente para una lobotomía.

Una semana o dos después de mi regreso, Mickey fue dado de alta. Había rechazado el plan de su doctor de colocarlo en una casa de medio camino. Acordamos vernos algún día allá afuera. Me quedé más sola y desesperada que nunca.

Otra de las pacientes, una mujer entrada en años que cuando llegó al hospital decía cosas incomprensibles, me aconsejó. Su medicación parecía haber surtido efecto. Pudo comunicarse conmigo: “Querida, observa lo pronto que saldré. Ya he estado aquí antes. Mi esposo me ha venido a aventar. ¿Viste cómo actuaba cuando llegué, fuera de control? Bueno, tienes que aparentar que estás mejorando, así que conviene que al principio uno se vea realmente muy mal. Me dan sus drogas putrefactas, me las tomo como niña buena y les digo a los doctores cuánto necesito su ayuda. Les doy las gracias, les repito cuánto han cambiado mi vida. Y en muy poco tiempo me habré ido. Ya lo verás. Pero tú nunca saldrás de aquí, no si sigues actuando así. Ya aprenderás; tienes que seguirles el juego, ¿entiendes?”

El establecimiento clínico era sumamente estructurado y regulado; un laberinto conductual, un zoológico glorificado. Las reglas apuntaban al orden carcelario, no a la dignidad terapéutica. Dignidad era una palabra demasiado subjetiva o imprecisa para los doctores. El *cf* (contacto físico) estaba estrictamente prohibido. Una vez me reprendieron por un abrazo inocente. Inocencia era otra palabra vaga. Yo estaba bajo *oe* (observación especial), vigilada cada media hora por mis guardianes. Mi resentimiento por ser observada, por no tener intimidad, se consideraba sintomático. Escudriñada, fui cobrando más conciencia de cada uno de mis gestos y movimientos.

Pasé un mes volviéndome loca y sometíendome a pruebas psicológicas. Mis respuestas a la prueba de Rorschach, la de las manchas de tinta, deben de haber decepcionado a mi terapeuta. Vi sólo insectos y flores. Adiviné ante las preguntas de opción múltiple. Probablemente exhibí una fascinante diversidad de fobias. A mi madre le dijeron que yo sufría un “narcisismo extremo”. No se necesitaba ser un genio para ver que me preocupaba mi imagen.

El que más me intimidaba era el psiquiatra en jefe, el doctor Otto Kernberg, el hombre responsable de mi caso. Me recordaba a muchos de los coreógrafos que conocía. En nuestra primera reunión, en una especie de evaluación preliminar, lo enfrenté ante un pequeño público: un grupo de colegas, unos aduladores hasta donde pude ver. Kernberg me pidió que

lo mirara a los ojos y le describiera mi problema. Lo tenía tan cerca que le veía los vellos de las fosas nasales, con sus muy ligeros destellos. Tartamudeé y me sonrojé. ¿Sonrojarse era signo de inhibición social o un intento de atraer la atención?

Recuerdo haber pensado que si ese personaje condescendiente pretendía hacerme a su imagen y semejanza prefería morirme. Estaba familiarizada con la actitud condescendiente, la neutralidad fría, la sonrisa forzada. Le di todos los síntomas y argumentos que necesitaba. Mis vacilaciones e incomodidad ante su presentación pública coincidían perfectamente con un síndrome que resultó ser su especialidad.

Me preguntó, aún nariz con nariz: “¿Entiendes lo grave que es tu problema?”

“Sí.”

“¿Estás segura?”

“Sí.”

Me indicaron que podía regresar al pabellón. Más tarde, un terapeuta me dijo que el doctor Kernberg pensaba que yo no sabía realmente qué grave era mi condición; que podía ser peligrosa para mí misma y para los demás. Mi madre le había informado del episodio de Nueva Orleans repitiendo los rumores que escuchó. ¿No había amenazado a una persona con unas tijeras? Me apabulló la idea de recibir una sentencia de por vida. Grité que nunca había hecho eso: “Admito que puedo ser peligrosa para mí misma, pero nunca jamás he dañado o amenazado a nadie. ¡Eso no!” Por supuesto, les daba drogas a otras personas, pero ése era un problema que yo sabía que debía resolver.

Aquí la verdad parecía un concepto extraño. Quedé a merced de Kernberg. ¿Estaba calificado para curarme el alma? ¿Merecía mi confianza?

El doctor era reconocido como una autoridad en “casos fronterizos”, esos que caen entre la neurosis y la psicosis. Financiado por la Fundación Menninger y el Instituto Nacional de Salud Mental, llevaba años investigando y había escrito varios estudios académicos sobre el tema, como *Desórdenes fronterizos y narcisismo patológico*.¹⁷

El desorden fronterizo debe de haber sido claro en mi caso. ¿De qué otra manera puedo explicar la conducta de Kernberg? Los criterios para hacer un

¹⁷ N. de la T. Barcelona, Paidós, 2001.

diagnóstico seguramente estaban muy definidos a sus ojos; no grises, sino blanco y negro. ¿Qué otra razón podía existir para mantenerme encerrada?

Mi comportamiento y mi historia personal parecían definir su categoría. Me faltaba autoestima y quería ser amada. Admito que me sentía despreciable y al mismo tiempo esperaba que me trataran con respeto, que se me tuviera alguna consideración como artista y como ser humano. ¿Por qué tenía yo esa enorme necesidad de controlar mi propio destino? ¿Me creía especial debido a mis sufrimientos? ¿Me creía merecedora de un trato especial?

Tenía sentimientos ambivalentes hacia todas las personas importantes de mi vida. Mi madre. Balanchine. Baríshnikov. ¿Eran buenos o malos, o buenos y malos? ¿Por qué no podía aceptarlos? Exhibía la misma ambivalencia hacia el doctor y su equipo. Les escatimaba la confianza, aunque a veces actuaba como si apreciara los esfuerzos que hacían por mí.

Esas contradicciones supuestamente indicaban que mi personalidad no se había integrado en alguna etapa temprana de mi desarrollo. La misma observación se podría aplicar a casi cualquiera de los bailarines que conozco, anoréxico, adicto o no. Dos de cada diez estaban tratando de matarse de hambre o de envenenarse hasta morir. ¿Por qué? La mayoría de los bailarines parecían aceptar la estética popular, así como a las figuras de autoridad del mundo del ballet. ¿Por qué? La mayoría se adaptaba. ¿Por qué? ¿Qué me hacía distinta? ¿Qué me llevaba a pelear?

Mi madre quedó marcada como parte del problema. A veces iba al hospital a participar en mis sesiones de terapia. Nos arrastraron hacia las preguntas principales. Nos arrancaron las defensas.

Era un juego de emboscadas absurdamente simple. Mi madre era culpable de criarme para que me convirtiera en una drogadicta. Yo era culpable de ser una drogadicta y ocasionarle a mi madre tanto dolor. Nuestros sentimientos de culpabilidad eran un aspecto más del problema. Nadie mencionaba el hecho de que las drogas me habían asediado a mí y a nuestra cultura. Nadie mencionaba la posibilidad de que el mundo del ballet tuviera algún impacto en mi conducta, en mis elecciones. Las culpas se dividían entre madre e hija. Y nosotras mordimos el anzuelo.

En una de esas sesiones juntas, mi madre se derrumbó. El terapeuta la acusó de albergar ilusiones sobre la grandeza de mi padre y su procedencia aristocrática. La conclusión era que ella había engañado a sus niños: “Señora Kirkland, usted quiere que Gelsey la ame, espera que la ame, pero ¿qué

ha hecho para merecer su amor? Siente usted tanto dolor que no deja espacio para el dolor de su hija”.

Se descompuso de tal manera que le pidieron que saliera del consultorio. Me impresionó la hipocresía del doctor. Mi madre se sintió humillada. El terapeuta le había pedido sinceridad para luego decirle que se fuera con ella a otra parte. El tratamiento era despiadado.

Después del primer mes de estancia y con mi seguro médico a punto de expirar, tuve otra reunión con el doctor Kernberg. La escena fue una repetición de la anterior, con un pequeño público, dos terapeutas, entre ellos la doctora Spoke.

Kernberg comenzó por informarme de que sus colegas estaban totalmente de acuerdo con lo que me iba a decir: “Esto la va a enfurecer, Miss Kirkland...”. Yo ya estaba frenética de que él presumiera conocer mi reacción de antemano. “Pero es usted una joven muy inteligente y creo que se lo debemos decir. Lo que tiene es una enfermedad tan complicada que ni siquiera tenemos nombre para ella”.

Probablemente se refería a un desorden fronterizo, para el cual se barajaban muchas etiquetas. Hizo una pausa para leer el impacto de sus palabras, y prosiguió: “Es usted tan absolutamente autodestructiva que si se va ahora estará muerta en menos de seis meses. Su única oportunidad es quedarse con nosotros dos años. Y aun así, no hay garantías; pero sentimos que es la única opción que le queda”.

Me palparon las sienes. Tuve que apretar los dientes para no estallar. El doctor se dirigió a los otros: “¿Concuerdan conmigo?”

Le dieron su voto de confianza. El plan era que permaneciera en el hospital y bailara en Nueva York. La perversa belleza de la idea era que mis ocasionales presentaciones pagaran las cuentas. Siempre habría alguien conmigo, una enfermera esperándome tras bastidores.

Me hizo saber que él tenía el control: “Ahora bien, por supuesto, podría tratar de oponerse a esta decisión en la corte y, como es tan lista, quizá convenza al jurado. Pero realmente debería sentirse agradecida de poder ir a la ciudad, hacer su faena, regresar y ser capaz de pagar su estancia con nosotros. No todo el mundo tiene esa oportunidad”.

Me exasperó que dijera “faena”. Su arrasador diagnóstico me pasmó. Se me estaba nublando la vista cuando preguntó: “¿Hay algo que nos quiera decir?”

Lo miré con abierto odio. Odiaba todo lo relacionado con él, todo lo que representaba. Ni sus intenciones ni sus justificaciones lo redimirán jamás. Tenía que decir algo; no iba a dejar que este hombre tuviera la última palabra. Meforcé en enfocarme: “Sí, tengo algo que decir, y es que... hay algo que yo tengo y usted no puede ver. Es tan pequeño que sólo yo lo veo”. Temblando de pies a cabeza y con la voz cortada, seguí: “Es... esperanza. Un poco de esperanza. Y nadie me la puede quitar”.

Parpadeó un par de veces: “Eso es una ilusión”.

En la medida en que yo aceptara el diagnóstico extremo del doctor Kernberg sería un caso sin esperanza. Sus palabras me desmoralizaron y me llenaron de dudas durante los siguientes dos años. Aunque odiara admitirlo, había predicho mi furia. Por tanto, algo debía saber. Una parte de mí creía en él, tanto como creía en el ilusionismo de un mago. Un médico muy respetado me decía que tenía una enfermedad quizás incurable. Siempre sería una adicta. Siempre sería autodestructiva. Una parte de mí sabía que su deseo de modificar mi conducta se basaba en su propia incompetencia, en su necesidad de controlar, en su limitada visión analítica. Pero mientras me desconcertara lo suficiente como para creerle, mientras fuera incapaz de ver más allá de él, seguiría siendo vulnerable.

Sólo me había visto dos veces. Una alianza terapéutica en sus términos nunca habría sido posible. Después de esa segunda reunión regresé a mi cuarto e inhalé una línea de sacarina. Llamé a un psicólogo amigo de la familia para pedirle consejo. Se llamaba “Stewart”. Habíamos tenido un amorío tiempo atrás. Había asesorado a mi madre. Los dos fueron al hospital a ver a la doctora Spoke, a una trabajadora social y a la otra doctora que estuvo presente en el espectáculo del doctor Kernberg.

El ambiente en la oficina era formal y tenso. Sentados unos enfrente de los otros, me sentí algo distante. Mientras ellos discutían mi destino, yo miraba por la ventana un árbol cuyas ramas desnudas tenían más vida e interés que la cara de los terapeutas del hospital. Me sintonicé cuando Stewart los puso a la defensiva: “Si todavía no saben que ésta es una persona que se quebrará antes de doblegarse, entonces no saben nada de ella”.

Oí el ruido metálico de sus armaduras. Continuó: “Me encantaría que Gelsey pudiera confiar en ustedes. Ella necesita en quién confiar, pero ¿me

pueden decir sinceramente que tiene alguna razón para entregarles su confianza?”

Stewart logró tocar la conciencia de al menos una de las doctoras. Spoke se disculpó secamente conmigo. Cuando a otra terapeuta le preguntaron si estaba de acuerdo con el diagnóstico del doctor Kernberg admitió que tenía dudas y dijo en qué basaba su opinión: “Tenemos nuestras políticas también”. La renuencia a expresarle a Kernberg su incerteza sobre mi caso me recordó a mis compañeros bailarines que mantenían cerrada la boca cuando un coreógrafo o un director podían quitarles el empleo.

A pesar de las cándidas confesiones, la doctora Spoke y los demás no aceptaron entregarme a la custodia de mi madre, quien había estado buscando un lugar más adecuado para mí. Averiguó sobre un centro de desintoxicación en Nueva Jersey; costaba cuarenta mil dólares por seis semanas. Luego le pidió apoyo económico a Herman Krawitz, del ABT. Suplicó. Se ofreció a ayudar al ABT recaudando fondos de Time-Life, un pequeño soborno que fue rechazado por razones legales. La compañía no aceptaría ninguna responsabilidad. Ésa fue la última palabra.

No me quedó más remedio. En una sesión privada con la doctora Spoke me senté y clavé los ojos en sus pies. Me negué a hablar. Sin desalentarse, me hizo preguntas que me sonaron irrelevantes. Frustrada al no conseguir respuestas, finalmente hizo una afirmación directa sobre mis resistencias. Le espeté: “Mire, doctora Spoke, quizá nuestro problema sea que no tenemos nada en común. Me refiero a que nunca me gustaron sus zapatos”.

Enseguida decidí jugar el juego de la clínica. El arrepentimiento sería mi clave. Las lágrimas me hicieron merecedora de un pase para tomar clase de danza en Manhattan. Al inicio de noviembre de 1981 improvisé mi escape.

Llamé al representante, Alex, para que me ayudara. Resolví no acudir a un ser amado, porque no quería que nadie cercano a mí se arriesgara. A Dina le confiaron que me llevara a Manhattan, pero desconocía mi plan. Después de tomar la clase me escondí. Alex me puso en contacto con un abogado, Jonathan Lash, quien a su vez me llevó a ver a un especialista del Bellevue Hospital, Robert Cancro, doctor, profesor y presidente del Centro Médico de la Universidad de Nueva York, Departamento de Psiquiatría.

Se echó a andar el sistema legal. El hospital de Westchester decidió no ir a la corte. Uno de sus directivos le dijo a Dina que harían todo lo que estuviera en sus manos para que nunca volviera a bailar. Desafortunadamente no

hicieron lo suficiente. La experiencia en el hospital y mi retorno al mundo de la danza desencadenaron la siguiente fase de mi destrucción.

Mientras tanto fui a sesiones semanales de orientación con el doctor Cancro. Es mérito suyo haberme mantenido viva durante este periodo e instruirme sobre las drogas y su insidioso poder. No le di oportunidad de hacer más que eso. Él sabía que la droga me llevaba a mentirle. De voz gentil y mediana edad, suavemente me provocaba para que no cumpliera las predicciones del doctor Kernberg; para que no me rindiera. Cancro no creía que fuera una adicta, aunque sí sabía que estaba esclavizada.

En las semanas que siguieron a mi huida del hospital, es posible que Alex creyera que había dejado las drogas, aunque mis solicitudes de adelantos de altas sumas comenzaron de nuevo en diciembre. A sabiendas de que estaba viendo cada semana a un doctor, me mandó a bailar a Taiwán e Italia. A principios de 1982 ya dependía del Valium tanto como de la cocaína. Había iniciado una relación inverosímil con el heroinómano que conocí en el hospital, Mickey, quien me introdujo en el infernal mundo de los picaderos de Hárlem.

Aunque nunca me inyecté heroína, con frecuencia acompañé a Mickey a un refugio de adictos, un picadero localizado en la Calle 127 y la Avenida Lenox. Era un departamento de dos habitaciones donde los adictos podían comprar o allegarse heroína y encontrar quien se las inyectara. Algunos se inyectaban a sí mismos. El lugar estaba vacío salvo por un viejo refrigerador, unos colchones podridos y una mesa. Encontré un hogar lejos del mío en compañía de víctimas como yo, ansiosos por suministrarme la droga por un precio. Me aceptaron como la pobre niña rica que en una pocilga busca la muerte. Los observaba sondarse venas en el cuello y en la ingle. No tenían inhibiciones. Mickey me dijo que yo era una adicta justo como él; que nada nos diferenciaba.

En algunas ocasiones me aterroricé. Vi a un sicario irrumpir con una pistola exigiendo su pago. Una vez me detuvieron en la calle unos policías que querían saber si estaba “limpia”. Cuando se preveía una redada, escapaba con Mickey saltando por el techo del edificio. Mientras tanto, el antagonismo entre los dos se volvía más violento. Al vivir bajo la constante amenaza del abuso físico, yo sabía hacia dónde me encaminaba, así siguiera bailando.

Le dije a Alex que ya no podría bailar obras físicamente exigentes, papeles demasiado audaces. Sería estrictamente lírica. Promovida por él y acompa-

ñada por Mickey, bailé en Puerto Rico y Venezuela. El 11 de abril de 1982 mi historia con las drogas estalló en Florida. Inadvertidamente le conté a un reportero del *Miami Herald* que me estaba recuperando de la adicción. Fue un mes después de que John Belushi murió de sobredosis. Habían salido a la luz grandes revelaciones sobre el consumo de cocaína en el mundo del deporte. Mi entrevista telefónica con Laurie Horn se reimprimió por todo el país. Fui vista como un caso aislado en el mundo de la danza. Las compañías no siguieron el ejemplo de los equipos deportivos profesionales. Por ejemplo, el ABT no declaró nada ni instauró ninguna política.

Tuve pánico de hablar sobre las circunstancias de mi caída: “Simplemente es algo que está sucediendo en proporciones epidémicas...”. Inventé que mi recuperación había resultado de algún trauma. No mencioné a Patrick. Tampoco dije que seguía drogándome. Poco después, Patrick declararía para la revista *US* que yo era la causa de sus problemas y negó todo uso de sustancias ilegales. Tal era la convincente voz de la cocaína.

El 24 de abril de 1982 Alex me instruyó para una entrevista que me haría la revista *Time*. Las notas sobreviven. Me aconsejó que dijera que estaba recuperada, que el problema se había relacionado con las presiones y que mi consumo de cocaína había durado la mitad del tiempo que realmente la había usado. Le preocupaba mi atractivo en la taquilla. El escritor del *Time* Paul Grey probablemente se dio cuenta de que le estaba mintiendo. No publicó la historia.

Tres días después me programaron para aparecer en Los Ángeles con el bailarín canadiense Frank Augustyn. Ensayando el ballet de Ben Stevenson *Tres preludios*, insulté a mi compañero. En el último minuto se retiró, pero yo me negué a cancelar. Como una loca, en el camerino inhalé a la carrera varias líneas de coca al tiempo que trataba de adaptar toda la obra para un solo. Improvisé en el escenario, una pesadilla dionisiaca.

Gillian Rees escribió en uno de los periódicos locales: “Kirkland no debería estar bailando. Uno se pregunta por qué, en vista de sus problemas con las drogas y su consecuente inconsistencia, el Ballet de Los Ángeles se molestó en invitarla”. Alex me dijo que el coreógrafo, Ben Stevenson, lo llamó por teléfono para decirle que esperaba pasar a la historia como el hombre que le arrebató su ballet a Gelsey Kirkland. Su indignación estaba más que justificada.

Alex trató de arrastrarme a Hollywood con los directores Bob Fosse y Robert Altman. Me resistí en cierta medida, pero estaba desesperada por el dinero. En agosto me consiguió una aparición en la televisión canadiense, en *Pavlova*, producida por la Canadian Broadcasting Corporation. Una pierna se me inflamó al doble de su tamaño normal como reacción a la abstinencia de la cocaína. Fuera de control, rompí con Alex. Probablemente fue el acto más amable que tuve jamás para con él.

En el verano, cuando seguía pasando tiempo en Hárlem, decidí intentar regresar al New York City Ballet. Estaba agotada de tantos viajes y quería una base de operaciones estable. Fui a ver a Balanchine. Quizá me recordaría todo lo que había perdido en el camino. Lo encontré en su oficina en el teatro una tarde, y le pedí que considerara aceptarme. Se veía muy viejo. Sorbía la nariz, como siempre. Yo no sabía que ya lo aquejaba una rara enfermedad que le quitaría la vida al año siguiente. Me dijo: “Ya veo. Bueno, quizá, querida; no lo sé”. Acordamos vernos a la siguiente semana. Me pidió que “lo sorprendiera”.

Me aparecí sin anunciarme, como lo solicitó. Nos sentamos. Empezó a hablar con visible incomodidad: “Mira, querida, tienes que desear sólo este teatro, sólo este lugar. Nada más. Es como... digamos los vagabundos en la calle: allí es donde quieren estar”. Alzó un dedo: “Eso quieren. Míralo”.

Pareció atascarse. Yo sabía que se estaba andando con rodeos. Más adelante me enteraría del problema de drogas que sufría su compañía. “Mr. B, pienso que me está tratando de decir que vine deseando que usted me salve, pero eso es algo que debo hacer yo misma, ¿sí?” Se vio aliviado. Con la mirada me agradeció que lo comprendiera.

Continué: “Sólo por curiosidad, ¿se acuerda de cuando vine a decirle que me iba, hace años?” Asintió lentamente. “Tenía miedo de contarle mis planes; fui cobarde. La verdad, oí que usted pensaba que fui una traidora. No importa. Siempre me he preguntado qué me habría dicho si le hubiera contado y pedido consejo. No es que le hubiera hecho caso, pero ¿qué me habría dicho?”

Se animó súbitamente: “Que no te fueras. Mira, todo mundo hace barullo con Misha, pero en realidad es sólo un buen bailarín. Buenos pies. Pero tenemos muy buenos bailarines aquí”. Hizo una pausa y se rió por lo bajo, con ironía: “Así es: buenos pies. Excelentes para un hombre”. En

ese momento supe sin duda cuánto había disfrutado Balanchine de poner a Misha en su lugar.

Mi cara le recordó a Mr. B el propósito de mi visita: “Si te acepto, ¿qué haré con los demás que tienen que bailar? Todo en esta compañía está arreglado de cierta manera”.

“Lo comprendo.”

Al encaminarnos a la puerta, agregó: “Querida, de todas formas este lugar no es lo suficientemente elegante para ti”.

Me besó la mejilla y me fui. No pudo contenerse de declarar a los periódicos que me había rechazado. Poco después, Patrick Bissell y yo volvimos a bailar invitados por el Eglevski Ballet, ahora dirigido por Edward Villella. Eddie, un querido amigo, nos apoyó. Los periódicos hablaron de mi retorno. Fui un fiasco.

En octubre de 1982 rompí con Mickey. Tuve que huir de mi propio departamento por amenazas físicas. En el mismo día, me encontré a Misha en el estudio de Robert Denver. Me saludó como a una amiga perdida mucho tiempo atrás: “Gels, te extraño. ¡Ya no tengo quien me haga pasar tan malos ratos!”

Me recontrató en el ABT en noviembre. Lo volví a ver en el estudio y me expresó su preocupación: “Gelsey, por favor no te mueras; te necesitamos”.

Capítulo XII

Bailando sobre mi tumba

Misha y el ABT me “necesitaron” por otro par de años. Durante ese tiempo a veces fantaseé sobre mi funeral. Me imaginaba a Misha de pie junto a mi tumba, dándose cuenta demasiado tarde de la parte buena que yo había tenido. La fantasía no se alejaba mucho de la realidad: me estaba muriendo. Que era un cadáver danzante debe de haber sido claro para todos en la compañía y para todo aquel que me conociera.

Mi regreso fue una futilidad. Pasaba todo el tiempo tratando de verme bien, tratando de no llegar tarde, tratando de no tomar demasiados descansos de cinco minutos, tratando de no hacer ruido en el baño o en los vestidores cuando inhalaba, tratando de no perder mi bolsa o mi coca, tratando de que no me vieran con los otros consumidores, tratando de que no me descubrieran. La compañía misma había cambiado. La mayor parte de los bailarines jóvenes tendían a verse iguales. Los bailarines más antiguos se quejaban en privado de la mala dirección. Yo era una de estas descorazonadas.

Recuerdo las conversaciones nocturnas con mi amiga Dina. Ella grabó algunas de sus remembranzas de los momentos que pasamos juntas en la sala de su departamento:

Me leías el diario de Nijinski, sus reflexiones en el asilo y la incomprensión que sufrió. Todo el tiempo te identificabas con su suerte. En nuestras conversaciones a veces nos remontábamos al pasado y a las personas con las que te habías relacionado y cómo te afectaron. Hablábamos mucho de tu padre, y entonces surgían mucho dolor y enojo. En tus palabras había mucho odio a ti misma. Estabas convencida de que no te merecías nada mejor de lo que tenías.

Sí, yo estaba determinada a salvarte. ¿Cómo? No lo sabía. Soy terca por naturaleza. Conocía tu tendencia a alejarte de las personas que considerabas

“buenas”, que no te “merecías”. O eso decías. Pero si seguías viniendo noche tras noche, para mí era una buena señal.

Nuestras conversaciones hurgaban cada vez más profundamente. A veces parecías poseída por un demonio incontrolable. Me mirabas con esos ojos penetrantes y gritabas: “¿No me entiendes? ¡Me quiero morir!” Yo sentía que debía contestarte con razones para vivir, sin importar que las rechazaras.

En nuestras discusiones pensaba que el ballet era la clave de muchos de tus problemas. La profesión a la que habías dedicado tanto de tu vida te estaba destruyendo poco a poco. Ya no tenías ese obsesivo deseo de trabajar, de explorar, de probarte hasta los límites de tus posibilidades.

... Toda la disciplina y la ambición habían desaparecido. Quedaban la desesperación y una obsesión de otro tipo, que era más atemorizante que nada de lo que te hubieras hecho antes. Cuando abrí los ojos me di cuenta de que no tenía caso impulsarte a que bailaras...

Cuando Dina se iba de la sala para hacerme té, inhalaba unas líneas de coca, porque me daba una enorme vergüenza que me viera. La droga me mantenía hablando, o hablaba por mí. Dina nunca dejó ver que sabía.

Hacia finales de 1982 me cambié al departamento de mi madre en la Quinta Avenida, cuyas ventanas de la sala daban al Central Park. Transformó el sofá en cama. Apilé mis maletas debajo del piano. Siempre había un montón de zapatillas de punta, mallas, leotardos y calentadores de piernas. En varios recovecos almacenaba mi droga y sus accesorios: popotes, frascos, papel para empacarla, trituradora y cucharas. Escondí la coca y el Valium debajo de un almohadón. En cierto momento mis tendencias cleptomaniacas obligaron a mi madre a guardar bajo llave los cubiertos. Le robaba monedas a mi padrastro, acto que justificaba como “préstamos de emergencia”. Para él yo era una causa perdida.

Mi madre no husmeaba. Nuestras ocupaciones nos mantenían separadas durante el día. A menudo intercambiábamos notas, rimas disparatadas para informarnos de nuestros ires y venires. En mi cumpleaños me dejó saber que entendía algo de mi jerga sobre la droga. Su tarjeta decía:

29 de diciembre de 1982

Oda a G.K. en sus treinta años

1952: *Aborn*

1982: *Acorn*¹⁸ (bellota)

De las pequeñas bellotas
Nacen poderosos robles
Siempre que no permanezcan
Demasiado tiempo en la “nieve”.

M.

La desconcertó mi reacción hostil a su humor porque ignoraba que yo seguía a la deriva entre las nieves profundas.

Continué visitando al doctor Cancro. Quería que permaneciera en el ABT hasta que comprendiera que no admiraba tanto a Misha como yo creía; hasta que fuera capaz de ver que Misha no amaba esta forma artística en el mismo sentido que yo. El doctor me animaba a que bailara. Asumía que si bailaba y me presentaba en el escenario no me estaría drogando. Era un falso supuesto. Tenía tantas oportunidades de destruirme en el ABT como en Hárlem.

En realidad nunca le confesé al doctor Cancro las cantidades de coca que consumía. Levantó la ceja cuando le dije que gastaba unos doscientos dólares a la semana en mi obsesión. El gasto real era al menos el triple de eso. En más de una ocasión me sugirió que tratara de deshacerme de la coca temporalmente: “Podrías pensar en meterla en el cajón por un par de meses. A estas alturas, probablemente Johnny Carson¹⁹ haría lo mismo por ti que la cocaína”.

Existía más que una simple analogía entre el efecto psicológico de la droga y el de la televisión. La sexualidad era otra parte del cuadro: ya no tenía relaciones sin la droga. El doctor trataba de hacerme entender la transición que implicaría dejar la cocaína: “Es posible que seas una amante abominable durante un tiempo”.

La droga se había apoderado del acto sexual justo como del acto creativo. La cocaína era como una tercera persona, siempre al mando; siempre manipulando desde esa área gris que hay entre la mente y el cuerpo. Escuché

¹⁸ N. de la T. La madre hace un juego de palabras entre *born* (nacida) y *acorn* (bellota).

¹⁹ N. de la T. Comediante anfitrión del programa de variedades *The tonight show* (1962-1992).

el consejo del doctor pero fui incapaz de llevarlo a la práctica. Ya no podía imaginarme un futuro sin cocaína, no más que imaginarme lanzándome de un coche a toda velocidad. Mi vida estaba en el filo de la navaja.

Tanto el amor como la razón eran imposibles. En la primera gira con el ABT al inicio de 1983 me involucré con un pianista, “Dwayne”, a quien le gustaba más la yerba que la coca. Compartimos nuestros hábitos durante un breve tiempo. La mezcla de mariguana y cocaína me desquició. La desorientación se intensificó por mi cambio de gusto musical. Para prepararme psicológicamente al trabajo diario, empezaba escuchando discos de Michael Jackson y la banda sonora de la película *Tiburón*. La música me provocaba ira, de modo que me impulsaba a vivir cada día. Un *walkman* me aislaba del mundo.

En Chicago, Dwayne me llevó a un concierto de Stockhausen. Íbamos voladísimos con una mariguana muy fuerte. Tres orquestas arremetieron una contra la otra en el escenario, una disonante confusión de voces. Todo muy sofisticado y complejo. Un hombre de tipo académico que estaba sentado junto a mí afirmaba que la música le había generado “una euforia natural”. También yo estaba cautivada por la densidad del sonido, que era como un argumento estridente que se resolviera arbitrariamente. Dwayne me dijo que la ejecución fue “perfecta”. Estuve de acuerdo.

Cuando Dwayne acompañó en el piano *Other dances*, que yo bailaba con Misha, el ritmo de Chopin pareció alterado por Stockhausen. La autocomplacencia de Dwayne, deliberada o no, me imposibilitó frasear el movimiento. Revoloteé y correteé por el escenario buscándole los ojos. Con el lenguaje corporal le transmití mi irritación. Herí sus sentimientos. Aparentemente se tomaba en serio su música. El encabezado del *Tribune* de Chicago del 14 de febrero de 1983 aseguró: “La reunión de Baríshnikov y Kirkland despide destellos de la antigua magia”. Después de la función Misha me sugirió: “Tienes que disculparte con Dwayne; está a punto de suicidarse”.

Le respondí con una risita cínica y le prometí hacerlo. Y sí me disculpé, tratando de hacerle ver a Dwayne que la patética era yo. Poco después lo boté. Preferí mantener mi vida privada más o menos vacía.

La promiscuidad fortuita tenía ventajas que me resultaban irresistibles. El sexo podía intercambiarse por coca; la coca podía intercambiarse por sexo.

No fui ajena a esas transacciones físicas. ¿No siempre se me había pedido que vendiera mi cuerpo?

El problema en las giras era dónde comprar el polvo blanco. En un ataque paranoide había echado mis provisiones al escusado en Washington, d.c. Después encontré varios conectes nuevos a través de compañeros del ABT que también consumían. La venta de drogas era una manera en la que los bailarines sostenían sus propias adicciones. Uno de mis proveedores me ofreció llevarme reservas, a las que llamó mi “medicina”. Una vez, cuando a medianoche le hablé por teléfono a un director de escena para conseguir un Valium, me dijo que fuera a un hospital, que era adonde yo pertenecía.

Ninguno de los “amigos” que me suministraban la coca consideró jamás que pudiera ser cómplice de asesinato. Ni yo pensé jamás que correspondiendo a sus favores ponía en riesgo sus vidas. Tan sólo nos estábamos divirtiendo, sacándonos mutuamente de nuestro sufrimiento. Las drogas llenaban el vacío en una compañía sin inspiración.

El ABT viajó a Miami más adelante en ese febrero. La ciudad era uno de los principales puntos de entrada de la droga a este país, y su precio era relativamente bajo. Supe que uno de los ejecutivos de la compañía lanzó a algunos bailarines y *dealers* la advertencia de que “tuvieran cuidado”: un llamado a la moderación. La idea era no meterse en problemas. (Un año después, iba yo detrás de Charles France a recoger nuestro equipaje en el aeropuerto de Miami. Volteó a verme y me dijo riéndose: “¡Bienvenida al hogar de Scarface!”, en referencia al personaje principal de la extravagante película de Al Pacino sobre el bajo mundo de la cocaína. No me hizo gracia.)

De camino hacia San Francisco, a fines del mes, me desvié por coca a Manhattan y llegué tarde a la costa oeste. En la San Francisco Opera House me entregaron la siguiente carta:

25 de febrero de 1983

Querida Gelsey:

Lamento tener que notificarte formalmente que tus crónicas y continuas cancelaciones de ensayos, así como tu negligencia para preparar adecuadamente las funciones, no son aceptables; por tanto, si vuelve a ocurrir algún incidente de este tipo tu contrato será rescindido.

Se te ha advertido repetidamente de que tu falta de consideración con tus compañeros artistas, maestros de ballet y pianistas ha sido fuente de gran aflicción para todos nosotros, y es una conducta profesional inapropiada. Hemos hecho todo lo posible para alentarte a cumplir con tus obligaciones con la compañía y los términos de tu contrato. Sin embargo, como resultado de tu más reciente incidente, esto es, que no te presentaste en San Francisco el martes 22 de febrero, que llegaste tarde al ensayo programado para el miércoles 23 de febrero y que cancelaste a las 6:30 el ensayo de las 6:30 el jueves 24 de febrero, siento que la situación se ha deteriorado hasta el punto en que debo hacerte esta amonestación formal.

Quisieras que pasaras a verme mañana, sábado 26 de febrero, a las 2:15. Por favor olvídate del ensayo que tienes programado para las 2:00.

Atentamente,
Mijail Baríshnikov

Posteriormente, Misha fue por mí al teatro y me pidió que lo siguiera tras bastidores. Una vez fuera retomó el tema de su carta con tono comprensivo: “Gels, creo que la danza es demasiado dolorosa para ti”.

Esas palabras dieron en un punto sensible. Continuó: “Yo te ayudo. Pensamos en un modo elegante de renunciar... de detenerte. De verdad pienso en una buena salida para ti y para la compañía”.

No mencionó lo innombrable. No acepté su ofrecimiento. Tal vez quise probarle que estaba equivocado. No insistió en mi renuncia. Sus advertencias eran huecas. Aún no me daba cuenta de por qué esto era así.

Tuve buenas críticas en San Francisco y me preparé para bailar *Giselle* en Los Ángeles trabajando con Georgina Parkinson, cuya lealtad como amiga y maestra de ballet constantemente puse a prueba. Mis ensayos estaban programados para las tardes. Había problemas de espacio en Los Ángeles. Pero era el menor de los problemas.

Unos días antes de la función, tenía que reunirme con Misha para ensayar en el teatro. Llegó tarde. Yo sabía que estaba en una de las oficinas. Y sabía que él sabía que lo estaba esperando. ¿Se trataba de darme una lección?

Finalmente entré en la oficina y lo encontré sentado ante un escritorio, inmóvil, echado en la silla, con el rostro inexpresivo. No pretendía sermonearlo sobre la puntualidad. Al verme salió de su ensoñación y caminó detrás

de mí hacia el estudio. Antes de llegar a la puerta se detuvo en seco. Como si hubiera tenido una idea repentina, me preguntó: “Gels, ¿le has pedido a Peter Martins que te reciba de vuelta?”

Quedé estupefacta: “No, Misha; no le he pedido nada”.

Dijo con ligereza: “Bien, estoy seguro de que Peter te aceptaría en su compañía si se lo pidieras”.

Me estaba insinuando que regresara al New York City Ballet. Acababan de hospitalizar a Balanchine; Peter Martins era el heredero obvio. Seguramente me daría la bienvenida con los brazos abiertos. “Pero, Misha, yo no quiero estar allí. Quiero estar aquí”.

No replicó. Tomé la indirecta como un insulto. Me incitó aún más al elogiar a una de las bailarinas del New York City Ballet diciendo que podría hacer una mejor Giselle.

La tensión se acumuló en el ensayo. Estaban presentes Georgina y un pianista. Misha pidió que primero ensayara mis solos, como si fuera una audición de *impromptu*. Me resistí. Esperaba que trabajáramos juntos en los adagios; no había calentado para esos solos. Él cedió.

Cuando empezamos a ensayar un *pas de deux* tuve la certeza de que no quería estar en el mismo salón que yo. Continuamente nos detuvimos y reiniciamos. Lo culpé. Él me culpó a mí. Cuando me quejé de uno de nuestros viejos puntos complicados, vociferó: “¡Hago lo mejor que puedo; tienes que saltar para ayudarme a cargarte!” Yo sabía que ese salto destruiría la cualidad fluida del pasaje.

Estaba aterrorizada, en parte porque estaba drogada y en parte porque nunca nos podíamos comunicar. Seguimos hasta un punto en el que el ambiente fue más que desagradable, de ida y vuelta. Luego vino la serie de cargadas en diagonal. Yo intentaba corregir su fraseo. Él trataba de decirme que de todas maneras yo estaba haciendo mal los pasos. De repente nos detuvimos viéndonos de frente. Traté de buscar otro ángulo. Pero él resonó en todo el estudio: “¡Y no me echés esas miradas fulminantes!”

Cerré los ojos y contuve las lágrimas. Se fue furibundo. Ni Georgina ni el pianista abrieron la boca.

Al día siguiente Misha canceló nuestro ensayo. Me reuní con él y con Charles France en la oficina. Me dijeron que me sustituirían en *Giselle*, que no estaba preparada, que no había ensayado apropiadamente. Los acusé de

manipularme. Charles me devolvió el golpe: “¡Gelsey, no estás mejor que en tus días de Hárlem!”

Me quedé petrificada. Eso se acercaba demasiado a la verdad, tratándose de ellos. “Veo que entre los dos ya solucionaron las cosas, pero si no quieren que baile *Giselle* me la van a tener que arrebatarse. ¡Tú llegaste de Rusia y te quedaste con todo! ¡Te puedes llevar a *Giselle* también; pero voy a hacer que todo mundo sepa exactamente lo sucedido aquí, exacta y precisamente lo que está pasando en esta compañía! ¡De ninguna manera los voy a dejar que se salgan con la suya!”

Estaba de pie, gritando. Al dirigirme a la puerta renuncié y juré difundir toda la historia. Caminé a un restaurante cercano al teatro, sabiendo que nunca cumpliría mi amenaza. Me daba demasiado miedo decirle la verdad a cualquiera, por no mencionar a la prensa. Aun así, pretendía dejar la compañía. Cuando regresé a recoger mis cosas al teatro Charles me pidió que reconsiderara, que solucionara las cosas con Misha: “Sólo habla con él, Gelsey”.

Lo hice. Le dije a Misha que me merecía otra oportunidad. Le prometí no causarle ningún problema con *Giselle*. Me escuchó con la conciencia de que nada de lo que yo dijera valía un comino, porque estaba al tanto de mi adicción a la cocaína. Y él sabía que yo sabía que él sabía. Me concedió mi deseo.

Giselle era el primer ballet completo que hacíamos en años. Nuestra función de marzo causó sensación entre el público y la crítica. El *Times* de Los Ángeles seguía escribiendo sobre ella un año después. Misha estuvo más cuidadoso en su acompañamiento de lo que jamás había estado. Fue una exhibición técnicamente impecable. Me había convertido en una verdadera heroína romántica, un papel que pareció mejorar por influencia de la coca. Era más vulnerable que nunca.

Sin embargo no fue el mismo ballet que bailé años atrás. Fui incapaz de lograr virtuosismo; fui incapaz de perdonarme. Mi espíritu no tenía resistencia. *Giselle* estaba en una situación tan desesperada como la mía.

La cuestión era si despedirme de la compañía o no. La administración debe de haber insistido en eso casi a diario. Yo no habría sido más obvia de haberme puesto una C de cocaína en el pecho. “Constance”, una solidaria secretaria de las oficinas administrativas del ABT, a veces me dejaba notas en

el vestidor en las que me pedía que no me dejara vencer. Las escondía cuidadosamente, quizá temiendo que alguien descubriera que estaba de mi lado.

Recibí otra carta de Misha cuando la compañía llegó al Northrop Auditorium de Mineápolis:

3 de abril de 1983

Querida Gelsey:

Antes de proceder a firmar contrato para la temporada en el Met, necesito verte para hablar de tu repertorio y programa de funciones. Le pedí a Constance que nos concierte una cita cuando estemos en Detroit.

Tuyo,
Misha

El repertorio y el programa de funciones eran las áreas cruciales del control administrativo. Mi conducta había sido incorregible, pero mi nombre era taquillero. El dilema era una maldición para Misha y para toda la compañía: ¿quién querría bailar con una yonqui?

En Detroit, más adelante, en abril, ensayé de nuevo con Misha y bailé *Other Dances*. Al hacerle una corrección técnica enfrente de los otros bailarines ocasioné una nueva ronda de estallidos. Pensaba que me estaba burlando de él o cuestionando su autoridad como director artístico. Antes de regresar a Nueva York me dijo por teléfono que yo era una persona “terrible”. Charles France me informó que Misha no quería bailar *Giselle* conmigo otra vez. Yo rogué como siempre, pero lo que dijera no tenía caso; era patético.

Unas semanas después Misha estuvo en bastidores en la Met mientras yo bailaba el *pas de deux* de la boda de *La bella durmiente*, acompañada por otro bailarín principal, Ross Stretton. La administración no me había incluido en la función de gala pero sustituí a una bailarina que se retiró. Bailé como la abominable mujer de las nieves. La vergüenza fue insoportable. Después de la función, Misha se me acercó para decirme: “Deberías estar orgullosa. De verdad estuviste bien por primera vez”. Sus opiniones carecían de valor para mí.

A fines de abril George Balanchine murió por un misterioso virus de lenta actuación. Su sistema nervioso central se había venido deteriorando durante algunos años. Lloré pero no asistí al funeral. Misha sí, junto con los dolientes del mundo de la danza. A diferencia de aquellos que lo elogiaban, Mr. B prefería no llamarse artista o genio. No creo que hubiera apreciado tan efusivas alabanzas, pero tal vez me equivoque sobre él. Me causó conflicto la efusión sentimental, especialmente de quienes nunca lo conocieron. De alguna manera me sentí más cerca que nunca de este hombre, pero no podía perdonarle tantos años de dolor.

Varios días más tarde, el 7 de mayo de 1983, tuve otro ataque cerebral, esta vez en la cafetería del Met. Había permanecido despierta durante días y se me acabó el Valium. Tenía programado un ensayo. Enfrente del cajero di alaridos; volé hacia atrás y al caer me abrí la cabeza.

El ataque incluyó la usual pérdida de conocimiento y convulsiones. Desperté cubierta de sangre en brazos de mi leal partidaria Constance. Dos policías estaban parados junto a mí. Supe después que me encontraron los dos gramos de cocaína que traía. Llegó la ambulancia. Me llevaron en silla de ruedas, en medio de la extraña sensación de que mi vida nunca había existido.

Recibí tratamiento en el Hospital Roosevelt, con el doctor Howard Goldsweig. Me dio seis puntadas en la cabeza. La administración de la compañía casi logró encubrir el asunto por completo. El *Post* de Nueva York sólo reportó que había tenido un accidente en la cafetería. No se mencionaron las drogas. Nunca supe por qué la policía no me arrestó o me fichó. Patrick me dijo que tuve suerte; que consideraron que ya tenía yo suficientes problemas.

Charles France se entrevistó una vez con el doctor Cancro, quien quería que siguiera bailando. Le explicó a Charles que yo sufría un problema médico. Charles le explicó el punto de vista de la compañía: se tenía que mantener a flote una empresa. Varios días después volví a la Met, a bailar *Giselle* con Misha. Había retomado la cocaína antes de salir del hospital. Otro dilema flotaba ahora en el aire: ¿me moriría en el escenario?

La presentación de *Giselle* fue tan extraordinaria como los sucesos que la precedieron. A Misha le debe de haber repugnado mi presencia. Estoy segura de que nunca había dado una función con una bailarina que llevara la cabeza cosida con seis espantosos puntos negros. No era una visión muy bonita que digamos. Me sentía como unaapestada, con Misha obligado a olerme.

Traté de mantener los ánimos; era una penitente tratando de expiar mis culpas de años de disparates. En el segundo acto se nos enredaron los pies a mi compañero y a mí, lo que para algunos se vio como si yo lo hubiera pateado. La reseña de Clive Barnes apareció en el *Post* de Nueva York del viernes 13 de mayo de 1983:

Ésta es una de las parejas legendarias del ballet. Miss Kirkland ha tenido sus problemas, pero allí estuvo, bailando con una fiebre exquisita y dramática. Yo llegué al final de su primer acto, alcancé a ver su escena de la locura y, por supuesto, todo el segundo acto. Tanto ella como Baríshnikov estuvieron fantásticos...

Baríshnikov fue un héroe desconsolado, arrasado por el amor; y Miss Kirkland, la divina y frágil Miss Kirkland, nos dio una Giselle que debemos recordar con reverencia.

Miss Kirkland posee una gracia furtiva, un estilo y una comprensión que de una curiosa manera se suman para configurar una Giselle totalmente personal. Incluso sufre con la música.

Aunque se valoró la danza, el llamado de telón final fue demoledor. Yo había estado procurando ver el lado amable, porque podría haber estado peor; sin embargo, Misha actuaba de un modo muy desagradable. ¿Estaba sonriendo o renegando? Sentí que debía mostrarles mi estima a él y al público. Por un fugaz instante era yo misma nuevamente, al borde de las lágrimas. Saqué una rosa de un ramo y se la extendí. Vaciló. Cuando la iba a tomar, se la aparté, bromeando.

Simplemente quería sacudirle ese estado de ánimo, que les echaba una maldición a los festejos. Bajo las circunstancias, mis acciones resultaron patéticamente inapropiadas. Debe de haber pensado que quise avergonzarlo. Cuando extendió la mano otra vez para tomar la rosa, juguetonamente se la volví a retirar. Rompí una regla cuya existencia ignoraba.

Misha se dio la vuelta y salió del escenario pisando fuerte, murmurando algo en ruso. Quedé impactada. Hice una reverencia y puse la rosa en el lugar que él había ocupado. Ejecuté el resto de mis saludos sola, absolutamente desconcertada. Cuando cayó el telón, mi amiga Dina fue la única que tuvo el valor de acercármese.

Cuando pasé por el vestíbulo de camino a mi camerino oí los gritos de Misha: “¡Está despedida! ¡Está despedida!” Parecía un manicomio. Me retiré al camerino gritando a todo pulmón: “¡Por Dios, y ahora qué hice?” Se me iban saliendo las lágrimas y tenía escalofríos. Estaba inconsolable. Apenas me daba cuenta de quiénes me rodeaban. Quería estrellar la cabeza contra el espejo.

El doctor Cancro, que estaba entre el público, vino a verme. Tan sólo dijo: “Buen chiste, Gelsey... a la persona equivocada”. Más tarde trató de hacerme entender el efecto causado en Misha: “¿Alguna vez se te ha ocurrido siquiera que él pueda ser más inseguro que tú?”

Misha le dijo a la prensa que su repentina desaparición del escenario tuvo como propósito que yo fuera el centro de atención, como tanto me lo merecía. ¿A quién creía que engañaba?

No me despidieron. Al siguiente mes bailamos *Giselle* juntos por última vez. Misha sustituyó a Ross Stretton, quien se había lastimado, y tuvimos otro éxito de crítica. El director artístico decidió conservarme en la compañía pero no volver a bailar conmigo. La pareja estaba muerta. Supongo que así llevaba muchos años.

Había iniciado un amorío de cocaína con el propietario de uno de los restaurantes cercanos al Lincoln Center. De mediana edad y respetable, tenía a la policía local literalmente comiendo de su mano. Elegante y popular, el restaurante era una cubierta muy conveniente. Un día, después de visitarlo me topé en la calle con Peter Martins. Iba vestido de blanco, como un distinguido espectro. Me preguntó: “¿Cuál es el problema que Misha tiene contigo? Yo nunca tuve ninguno”. ¿Qué le podía decir? Evité pensar siquiera en la pregunta.

El 4 de julio de 1983 Clive Barnes escribió que el American Ballet Theatre tenía dificultades de taquilla. Especuló sobre una posible conexión entre los aprietos económicos y la dirección artística, lo que llamó la “balanchinización del Ballet Theatre”. Anotó que sólo “cuatro estrellas rentables” seguían en la compañía, de ninguna de las cuales se podía depender: Misha, Fernando Bujones, Cynthia Gregory y yo. Barnes fue uno de los primeros en cuestionar el liderazgo de Misha:

Mijail Baríshnikov, un buen tipo y una mente absolutamente brillante, ha tenido el control del Ballet Theatre durante tres años. Baríshnikov fue una elección fabulosa como director artístico; todo mundo lo sabe. Pero ¿qué ha hecho para justificar nuestra fe en él? ¿Sabe de verdad de qué se trata el Ballet Theatre?

Aunque uno de los administradores, Herman Krawitz, fue remplazado más adelante en el año, Misha siguió en su puesto y el llamado del crítico a actuar fue desestimado. No cambió nada. El consejo directivo aparentemente no tenía considerado botar gente y dinero. Yo no estaba en condiciones para ver por qué me mantenían en el escenario.

Durante ese verano me presionaron para que bailara con un joven llamado Robert LaFosse. Tal vez alguien haya pensado que su aparición conmigo le “daría una inyección de energía” a su carrera. La situación era peor que este juego de palabras.

La obra fue *La sonámbula* de Balanchine. Qué ironía, ahora yo era perfecta para el papel, un personaje perdido y solo, casi enteramente desprovisto de humanidad. La acción abordaba de una manera agobiante la desesperación, algo profundamente compatible con la mentalidad de las drogas.

La crítica nos aplaudió. Jennifer Dunning reseñó el ballet para el *Times* de Nueva York el 10 de julio de 1983:

La Sonámbula de Miss Kirkland –la misteriosa mujer que sale de su oscura torre en medio de una fiesta, hechiza a un extraño joven poeta, ocasiona su muerte y luego se lo lleva a la torre en la noche– tuvo la grandeza de la locura y los finos detalles de una pesadilla, si bien hermosa.

Todo un vocabulario expresivo de *bouffées* atravesó el escenario, corriendo y temblando, cuando la Sonámbula se separa de los brazos del Poeta. Sus giros parecían mecidos por un viento sobrenatural. E igualmente, con el cuerpo del joven repentinamente muerto, los movimientos casi convulsivos de la cabeza y los brazos con las mangas blancas colgando como alas esculpidas dieron la imagen de una verdad aterradora, de un cataclismo.

¿Se trató de una revelación de belleza y verdad? En retrospectiva, pienso que no. Fue una ilusión sin perspectiva, en mucho, como era mi vida. ¿Cuántas pesadillas me faltaba bailar?

Originalmente, Mr. B hacía que el Poeta y la Sonámbula ascendieran a una habitación en la torre. Misha los enviaba a un cielo de fantasía seguidos por un reflector que sugería un viaje celestial. Esos dos destinos eran los conocidos polos de la sensibilidad moderna y romántica, el amor y la muerte remontándose de la recámara al olvido. De cualquiera de los modos, el ballet traducía un acto simbólico de impotencia poética, o quizá fuera un triunfo más de los pasos sobre las palabras. Ni todos los *bouffés* del mundo me aliviarían del hastío; sólo la cocaína lograba engañarme.

Fui suficientemente insensible como para bailar una historia que lo contradecía todo. Nunca había aprendido a amar. Pasé horas en el estudio enseñando a mi joven compañero cómo ejecutar el beso. Finalmente, sollozó: “Gelsey, tengo mucho miedo de que te des por vencida conmigo”. A pesar de mi deplorable estado, traté de confortarlo.

Al inicio del periodo de ensayos de otoño, uno de los integrantes del cuerpo de baile me presentó a un *dealer* llamado “Hugh”, veterano de Vietnam que vivía con su esposa y su pequeña hija en un departamento en el Upper East Side. Siempre bien vestido, aparentaba ser un responsable hombre de familia. Era un yuppie que disfrutaba comprándole pieles a la esposa y viendo en la televisión las noticias sobre la Bolsa de Valores. Jugaba en el mercado y en el campo. En nuestra primera cita me preguntó si había consumido coca hasta el recto. Así empezó mi relación más enferma hasta la fecha.

Todas las mañanas le compraba a Hugh. Lo veía en su puerta, donde manejaba el negocio en las narices de su esposa. Cuando descubrió quién era yo y supo que no tenía un representante personal me llevó con uno de sus clientes, “Burt”, un contador que vivía en el mismo edificio. Le dije a Burt que sólo quería ganar el dinero suficiente para mantener mi consumo constante de cocaína. Firmé contrato con él con ese propósito explícito.

Claro, Burt era un frente legítimo. Él y su abogado negociaron mis contratos con la administración del ABT. Burt y Hugh comenzaron a planear que hiciera una película y un libro. Luego organizaron una noche en mi honor en el Studio 54, en esa época una popular discoteca y cubil de drogas. Cuando me iba de gira, me enviaban cocaína por Federal Express. Contrataron a un asistente para que viajara conmigo y me racionara la droga, para asegurarse de que no faltara a ensayos ni funciones y mantenerme controlada.

Ahora mi vida –y mi muerte– estaba planeada hasta en el menor detalle, un arreglo que no dejó de sorprenderme. En la noche de Año Nuevo de

1984, en Washington, d.c., viví otra aventura de coca con Patrick Bissell, por los viejos tiempos. Mirando hacia esos días, siento compasión por Patrick, por cuyo talento lo presionaron mucho en la compañía. Como yo, aprendió lecciones que nadie debería aprender jamás. No sé cómo logró reformarse. Es una historia que tendrá que contar él mismo.

Al principio del año, justo antes de salir de gira, estuve despierta durante tres días deambulando por Manhattan. Se suponía que volara a Boston. Le hice una visita de medianoche a un *dealer* del centro de la ciudad, un ex boxeador y veterano de guerra que luchaba por llegar a fin de mes como fotógrafo. Pesaba unos ciento treinta kilos y se le conocía con el mote cariñoso de “Big Ben”. Vivía con su esposa y dos niños en uno de los lugares más inmundos de la tierra, un sótano en las Calles 40 cerca de la Avenida Ocho. Su casa parecía un refugio contra bombardeos. A menudo lo utilizaba para complementar mis dosis aprovechando su sorprendente generosidad. Esa noche entre todas las noches, conocí a un joven fuera de la casa de este *dealer*. Los dos golpeamos inútilmente la puerta para despertar al ocupante.

El joven y yo pasaríamos esa noche juntos. Su nombre era Gregory Lawrence. Alto y enjuto, era un poeta, si se le puede llamar así. Llevaba seis años trabajando por su cuenta como lector de libretos para la Twentieth Century-Fox. Con una triste sonrisa, se llamaba a sí mismo “*bookie* glorificado”. También manejaba una productora de televisión enfrente del sótano del *dealer*. Allí y en un bar nos detuvimos, de camino a su departamento en Greenwich Village. Cuando le dije que era bailarina hizo una mueca: “El ballet es una expresión cultural casi tan elevada como el basquetbol, ¿no lo crees?”

Me reí. Greg nunca había visto un ballet y no tenía idea de quién era yo. Decidí no darle más información.

Entramos en un viejo edificio y subimos tres pisos. Su departamento de dos habitaciones no tenía ningún mueble; sólo un colchón en el piso, libros y papeles tirados por todos lados y una máquina de escribir en un rincón. Parecía ser un vagabundo loco, como yo. Tenía una novia que en ese momento estaba lejos. Nos sentamos e inhalamos algo de coca. Cada uno tenía una pequeña dosis. Greg abusaba de la sustancia y ocasionalmente tocaba fondo, pero no habría podido pagar mis constantes excesos. Entre los dos pronto borramos la distinción entre “abuso” y “adicción”.

En las siguientes horas me leyó poemas, bellas palabras que me bajaron las defensas casi al instante, que me forzaron a ver la vida desde el punto de vista de la tumba. Al escucharlo, me imaginaba sepultada a dos metros bajo tierra preguntándome en hipotética regresión: “¿De qué se trató todo eso? ¿Mi vida tuvo algún sentido? ¿Mi carrera aportó algo a la humanidad, más allá de un ocioso entretenimiento?” Me sentí horrorizada. Lloré en sus brazos y encontré una pequeña esperanza. ¿Quién era este hombre?

Leyó de uno de sus poemas:

Lloran, y a través del alboroto de sus lágrimas
irrumpe un ciego corazón;
besan, y a través del ojo de la aguja del amor
purga una mente, envenenada y atada...

Así fue nuestra primera noche juntos.

Recuerdo haberle preguntado si le preocupaba que la gente le robara su trabajo, admitiendo que yo misma era en cierta medida una ladrona. Me dijo: “La gente que se preocupa de que le roben sus ideas usualmente tiene una dotación limitada”. Hablamos de arte y política, de todo lo existente bajo el sol. A diferencia de muchos hombres que había conocido, no me hizo sentir ignorante. Era un alma graciosa, tierna, aparentemente tan inconforme con la industria del cine como yo con el mundo del ballet. Pensé haber detectado en su rostro un asomo de mi propio pasado.

En la mañana Greg se fue a trabajar. Yo dormí hasta que regresó en la noche. Me hizo café y sándwiches de mantequilla de cacahuete. No nos había cambiado el ánimo, aunque ya no estábamos bajo los efectos de la coca. Pero había perdido mi vuelo a Boston y me tenía que apurar para alcanzar el último avión. Nuestro beso de despedida tuvo tintes dulces y melancólicos, exagerados por mi fantasía, pues pensé que él podría ser la solución a mis problemas. ¿Sería posible que las piezas rotas de nuestras vidas se unieran para formar una sola? No era probable que tuviéramos la oportunidad de saberlo, aunque prometimos vernos otra vez.

En el arranque de una gira por todo el país, mi misteriosa desaparición tenía preocupados a mi representante y a mi *dealer*, por no mencionar a la compañía. Me recuerdo aterrizando en Boston. No usé la cocaína en el vuelo; ni siquiera se me ocurrió. Me pareció verdaderamente increíble.

Al día siguiente retomé el hábito y bailé *The Leaves Are Fading* de Tudor. Seguía siendo tan adicta como siempre, pero con esta obra sentí algo que no había sentido en años: inspiración. Me sentí bailando contra la droga, incluso, rebelándome contra el control que ejercía sobre mí. Retenía una imagen frágil, en la mente y en el corazón. Aunque secretamente entusiasmada, no me atrevía a darle nombre. Todavía no.

Una destacada reseña de Laura A. Jacobs apareció en el *Boston Phoenix* del 14 de febrero de 1984 con el título “¿Hay un ABT más allá de Barishnikov?” No supe qué pensar en ese momento:

La brecha entre Barishnikov y los bailarines de su compañía no se está cerrando como, siendo muy idealistas, lo habríamos esperado. En todo caso, se está ensanchando. De las bailarinas que actuaron en Boston, sólo Gelsey Kirkland bailó con igual estatura, con la misma individualidad reveladora. Y con nuevo sentido.

Kirkland ya es una adulta, y la integridad de su danza, el incuestionable riesgo, ya no parecen un don sino una elección. Es la diferencia entre atreverse cuando no se tiene nada que perder y atreverse cuando se tiene todo. Sólo la vimos en el ensueño serigráfico de Antony Tudor *The Leaves Are Fading*, pero fue suficiente...

Ella hizo que esta danza efímera, escurridiza, se viera sustancial; bailando sobre cristal encontró un punto de apoyo mental. En sus *pirouettes* siempre pareció que iba saliendo de una espiral, una disputa recordada, una palabra que punzaba. Y el impredecible punteo que impuso en las combinaciones más movedizas tuvo destellos de una epifanía. Kirkland nos puede dejar encallados en una danza, puede disolvernos la complacencia; está hablando con la sintaxis más volátil de Shakespeare mientras todos los demás están tarareando a Rod McKuen. Nunca pensaríamos en pedirle lo que ella misma se pide.

Acicateada por la promesa de un extraño, mi danza era el testimonio de una crisis interna que todavía no podía comprender plenamente. Esa función fue la primera vez que resistí con obstinación los efectos de la cocaína, sintiendo algo desagradable, tragándomelo y tensando todos los músculos de la garganta y la mandíbula. Al forzarme mentalmente a enfocarme en la danza, me disgustó la droga casi tanto como me disgustaba yo misma.

Dudaba de que aquella noche en Nueva York hubiera sido real. ¿Era otra ilusión debida a la cocaína? ¿Volvería a ver a Greg alguna vez? Me llamó al

teatro antes de que saliéramos de Boston. Había estado pensando en mí. Se preguntaba a dónde me podía escribir. Le dije que me había inspirado y que no le estaba mintiendo. Que di una gran función.

En la gira pronto empezó la turbulencia. Recaí en mi rutina escabrosa, pero algo dentro de mí había cambiado. Seguí recibiendo críticas favorables a mi limitado repertorio. Se reportó un aumento de veinticinco por ciento de los ingresos en taquilla debido a mis presentaciones por todo el país. Greg me llamaba a cada ciudad y me mandaba poemas. Usualmente sola en mi habitación del hotel, los leía en voz alta y lloraba. Sus palabras me recordaban constantemente lo perdido. Ya no me quería morir, al menos no mientras tuviera uno de sus poemas o cartas en la mano; no mientras escuchara su voz.

Vino a pasar conmigo un fin de semana en Chicago. Nos quedamos dos días en mi habitación, la mayor parte del tiempo drogados. No me vio bailar pero sí vio la peor parte de mí. ¿Cómo me soportó? Le decía repetidamente: “Soy una yonqui; no tengo solución. Sólo pasemos un buen rato, mientras dura”.

Y así lo hicimos. Sentado en la cama, al ver cómo me estiraba y giraba el cuerpo hasta adquirir forma de pretzel, bromeó: “Creo que te voy a tener que secuestrar. No nos vamos a drogar. Yo te sostendré. Me encantaría sostenerte durante un mes, en todo caso. Quizá ni siquiera recuerdas cómo es la vida sin cocaína”.

Le espeté que no la recordaba ni tenía deseos de regresar a esa vida. Sacando el mentón dijo: “Ándale, golpéame; tengo barbilla de vidrio”. Caímos uno en los brazos del otro riéndonos con toda facilidad. Pero en secreto yo temía que no estuviera bromeando. Me lo imaginé metiéndome en un saco y llevándome cargada. Eso me sacudió de verdad. ¿Qué pasaría si me llevaba y yo seguía necesitando tanto la coca? El hecho de que su tono no fuera condescendiente me desarmó. Como él mismo inhalaba cocaína y conocía su poder, no podía decirle que no me comprendía.

Ya se presentaban dos opciones aún no dichas: cambiar para no perderlo, o perderlo para no cambiar.

Por muy perturbado que estuviera por la droga, no estaba bromeando. Al regresar a Nueva York, Greg llamó a amigos y doctores que conocía en las varias ciudades donde yo actuaría durante la gira. Era una red de seguridad. En una emergencia, estas personas me apoyarían. También consiguió una posible guarida para los dos a través de un cineasta, Deane Rink, a quien conocí en Los Ángeles. Mi nuevo amante estaba jugando con fuego. Se

daba cuenta de que eran cuestión de tiempo otro ataque u otra sobredosis. También sabía que no estaba lista para dejar de bailar. En una conversación telefónica le dije que tenía que terminar la gira y rabiosamente me negué a cancelarla. Pero no pude colgarle el teléfono.

Mientras tanto, mi *dealer* en Nueva York, Hugh, había empezado a cortarme la coca con anfetaminas, o tal vez estuviera comprando y pasándome coca ya cortada. La anfetamina era más barata. Mezclarla con mi cocaína significaba mayores ganancias. Al recibir mis paquetes durante la gira, yo desconocía por completo el cambio, aparte del nerviosismo que me ocasionó, que me exigía tomar cincuenta miligramos de Valium diarios para contrarrestarlo. Para cuando regresé a Nueva York, en abril, era adicta a las anfetaminas y al Valium, víctima de la coca y un absoluto despojo. Incluso se me estaban cayendo los dientes.

Mi dentista me hizo algunas endodoncias. Era un encanto de hombre que me expresó su preocupación por mi salud. Bajo los efectos de su gas hilarante, me lo imaginé viendo murciélagos salir de la oscuridad de mi boca. Fue infernal. Era una niña convertida en una bruja horrible y vieja. Nada pudo bloquear ese dolor ni liberar ese grito de mi garganta. ¿Cómo continuar con la temporada en Nueva York?

Pasé las siguientes tres semanas con Greg, una etapa de desesperación y locura total. Traté de mantenerlo en secreto ante mi representante, mi *dealer* y la compañía. Me daba miedo que alguien se deshiciera de él o nos separara. Después de todo, amenazaba con robarse el sustento favorito de todos. Arregló que me desintoxicara de las anfetaminas comprando cocaína relativamente pura con un *dealer* conocido. La ocultamos en un muro del que ya era “nuestro departamento”. Entre los dos inhalamos más de cincuenta gramos en esas tres semanas, cuatro mil dólares de cocaína. Fue un milagro que sobrevivieramos.

En ese tiempo fuimos a una fiesta de Pascua en casa de uno de los secuaces de Greg. Los “huevos” eran paquetes de diversas drogas. Estaba muy ofendida de que él se mostrara reacio a presentarme a sus viejos amigos, en su mayor parte personajes del mundo del cine. Sin embargo, mi conducta era tan errática como la suya. Aun así, hubo algo, intuición o ilusiones, que me hizo creer que era diferente de los otros hombres de mi vida. Al compartir la misma intensidad, parecíamos estar profundamente enamorados, si bien la confianza entre nosotros era vacilante.

En una ocasión en la que pasamos fuera toda la noche me puse como un monstruo estridente y traté de alejarlo de mí para siempre. Lo acusé de manipularme igual que todos los demás. No parpadeó. Dijo en voz baja: “¿Tienes tan lavado el cerebro que no puedes ver la diferencia?”

Las palabras “lavado y cerebro” me dieron un mazazo. Me sentó en un colchón y continuó: “¿No te das cuenta de lo engañada que estás? ¿A dónde crees que va tu dinero? ¿Con razón tienes amigos en el Chase Manhattan! ¿No comprendes que a ciertas personas les pudiera gustar que seas adicta? Claro, siempre que no tengan que saber del asunto. Siempre que puedan verte dejando las entrañas en el escenario. Siempre que bailes en público y te mueras en privado. Los dos dominamos el arte de la autodestrucción. ¡A los dos nos embaucaron!”

Hablamos durante horas. A diferencia de mí, Greg era una víctima consciente. Conocía el negocio de las drogas de cabo a rabo y trató de enseñarme la economía y la política implicadas. Cuanto más comprendía, más me enfurecía. Me sugirió: “Es tan fácil como seguirle la pista al dinero sucio después de que sale de tus manos”.

Supe que miles de millones de dólares ilegales se lavaban anualmente a través del sistema bancario tan sólo en Estados Unidos; que las drogas eran la mercancía más rentable del mundo. Aprendí que las políticas crediticias usureras del Fondo Monetario Internacional promovían los cultivos que produjeran efectivo, como la mariguana, las plantaciones de coca y de amapola, en lugar de cultivar alimentos. También supe del Programa mk-Ultra de la CIA²⁰ y de la investigación patrocinada por el Instituto Tavistock, y que las drogas no eran sólo una fuente de ganancias, sino un instrumento de control social.

Imaginé a niños con hambre y a burócratas recolectando kilos de carne por computadora. Las exageraciones estafalarias de Greg me provocaron, justo lo que él pretendía. Asemejó la cocaína con la eutanasia: “Piensa en la coca como un homicidio compasivo a gran escala. Piensa en ella como una última forma de aliviar el dolor y una solución final a la sobrepoblación. Incluso el asesinato puede ser compasivo si crees que estás haciendo un servicio público y aligerando al mundo de personas inútiles que alimentar. Si te sentaras en la junta directiva de Drogas, Inc., verías la vida como una

²⁰ N. de la T. Proyecto para controlar la conducta humana, de la Agencia Central de Inteligencia.

combinación del riesgo propio de un trato de negocios y el desafío de un experimento médico. Verías ilimitadas posibilidades de satisfacción y felicidad”.

Las siniestras implicaciones fueron demasiado para mí. Respondí que nadie podía ser tan malo, que nadie actuaría así deliberadamente.

Se exasperó: “No es una conspiración; es la manera en que la gente piensa. Al parecer, nunca ve las consecuencias de sus acciones. Míralo de esta manera. Nos han invadido. Una parte de nuestra sociedad ha sido esclavizada y nadie ha proclamado su emancipación. La guerra contra las drogas es sólo un chiste de relaciones públicas, una buena intención sepultada en la corrupción. Costaría demasiado tratar a tantos adictos, educar realmente a los niños, detener las drogas en las fronteras, bombardear los plantíos. Se tiene que cortar el presupuesto, tal como tu cuello. ¡Mírate, Gelsey Kirkland, la estrella de ballet, la adicta! ¿De verdad crees que eres libre? Libre para suicidarte, quizá”.

Inhalamos más cocaína. Greg decidió grabar nuestra conversación pensando que tal vez algún día la querríamos recordar: “Es posible que tengas que contar tu historia para vivir contigo misma”. En ese momento me pareció una antigua representación que había visto de Alejandro Magno, con enormes ojos y prominente nariz. Hablé durante casi una hora. Le conté mis experiencias al trabajar en *Romeo y Julieta* en 1980 para el Royal Ballet. Terminé gritando al describirle cómo me dirigió Kenneth MacMillan y cómo había usado mi rabia para bailar una escena. Me puse rabiosa otra vez.

Greg no dijo palabra; su sonrisa me tomó por sorpresa: “Me suena como que tienes con los coreógrafos el mismo problema que con el público. Esperas que te entiendan y automáticamente compartan tu especial amor por el arte, pero eso se podría llevar toda la vida. A veces nunca llega a suceder. Hubo un director de orquesta alemán, Wilhelm Furtwängler; fue un incomprendido y muy calumniado. Dirigía a Beethoven mejor que cualquier persona viva, pero la gente lo llamó nazi, salvo los músicos judíos a quienes ayudó a escapar de Alemania durante la guerra. Pues bien, ese viejo sabio creía que el arte era el único antídoto contra la locura. Lo decía más o menos así. El público plantea sus demandas y espera que el artista colme sus expectativas. Pero el artista también tiene sus demandas. Y el público espera esas demandas del artista, ya que son las que le dan a él su dignidad”.

Por un momento me quedé callada y aparté la mirada: “Bueno, yo no soy quién para decir nada acerca de la dignidad”.

“Siempre hay una lucha en ese intercambio. Es fácil dejarte destruir, pero difícil mantenerte firme, en especial con tu sensibilidad. Tienes que pelear por tu dignidad. Nadie te la va a dar. En todo caso, la gente tratará de arrebatártela. Tienes que ser más lista y más amorosa que ellos, tan sólo para sobrevivir como artista.”

Grité: “¡Lo he estado intentando durante años y ya me harté! ¡Ya me enfermaron; punto!”

Susurró: “Si tú estás enferma, ¿qué podemos decir del resto de nosotros?”

Me secó las lágrimas y empezó a contarme una novela que estaba escribiendo, *Venus on the Skids*. Se desarrollaba en el pornográfico inframundo del centro de la ciudad; era la historia de un adolescente desbocado, un mudo en las calles de Manhattan: “El héroe, Locus, es un niño prodigio con un grave problema: nació sin lengua. Parece un joven Harpo Marx y pasa la mayor parte del libro buscando una lengua de oro. Locus quiere su propia voz. ¿Te suena conocido? Todos estamos en busca de esa lengua de oro, ¿no es así? ¿Cuántas veces quieres gritar o al menos decir algunas palabras mientras estás bailando? Él piensa que un aparato de oro podría funcionarle”.

Estuve a punto de que me diera un ataque de risa cuando me preguntó si alguna vez Locus encontraría su lengua.

“No, pero conoce a un brillante ventrílocuo que sabe leer los labios y le da una voz.” Solté las carcajadas. Él siguió: “Cuando Locus mueve la boca para decir palabras, al instante el ventrílocuo ve lo que está tratando de decir y lo dice, así que habla por él. De este modo, Locus puede hablar siempre que el ventrílocuo esté cerca. Por desgracia, cada vez que el niño habla parece un personaje de una película extranjera mal doblada. Juntos viven aventuras extraordinarias. Muy mitológicas”. Como su héroe, Greg caminó por la habitación leyendo pasajes y actuando. Finalmente cayó en mis brazos agotado, como un globo que se hubiera desinflado.

El sol estaba saliendo. Iba a faltar a otra clase de ballet. Lo observé quedarse dormido. Había bajado unos diez kilos durante nuestra juerga de tres semanas; parecía un esqueleto, un espécimen de algún laboratorio. Le besé los párpados preguntándome qué veía en mí. Lo estaba matando, yo lo sabía. La cocaína destruiría nuestro amor. Así de simple.

Seguí conectada con él, pero con la cabeza dándome vueltas. Llevé mi ira al teatro. A fines de abril estuvimos despiertos durante tres días de pesadilla. El 1o. de mayo de 1984 bailé en la Met la que resultó ser la última vez. El

ballet fue *The Leaves Are Fading*. Al principio olvidé los pasos, hasta que pensé que mi amante estaba entre el público. Me imaginé que era mi acompañante y luché para que no me diera un ataque en el escenario. Dudé y oí una voz que me decía: “¡Vamos, Gelsey; tú puedes!” Estuve muy cerca.

Después de la función le dije a Greg que quería dejar el ABT. Estaba lista para que me secuestrara. Nos quedamos en mi camerino hasta las tres de la madrugada hablando de los pros y los contras de terminar la temporada en Nueva York. Me dijo: “Tarde o temprano vas a tener que dejar de bailar y dejar las drogas. De otro modo no tendremos oportunidad”. Nadie me lo había planteado así jamás. Pero persistía mi ambivalencia.

Un par de días más tarde hice una rabieta en el estudio. La administración me había obligado a bailar *La sílfide* con Robert LaFosse. Como estaban las cosas, escaseaban los bailarines que quisieran trabajar conmigo. Mi reacción era culpar a todo mundo menos a mí. Me engañaban y me usaban, pero ¿de qué otra manera se podía tratar a una bailarina adicta? Enfurecida, renuncié. Enseguida reconsideré y le pedí a Greg que me ayudara a escribir una carta, una extensa disculpa pidiéndole a la compañía que me ayudara a encontrar el modo de cumplir con mis obligaciones contractuales y artísticas. Terminaba con mi intención de trabajar con el ABT “por muchas temporadas más”.

Greg y yo nos reunimos con Misha. La carta indignó al director artístico. Vestido con una de sus lujosas batas, se sentó en mi camerino agitando la nota y me gritó: “¡Tú no escribiste esto, Gelsey! ¿Quién lo escribió?”

Le presenté a Greg. Misha no le hizo caso y siguió gritándome: “¡Qué quieres; sólo dime qué quieres!”

Finalmente me decidí y le grité: “¡Quiero hacer exactamente lo que tú quieres que haga; quiero renunciar, dejar esto!”

Entró Charles France. Misha me pidió que saliera. Querían hablar con Greg a solas. Misha lo dijo sin rodeos: “¡Si alguna vez leo mi nombre impreso, o si alguna vez leo sobre mi compañía, la destruiré! Voy a contar su historia y cómo la sacamos de la cafetería. ¡Le encontramos cocaína!”

Greg mantuvo la boca cerrada. Luego, Misha y Charles France consultaron con Charles Dillingham, director ejecutivo de la Fundación del Ballet Theatre. Me pidieron que firmara el siguiente acuerdo. Sólo su primer párrafo se daría a conocer a la prensa:

4 de mayo de 1984

Hoy, Gelsey Kirkland solicitó renunciar a su contrato como bailarina principal del American Ballet Theatre. Miss Kirkland indicó que desea cumplir otros intereses artísticos que no le permitirían comprometerse de tiempo completo con la compañía. Muy a su pesar, la dirección ha aceptado la renuncia de Miss Kirkland. Le deseamos el mayor de los éxitos en sus planes futuros y quisiéramos reconocer la extraordinaria contribución artística que esta gran bailarina ha hecho al American Ballet Theatre.

Los firmantes acordamos que el anterior párrafo será el único que cualquiera de las partes dé a conocer a la prensa y que no se modificará de ninguna manera.

Después de retirarme sin ninguna gracia en una función de gala final, la celebración del centenario de la Met, hice planes para irme de la ciudad con Greg. Debíamos cortar con todos los lazos. Recurrimos a una joven abogada, Lisa Filloramo, que empezó por romper el contrato con mi representante personal. En una última reunión con éste y con mi *dealer*, Greg grabó en secreto la conversación. El *dealer*, que previamente había alardeado conmigo sobre sus conexiones mafiosas, profirió amenazas. El representante trató de conciliar. Greg le siguió la corriente hablando de grandes planes para mi futuro.

Al día siguiente irrumpieron en nuestro departamento mientras no estábamos. Nuestra vida parecía peligrar, pero la paranoia nos hizo ver las cosas peor de lo que en realidad eran, lo cual resultó una bendición inesperada, porque entonces debimos escapar. Asustados hasta lo increíble, nos pasamos toda una tarde en un taxi dando vueltas por Manhattan, tratando de decidir a dónde irnos.

Acudimos a dos queridos amigos de Greg, Patrick McCormick y Angela Vullo, cineastas sobrios y ambiciosos que nos dieron dinero para el viaje. También nos proporcionaron grabaciones de las sonatas y sinfonías de Beethoven, al comprender nuestra secreta estrategia de retirada.

Planeamos viajar a una granja en el norte del estado de Nueva York, refugio brindado por la dramaturga Lynne Adams. Su hermana, la actriz Brooke Adams, había ofrecido su fuerte apoyo para que me reformara. Sus palabras de despedida a Greg fueron: “Veo que tú y Gelsey están cortados con la misma tijera”.

Esos pocos amigos y el mismo Greg fueron toda la inspiración que necesité para tratar de dejar las drogas. Nos sorprendía que aún hubiera quien

creyera en nosotros. Cuando subimos al tren en la Estación Central, iba realmente feliz de no llevar cocaína. Sólo llevaba Valium, droga que requeriría para ir dejando poco a poco la coca y evitar un ataque. Llena de esperanzas, me recosté en el hombro de Greg y me quedé dormida. Ni siquiera le había dicho a mi madre a dónde iba ni quién viajaba conmigo. El rumor en el mundo del ballet fue que me había casado con un hombre de negocios y estábamos en Bermuda de luna de miel.

La doncella de lejos
Cerca de la humilde morada de los pastores,
Con la llegada de cada nuevo año,
Al mismo tiempo que sonaba el primer canto de la alondra,
Aparecía una clara y hermosa doncella.
No había nacido en esos lugares,
de dónde venía, nadie lo sabía,
y cuando se retiraba, su rastro rápidamente se borraba.
Exaltados por su venturosa presencia,
Los corazones se regocijaban,
Pero al sentir su dignidad, su esencia noble,
Ningún mortal a acercársele se atrevía.
Traía sus dones, frutos y flores
De jardines remotos que nadie conocía,
Y que regados por lluvias más serenas
Habían madurado a la luz de un sol más feliz.
Con todos por igual compartía sus dones,
Una fruta para el uno, una flor para el otro,
El joven y el viejo recibían lo suyo
Y nadie volvía a su hogar con las manos vacías.
A su lado, todos eran bienvenidos,
Pero cuando veía a un par de enamorados
Para ellos reservaba el más delicado de sus regalos
Y les ofrecía, de sus flores, la más rara.²¹

²¹ N. de la T. Traducción literal de la versión en inglés del poema de Schiller. No se localizó una traducción directa del alemán al español.

Después de leerme estas líneas de Schiller durante nuestro viaje de dos horas en tren, río Hudson arriba, Greg me retó: “Si comprendes quién es la doncella, entonces puedes comprender casi todo, incluso por qué te volviste adicta. Conocerla a ella sería conocerte a ti misma. ¿Qué don poseemos todos? Si nosotros dos somos verdaderos enamorados, entonces ¿qué extraña flor podríamos traer a este mundo?”

Ese poema describía perfectamente mi proceso de retirada. Era la mayor alegría, el mayor regalo que había recibido jamás. La ruptura con la cocaína, el síndrome de abstinencia, resultó muy poco doloroso; atrás quedaba la agonía en Nueva York. En cierto modo, ya estaban tomadas nuestras decisiones más difíciles. Mi única duda persistente era el miedo de estar sola, porque temía recaer. Pero Greg nunca se apartó de mi lado. Nunca dejó de pedirme ayuda ni de hacerme saber que yo lo había motivado a disciplinarse; que él superaría las drogas junto conmigo. Éramos compañeros en una danza que hoy considero como un sueño entre todas las danzas.

Nos mudamos a un granero y, más tarde, a una casa de huéspedes en una granja de sesenta acres. Lynne, un ángel compasivo, mantuvo lleno nuestro refrigerador y respetó nuestra privacidad. A veces le daban curiosidad las risas que salían por nuestras ventanas. Conducida por mi amante en una rutina diaria de estudio intensivo, recobré la claridad y mi sentido del humor. Parecía saber exactamente lo que estaba haciendo. Su método, como la enigmática Doncella de Schiller, era el del arte mismo. Pero no cualquier arte: estábamos buscando una fuente de inspiración especial.

¿Nos habríamos deshecho de las drogas oyendo rock? ¿Habríamos recuperado nuestra vida viendo telenovelas? Fuimos cuidadosos con nuestras elecciones, y echamos mano sobre todo de los clásicos. Al abordar cada obra como un misterio, recordé los viejos tiempos en el estudio de danza. Pero ahora, con mi compañero detective, no tenía reparo en explorar cada momento hasta sus últimas consecuencias.

Greg sugirió: “La idea es usar la mente. ¿Qué otro sentido podría tener nuestra vida? Nos hemos apartado de todos y de todo lo que nos estaba matando. Recolectemos las mejores ideas que seamos capaces de encontrar”.

Luego trató de incitarme: “Si me amas, entonces piensa por ti misma; encuéntrate en las obras de los artistas que hayan compartido tu espíritu. Debe de haber alguna razón por la que hayas bailado todos estos años. Descubramos cuál fue”.

Escuchamos a Bach, Haydn, Mozart, Schubert y Beethoven. Yo trataba de oír voces en la música, el diálogo dramático, la compleja poesía tonal. Cada pieza era un sublime rompecabezas en el cual sumergirme. ¿Cómo habían compuesto esos artistas? Tenía que usar el cerebro, no nada más el oído.

Examinamos con todo cuidado pinturas de Rembrandt, Botticelli y Leonardo, tratando de ver desde la perspectiva de esos artistas, que fueron suficientemente audaces para celebrar la belleza de la forma humana y mostrársela al mundo. Para descubrir su método de composición tenía que usar el cerebro, no nada más los ojos.

Cuando luchaba con el letargo, Greg me leía a Platón, san Agustín, Dante, Shakespeare, Schiller y otros. Estaba conociendo amigos a través de los siglos. Escarbamos en las viejas libretas de los mismos artistas. Ellos, los creadores de esas obras, eran quienes me podían decir cómo y por qué habían trabajado de esa manera.

Leí todos los *Diálogos* de Platón. Allí estaban las preguntas que siempre había querido hacer, el tipo de discurso que siempre había querido adoptar. Era como si Sócrates hubiera articulado todos los impulsos que yo bailaba. Fue él quien me dijo que mi intensa voluntad de perfección no era enfermedad ni locura.

Cada mañana Greg y yo leíamos periódicos y revistas, todo lo que nos podíamos allegar. No estábamos tratando de escapar del presente, pero ¿cómo entender el presente sin conocer el pasado, los momentos que nos condujeron hasta donde estábamos?

En las primeras semanas aumentó mi capacidad de concentración. Recuperé la energía y la fuerza vital; al retacarme de comida, aumenté de peso, entre siete y diez kilos. Me compensé por toda una vida de hambre. Comprobé que el doctor Cancro se equivocaba en un aspecto: no era una amante abominable.

En alrededor de un mes había dejado el Valium. Los peores síntomas de abstinencia fueron media docena de depresiones de cinco minutos. En esos cortos intervalos me volvía una niña berrinchuda. Pasaban tan pronto como los reconocía por lo que eran; tan pronto como Greg me recordaba que se llevaría su tiempo, quizá seis meses, que mi organismo eliminara el último rastro de las drogas.

Después de seis semanas empecé a trabajar el cuerpo de nuevo, lenta, vacilante, alegremente. Me entrenaba en el granero y, más tarde, en la cocina

de nuestro nuevo hogar en Vermont. No tenía ninguna intención de bailar, pero quería enseñarle a mi compañero todo lo que sabía del arte. Aprendió rápido, pues estudió pantomima y actuación durante algunos años. Ya habíamos empezado a trabajar en este libro, pero yo no entendía aún la naturaleza de mi adicción. Nuestro mundo social y mental había cambiado, pero ¿dónde estaba la equivocación de mi vida?

Helga Zepp LaRouche, fundadora del Instituto Schiller, nacida en Alemania, me dio una respuesta fundamental. Sus polémicos escritos contenían un conmovedor estudio sobre Schiller. A pesar de su punto de vista extremo, su inflexible radicalismo, esta mujer fue para mí un punto de inflexión. Su celo y devoción por los clásicos y su guerra política contra las drogas me incentivaron a actuar, aunque a mi manera. Sus cáusticas críticas al arte moderno me dieron una clave sobre el nexo entre imitación y adicción. En el número del *Campaigner* de junio de 1980 escribió:

Si el arte fuera mera imitación y el artista y el público se convirtieran en lo que se hayan imaginado que son, entonces desaparecería toda normatividad en el arte y absolutamente cualquiera podría plasmar en el papel, en la tela o en el pentagrama su estado mental del momento, y eso sería arte.

¿No me habían enseñado en mis primeros años que la mejor bailarina era aquella que lograba la mejor imitación? ¿No me había convertido en una experta imitadora? Era un camaleón. Las drogas inducen un estado mental que me permitió cambiar los colores de diversas maneras, creer en ideales y en una forma de danza que eran ajenos para mí. Renuncié a todos los principios y criterios. No sólo fui capaz de verme como otra persona, sino también de pensar como alguien más.

Si la imitación era la forma superior de la adulación, ¿a quién estaba yo tratando de adular? Mi copia distorsionada de una bailarina me daba una gratificación inmediata, como la droga misma, pero nunca me satisfizo en realidad. Mi propósito era complacer al público y a mis coreógrafos, pero lo que los complacía era tan breve como un sueño.

Greg y yo comenzamos a esbozar mi historia enfocándonos en los hombres de mi vida, aquellos que ejercieron la mayor influencia sobre mí: mi padre, Mr. B y Misha. Sus imágenes parecían grabadas con fuego en mi psique, pero quizá nunca los conocí de verdad. Había seguido los pasos de mi padre,

pero ahora rechazaba el camino elegido y decidía que la autodestrucción no tenía cabida en ningún arte digno de ese nombre. Me había tratado de convertir en una bailarina de Balanchine, pero su genialidad no me dejaba espacio para pensar. Casi me había vuelto una bailarina rusa para Misha, pero lo perdí en algún lugar entre Leningrado y Hollywood.

Uno de los sonetos de Shakespeare me permitió darme cuenta de que mi amor equivocado por esos hombres me había llevado a un callejón sin salida. El pareado final es el más revelador:

Mas de ello aprendo y hallo una buena lección
Que el remedio envenena al que de vos enferma.²²

Darme cuenta de todo esto conllevaba lágrimas de coraje y aún más preguntas. Cuando liberaba mi enojo, se aclaraba mi propia imagen, como un negativo fotográfico que lentamente se revelara en la palma de mi mano.

¿Dónde terminaron mis esfuerzos obsesivos por imitar y comenzó mi originalidad? Lo que se crea por imitación es transitorio, tanto como el placer mismo. Una creación verdaderamente original tendrá que vivir para siempre en cierto sentido. Esa parte del rompecabezas creativo me la subrayó Peter Wyer, un médico y teórico de la música de la ciudad de Nueva York, de la Fundación Classical Frontiers, junto con su esposa Judy. La tarea era crear algo inmortal en mi vida, expandir el repertorio clásico, articular la danza perfectamente. Sin embargo, secretamente me preguntaba si podría volver a bailar alguna vez, y durante muchos meses me resistí con vehemencia a toda insinuación al respecto.

Greg y yo nos involucramos en la política contra las drogas. Escribimos cartas de apoyo a la Casa Blanca; a Alan García Pérez, el recién electo presidente de Perú, un valeroso hombre que encabezaba la guerra contra las drogas y la austeridad en Sudamérica. Esas cartas, al margen del impacto que hayan podido tener, eran un indicador de mi reanimación; un reconocimiento de que, después de todo, los actos de conciencia pueden tener algún efecto sobre este mundo.

²² N. de la T. Soneto 118. *Poesía de William Shakespeare*. Traducción de Ramón García González, pág. 150. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Empecé a estudiar ciencias –anatomía, biología y física–, materias que consideré íntimamente relacionadas con mi arte. Al principio tuve muchas equivocaciones, errores de juicio y meteduras de pata académicas, pero me tomaba a pecho las palabras de Beethoven:

No se encontrará un tratado que sea demasiado docto para mí. Sin presumir de ser un erudito, desde la infancia me he esforzado por comprender el pensamiento de los mejores y más sabios de cada época. Malhaya el artista que no considere que es su deber lograr al menos esto.

En mi propio campo, Beethoven me condujo hacia su colaborador de algún tiempo, Viganò, quien a su vez me llevó a Noverre. Estos dos maestros de ballet del pasado me inspiraron proyectos, nuevas direcciones para mi futuro.

Me estaba impartiendo la educación que nunca tuve. Mi abordaje no fue académico. Buscaba ideas y valores que pudiera usar en la vida. No fue ninguna obra de arte en particular la que me ayudó a superar las drogas, sino el proceso continuo de movilizar mis recursos mentales, apoyada por el hombre que necesitaba que lo salvaran tanto como yo. Juntos cobramos mayor conciencia del proceso creativo, lo que hizo que nuestras elecciones fueran más deliberadas y apasionadas. Nuestra relación era, al final de cuentas, un matrimonio de la mente tanto como del corazón. Nos negamos a sustituir una adicción con otra.

Nuestra educación ha proseguido durante casi dos años. En agosto de 1984 Greg y yo firmamos un contrato para publicar este libro. La escritura ha sido la fase terapéutica final de mi recuperación, una labor de amor constante. Nos hemos sostenido en nuestra colaboración con la esperanza de que otros al menos reconozcan, si no pueden eludirlas, las trampas en las que yo caí. Nuestro propósito me permitió disponer mis prioridades y mi historia personal.

Para reconocer en privado el lazo que nos une, nos casamos el 13 de mayo de 1985 en West Dover, Vermont. Encabezó la ceremonia una jueza de paz en su casa rural. No hubo más testigo de nuestros votos que Aquel que quizá vea todos nuestros actos. No hay palabra con la fuerza suficiente para describir lo que sucede entre nosotros; sin embargo, nuestro intercambio está

mediado por las palabras, un lenguaje de ternura y constante provocación. A veces nuestras voces se mezclan; nos gusta terminar las frases del otro.

Los días han pasado en tranquilidad y luz. Hemos organizado nuestras horas alrededor de estas páginas, primero manuscritas y después almacenadas en una computadora. Nuestra existencia ha sido idílica. Las delicias naturales del campo fueron vivificantes, divertidas, aun cuando nuestra habitación fue invadida por los grillos. Monté a caballo como cuando era niña. Observé el cambio de las estaciones. Pero nunca olvidé que era una criatura urbana, una mujer de ciudad. Mis miedos a regresar se han ido. Ya no me intimida la idea de bailar.

Me he tardado más de treinta años en crecer, en alcanzar la madurez, en dejar atrás la infancia y la adolescencia. Estoy reconciliada con mi madre y con mi padrastro, pero he conservado sólo unas cuantas amistades de mi pasado. Mi padrastro, un verdadero escéptico, fue el último en acercarseme, en creer en mí. Lo he herido profundamente. Finalmente, mi madre ha quedado liberada de sus angustias por mí. Creo que se siente tan orgullosa de nuestra amistad como yo de ser su hija. El resto de mi familia quizá necesite más tiempo. Mi hermano Marshall siempre me ha mandado su afecto por telepatía. Mi hermana Johnna tiene su propia vida fuera de la danza. Me sigo preguntando si alguna vez lograremos cerrar la distancia entre nosotras; conocer a las mujeres en que nos hemos convertido.

Dos anécdotas sin relación entre sí ilustran la naturaleza del cambio de mi vida. En mi cumpleaños de 1980 Patrick Bissell me llamó. Puso una nostálgica melodía pop en el teléfono, una inyección de *rhythm and blues* aparentemente inocua. En mi cumpleaños de 1985, un joven pianista y compositor de Milán, Carlo Levi Minzi, me llamó para cantarme un aria. Supongo que lo aprendí por las malas: lo que cuenta es la calidad del pensamiento.

Londres, 1o. de marzo de 1986. Mi esposo y yo hemos regresado al meollo del asunto. Me estoy preparando para bailar *Romeo y Julieta* con el Royal Ballet. La primera semana de ensayos ha sido una maravillosa lucha. Mi nuevo dominio del lenguaje me ha dado una ventaja y una responsabilidad en el salón de danza. Ahora seré negligente a menos de que pueda explicar lo que sé, cómo hago lo que hago. Me doy cuenta de que me he convertido en una maestra, pero sé que siempre seré estudiante; siempre plantearé preguntas.

Al comprometerme con el papel, así como con el teatro, estoy preparada para pelear por mis ideas, para convertir mis risas y lágrimas en algo raro: un amor sincero e inquebrantable. No puedo perder. Mi vida se ha revelado en su pleno valor más allá de los escenarios. Veo a mi alrededor en un momento de suprema alegría y confianza, sola, y allá fuera mi espíritu encuentra a su hermoso compañero. Hay alguien que me espera entre bastidores con sus suaves brazos.

No temo lo que pueda venir. Ya he visto mi tumba, mi lugar de nacimiento como bailarina y como artista. Aunque esta temporada quizá sea la última, los pasos continuarán cuando el cuerpo haya quedado inmóvil. *La danza prosigue para siempre. Así lo haré yo. Así lo haremos nosotros.* Que ése sea mi epitafio, mi plegaria, mi movimiento final.

Permisos

Walter Perry. Artículo en la revista *Saturday Review*. © 1970, Saturday Review. Publicado con su permiso.

“Baryshnikov-Kirkland Reunion Shows Flashes of Old Magic”. *Tribune* [Chicago], 14 de febrero de 1983. © 1983, Chicago Tribune Company. Publicado con su permiso.

Heinrich Heine. “I Feel No Rancor”. En *Heinrich Heine: Lyric Poems and Ballads*. Traducción de Ernst Feise. © 1961, University of Pittsburgh Press. Publicado con su permiso.

Friedrich Schiller. Frases y “The Maiden from Afar”. En *Friedrich Schiller: An Anthology for Our Time*. © 1959, Frederick Ungar Publishing Co. Publicados con su permiso.

Reseñas de Clive Barnes, Anna Kisselgoff, Don McDonagh, Hedrick Smith y Joseph H. Mazo en el *Times* [Nueva York]. © 1968 a 1975, The New York Times Company. Publicadas con su permiso.

Anna Kisselgoff. “Dance: Gelsey Kirkland and Cynthia Gregory”; Jennifer Dunning, “Les Rendezvous” y “La Sonnambula”; John Gruen, “A New Swan Prepares for Flight”. *Times* [Nueva York]. © 1977, 1981 y 1983, The New York Times Company. Publicados con su permiso.

Reseña de *La bayadera en el Sun Times* [Chicago]. © 1977, The Chicago Sun Times. Publicada con su permiso.

Martha Duffy. “The Americanization of Don Q”. *Time*. © 1978, Time Inc. Publicado con su permiso.

Irene Clurman. "Giselle Brilliant Drama". *Rocky Mountain News*. © 1981, *Rocky Mountain News*. Publicado con su permiso.

Richard Dyer. "Met Center-Victory of Love". *Globe* [Boston]. © 1980, *The Boston Globe*. Publicado con su permiso.

Elliot Norton. "Grand Gala Opens Met". *Herald* [Boston]. © 1980, *The Boston Herald*. Publicado con su permiso.

Mariruth Campbell. "À la Française". *The Rockland County Journal-News*. © 1968, *The Rockland County Journal-News*. Publicado con su permiso.

Reseña en *The Saratogian*, 7 de julio de 1971. © 1971, *The Saratogian*. Publicada con su permiso.

Extractos de Arlene Croce. *Going to the Dance*. © 1982, Arlene Croce. Publicados con permiso de Alfred A. Knopf, Inc.

Extractos de Arlene Croce. *After-Images*. © 1978, Arlene Croce. Publicados con permiso de Alfred A. Knopf, Inc.

Extractos de Natalia Makarova. *A Dance Autobiography*. Gennady Smakov (ed.). © 1979, Natalia Makarova. Publicados con permiso de Alfred A. Knopf, Inc.

Extractos de Robert Craft. *Stravinsky: Chronicle of a Friendship 1948-1971*. © 1972, Robert Craft. Publicados con permiso de Alfred A. Knopf, Inc.

Byron Belt. Reseña de *Firebird*. *Star Ledger* [Newark]. © 1970, *Newark Star Ledger*. Publicada con su permiso.

Tobi Tobias. "Works and Progress: ABT July 1-August 9, 1975, New York State Theatre". *Dancemagazine*. © 1975, *Dancemagazine*. Publicado con su permiso.

George Balanchine. Artículo. *Dancemagazine*. ©1970, *Dancemagazine*. Publicado con su permiso.

Extracto de Gennady Smakov. *Baryshnikov: From Russia to the West*. © 1981, Gennady Smakov. Publicado con permiso de Farrar, Straus & Giroux, Inc.

Clive Barnes. “Baryshnikov’s Don Quixote’ Bows”; “Kirkland Sails Back On Stage”, reseña del 13 de mayo de 1983; “Star Light, Star Bright, For ABT, Not One in Sight”. *Post* [Nueva York]. © *New York Post*. Publicados con su permiso.

Extracto de Peter Martins. *Far From Denmark*. © 1982, Peter Martins. Publicado con permiso de Little, Brown & Company.

Douglas Watt. Artículo. *Daily News*, 5 de diciembre de 1969. © 1969, New York News, Inc. Publicado con su permiso.

“First Flight of a Bright New Firebird”. *Life*, 21 de julio de 1970. © 1970 Time Inc. Publicado con su permiso.

Laura Jacobs. “Is There an ABT Beyond Baryshnikov?” *Boston*. Phoenix, 14 de febrero de 1984. © Laura Jacobs. Publicado con su permiso.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Elizabeth Cámara García
*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
de la Danza José Limón (Cenidi-Danza)*

Plácido Pérez Cué
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Bailando sobre mi tumba

se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2013
en los talleres de Gráfica Creatividad y Diseño, S. A. de C. V.,
Av. Plutarco Elías Calles núm. 1321-A, Col. Miravalle, C. P. 03580, México, D. F.
La edición consta de 300 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Subdirección Editorial del INBA.