

Charín, la otra leyenda

Ivette Leyva Martínez

ROSARIO SUÁREZ TIENE EL DON DE EMOCIONAR A SU PÚBLICO AUN FUERA DEL escenario. Parece que la voz tenue de esta mujer tímida y tenaz emerge de lo más profundo de sí cuando recorre su vida y reflexiona sobre ella. En esta tarde de febrero, en Miami, sentada en la oficinita de la academia que lleva su nombre, su tono es serio, pero se ríe también cuando le pregunto sobre sus gruesas —y legendarias— pantorrillas. «Creo que era inusual llegar a ser primera bailarina con estas piernas, pero al menos los hombres iban al ballet para vérmelas... Era un reto hacer papeles tan etéreos con un físico tan humano». Hija de un bodeguero y un ama de casa, Charín, hoy con 51 años, entró al ballet a los siete y confiesa que, a medida que pasan los años tiene más ganas de seguir bailando. Los seguidores del ballet cubano, los que la vieron bailar durante su juventud en la Isla, recuerdan su extraordinaria capacidad técnica, su expresividad, la frescura de sus interpretaciones. Para muchos que no la vieron nunca, ya comienza a ser un mito de la danza y de la rebeldía ante el inmovilismo dentro del Ballet Nacional de Cuba (BNC).

ALICIA, LA SUPREMA

El primer disidente en realidad fue Jorge Esquivel, pero él tuvo una discusión más personal con Ella, y luego se fue. Lo nuestro ya fue una especie de rebelión, en 1987. Alicia Alonso fue una bailarina de talla internacional, se convirtió en un ídolo de muchos y fue mimada por el gobierno. Nadie se atrevía a pisarle un callo, nadie nunca le pidió explicaciones de lo que estaba pasando dentro del BNC. Y allí se fueron acumulando generaciones de bailarines que tenían como un tapón encima en las distintas categorías. Las primeras bailarinas Loipa Araújo, Josefina Méndez, Mirta Plá y Aurora Bosch, no podían bailar *Carmen*, porque Ella no las dejaba. En una gira en España, cuando Alicia se enfermó, les informaron que tenían que ensayarlo allí mismo y bailarlo. Yo hacía roles de primera bailarina desde el año 1978 ó 1979, pero no fue hasta que estrené *Giselle*, en 1984, a los 36 años, que me pusieron en el programa como tal. Todos los ballets que se montaban eran sobre versiones de Alicia. Había muchos problemas y mi vivencia personal me decía que las cosas podían ser mejores. Traté de arreglarlas, y conmigo algunos, hablando de lo que estaba mal, de lo que queríamos cambiar. Nos

reunimos con Alicia, Caridad Martínez, Mirtha García y yo, y dijimos que no estábamos de acuerdo con una dirección unipersonal y que debían tener participación en la dirección de la compañía los primeros bailarines y los maestros. Muy educadamente pregunté: «por qué, si tenemos primeras figuras —Loipa, Josefina, Mirtha y Aurora, no eran mis amigas, pero eran bailarinas que todavía respeto como artistas— las tres personas que están en el público tomando correcciones de lo que sucede en el escenario son el director de la revista de ballet, un diseñador y una persona de relaciones internacionales». Cuando le mencioné al primero, Pedro Simón, Alicia se levantó y casi ni pude terminar de decir lo que quería, porque se puso muy brava conmigo. Ella daba participación en sus decisiones a personas que no eran bailarines, sencillamente porque confiaba en ellas y tú no podías decir nada. La única dirección que había era ella. Hicimos una carta para explicar nuestra renuncia, explicando todo lo que pasaba en el Ballet, y la mandamos al Comité Central del Partido. De pronto estaba involucrado todo el mundo: el Partido y la Juventud se reunían con nosotros porque evidentemente estábamos hablando demasiado. Recuerdo que también nos llamaron las primeras bailarinas para preguntarnos cómo era posible que nosotros hubiéramos hecho una cosa así, sin decirle nada a ellas primero. Yo no daba crédito a lo que estaba oyendo, porque eso puede suceder cuando uno tiene amistad con alguien, pero desgraciadamente nosotras no teníamos amistad, porque había una lucha de generaciones, una competencia feroz, difícil de sobrellevar.

DIAS DE BALLE T EATRO

Cuando Caridad, Mirta y yo fundamos Ballet Teatro, tuvimos que atravesar el calvario que pasaban todos los grupos artísticos que no eran el BNC: no tener salón, nadie te quiere dar recursos... Porque oponerse a Alicia y dejar el BNC, con el nombre que yo tenía —y público, la gente iba a verme bailar—, era algo sin pies ni cabeza para nadie, entre otras cosas porque era el único ballet que viajaba en la Isla. Ballet Teatro fue un experimento. Yo quería un cambio, pero no sabía concretamente cuál. Tenía los lógicos deseos de hacer cosas nuevas, y hasta entonces no había tenido mucho acceso a trabajar con coreógrafos que venían de afuera. En el grupo apenas había bailarines de ballet, y a nuestro alrededor se fueron nucleando bailarines de danza contemporánea o actores, que a su vez estaban haciendo teatro de repertorio pero querían actuar de otra manera; como nosotros sabíamos que se podía bailar de otra manera. Cuando vinimos a ver estábamos trabajando, investigando gestualidad y llevando la gestualidad a la danza, buscando líneas, enseñándoles danza mientras ellos nos enseñaban a ser actores. Una de las inspiraciones más grandes era Pina Bausch; veíamos vídeos que iban llegando a nuestras manos y empezó una especie de taller entre todos. Dejé el ballet clásico completamente. No me preocupaba en lo más mínimo, estaba abierta a hacer cosas. Pero sí bailé en puntas en Camagüey, me di el gustazo de bailar *Giselle* con Esquivel, que era un dios para

nosotros. En La Habana nunca me hubieran dejado bailar con él, que era el *partenaire* de Alicia y evidentemente el criterio era que yo no me lo merecía. Me hubiera gustado ser más joven cuando hice Ballet Teatro. Yo traté pero ya no tenía 20 años y estaba lesionada.

EL REGRESO

Decidí dejar Ballet Teatro, porque dejó de funcionar, y una persona del BNC me llamó poco después y me dijo que Alicia se había enterado de que estaba sin trabajo y que podía regresar al Ballet, pero que «a las otras» no les iba a dar esa oportunidad. Yo no lo podía creer, porque la bronca que tuvimos fue fuerte. Cuando regresé pensé que no iba a poder quedarme. Y así mismo se lo dije a Alicia, que me preguntó cómo quería regresar; tuvo ese gesto conmigo, y le dije: «Quiero un contrato por un año». Había estado bailando descalza durante más de dos años y en un mundo totalmente diferente. Cuando vine a ver, el año pasó, estaba fija, en la misma situación anterior, con la única diferencia de que nada iba a entorpecer mi dedicación a la danza. Es cierto, mucha gente encuentra muy diferente como yo bailaba antes de 1987 a como lo hice a partir de 1990, después de Ballet Teatro. En ese año sentía que tenía que retirarme, que técnicamente no era la misma bailarina de antes. Podía hacer de todo, pero tenía que cuidarme más, por las lesiones. Nunca me sentí una bailarina clásica, no lo veo así. La conclusión a la que yo llegué es que es interesante esa cárcel del estilo de la que tú hablas, porque con todo eso que traje de afuera, con todo ese desenfado para expresarse, más todo lo que había vivido, y toda mi sensibilidad puesta en juego, dentro de esa cárcel de formas bien definidas, precisas, que no puedes romper... ser capaz de salir de ahí sin perder esa forma, poder comunicar cómo eres tú, con esa profundidad y esa intensidad, y mantener el estilo... eso es lo que creo que yo conseguía.

RUPTURA

Cuando regresé al BNC había cambiado la situación en Cuba y había más posibilidades de que uno pudiera montarse en un avión. Me invitaron varias veces a España y varias veces fui a bailar allí. Acepté las normas de antes: una función para cada una, no importa si la haces mejor o peor. Pero empecé a verme envuelta otra vez en las mismas estupideces. Yo era una primera bailarina que había bailado tantos años en el BNC, no había pedido nada extra, y cuando me sentaba con la directora de la compañía y le decía: «Alicia, yo no quiero hacer este rol sino este otro», analizando lo que podía hacer mejor en ese momento, esa persona me decía: «No puede ser». Ante eso, ¿qué tú haces? Habían pasado cosas como que yo miraba el *brochure* del BNC y mi nombre no existía, no estaba en ninguna parte. A ella le sucedió conmigo algo que nunca voy a entender: se empeñó en hacer las cosas difíciles con los roles, con mi estancia en España. Yo pensé que mi carrera

estaba acabada. La situación general me hacía pensar que no tenía más nada que hacer. Todo era una cosa monótona, como recibir una orden y cumplirla. Y decidí que no iba a seguir así toda la vida. Que iba a dejar de bailar, que iba a tratar de buscar para mi hija un lugar donde tuviera opciones, y me iba a arriesgar. Hice dos gestiones a la vez, para residencia española y americana. Llegué a pedir asilo político en España, pero todo se complicaba. Me llegó la residencia americana primero. ¿Quién me iba a decir a mí que yo iba a estar aquí? Vine muy contenta a bailar en los años 1978 y 1979 y fui muy contenta a bailar a todas partes, y muy contenta cogí el avión y viré. Me hubiera encantado seguir bailando en Cuba hasta ponerme vieja, con Fidel o sin Fidel, pero es que ahí no se puede ni bailar. Lo que nosotros los bailarines hicimos fue darlo todo en Cuba, y te digo sinceramente, nunca aspiré a otra cosa.

LOS NUEVOS BAILARINES

Creo que la escuela cubana de ballet perdió la continuidad. Cuando yo entré veíamos bailar a Alicia, a las primeras bailarinas, nos guiábamos por ellas, siempre había una dirección, un criterio de hasta dónde se podía llegar técnicamente para no afectar el estilo. Lo determinaba la persona que dirigía: primero, lo hacía Fernando Alonso, y luego, las primeras bailarinas, a la hora de preparar una función. Ya no ves eso. Porque a la vez que la gente iba desertando de la compañía se iba produciendo una ruptura en la transmisión del legado generacional. Ahora se trabaja demasiado rápido y no hay sedimentación de conocimientos. La exhibición de la destreza física está por encima de la elegancia, de la armonía con la música, de la postura, del personaje, por encima de todo. Que una mujer levante con un tutú la pierna de tal modo que se le vea la cadera jorobada... si yo necesito decir quién soy levantando la pierna allá arriba, no bailo eso. Estamos poniendo un tutú porque las historias que estamos contando son de princesas y príncipes, ¿quién ha visto una princesa con aquella cadera afuera? Pueden buscar un vídeo mío y ver que nunca hice eso, porque no me lo permitieron, me mandaban a bajar la pierna. En *Silfides* —eso es Chopin, las musas del poeta, imagínate si metes un tirón— yo hacía *penchée* donde era *arabesque*. Y la gente aplaudía. Me regañaban porque aplaudían, porque eso no va ahí, no puedes romper la atmósfera. Pero hoy por hoy, en un nivel mundial hay mucho hincapié en la destreza física. La gente está buscando «circo». Creo que se debe a que el ballet ya no es algo tan elitista, más gente estudia ballet y más rápido tienes que mostrar quién eres, y lo primero que la gente hace es un gran salto, o unos grandes giros, o un pie espectacular, pero después de eso sucede que no sucede más nada. Hay que ver las razones, porque se pensaría que un talento en ciernes tiene que tener la posibilidad de conseguir la madurez como artista. ¿Por qué nosotros vamos a hacer algo diferente de un actor? ¿Es que vamos a interpretar un personaje sin darle importancia al carácter para levantar más la pierna o dar más vueltas?

EXILIO

He vivido de una manera muy vertiginosa. Llegué sin pensar que iba a bailar y, sin embargo, empecé bailando. Me metí en la vorágine de buscar dónde bailar, mientras bailaba. Cuando puse la escuela, no me sentía muy segura de si eso era lo que quería hacer exactamente, pero sentía la necesidad de tener un espacio. Un bailarín, si no tiene un salón no tiene casa. Llevo diez años aquí y me da la impresión de que todo ha sido un intento de aprender a vivir en otro lugar. ¿El principal obstáculo que he enfrentado? Yo misma. No creo que nadie pueda parar a uno en lo que quiere hacer. Ni el dinero. Todo está en que uno sepa exactamente cómo conseguir las cosas. A lo mejor yo no he sabido. Lo más gratificante es el aprendizaje, en todos los sentidos. Cómo enseñar, haber sobrevivido todo este tiempo sola, entrenando sola, atreverme a montar una coreografía, como lo hice con *Cecilia Valdés*. Muchas veces me siento agotada y pienso «no voy a poder, no puedo con todo», pero la opción es detenerse, estar cómodo. No me interesa. Me hubiera gustado enseñar a los cubanos. Antes caminaba mucho por las calles de Miami pensando que estaba en La Habana Vieja, o en mi propia calle, hasta que abría bien los ojos, pero... ya no. Yo apuesto mi vida a que vuelvo a Cuba, y no soporto la tristeza, no la voy a soportar. Porque cuando yo regrese nada va a ser igual de lo que yo dejé. Es un sinsentido extrañar una cosa que no existe. No hay dudas de que tengo una libertad absoluta para decidir mi destino, de que uno va dejando cosas en la gente. Acabo de conseguir una beca todo el año para una de mis estudiantes, porque la niña se lo merece. Ahora estoy metida de cabeza en eso, a ver de qué manera puedo premiar a los que tienen el talento y la persistencia, la disciplina, la entrega.