



ROGELIO LOPEZ: PRIMERA DECADA (1978-1988)

Carlos Cortés

"Mi primer requisito es una idea. No puedo funcionar con abstracciones o con lo que se llama danza absoluta. Trabajo con emociones, con experiencia humana mía o de aquellos a los que he leído u oído. Ciertamente tiene que haber un motivo profundo o materia que se sienta..."

JOSE LIMON



Las visiones de lo invisible

Lo esencial de Rogelio López escapa a las palabras. Es todo movimiento. Si como coreógrafo es un imaginero, un mistagogo, un demiurgo, más cercano a la intuición que al raciocinio -aunque frecuentemente sus danzas causan sensación, en Suramérica, bajo el apelativo de que "son las más inteligentes"-, como creador, como *hubris*, se nutre de todo aquello que pueda moverse en su sensibilidad para tomarlo, con malabar de buen transmutador, de nuevo al movimiento.

López es como un inmenso ojo sin párpado, secuestrador de imágenes y devorador de sentimientos hasta crear un mundo propio, autónomo en sus dimensiones estéticas, pero abierto en sus posibilidades conceptuales y sensoriales al entrecruce de mutuas percepciones, infinitas interpretaciones, plurales dolores humanos.

Hasta 1985, en Costa Rica, al menos, era considerado como un coreógrafo "populista", en el sentido de espectáculo abierto a todos y "sin necesidad de llevar un curso para entenderlo", como en ocasiones se extrema la caricatura del artista hermético. A partir de **Meditaciones** -una de sus mejores piezas cortas-, parece que la corriente de opinión ha cambiado y, a pesar del éxito estruendoso de algunas de sus temporadas, ya algunos lo consignan como un creador "elitista" o, peor aún, "intelectual".

La verdad, como siempre, es más compleja. De cualquier manera, lo que le da a López un lugar destacado en la danza moderna de Centroamérica y el Caribe es, justamente, su capacidad de volver movimiento casi cualquier cosa. El coreógrafo y maestro costarricense, junto con su grupo Danza Universitaria, es fundamentalmente ritmo, vibración, magma, vitalismo, sin aderezos narrativos.

Desde su primer estreno, **Triángulo e imágenes**, en 1974, ha sido el creador de piezas indispensables como **Mariana Pineda**, **Popularísimo**, **Tierra del maíz**, **Gentes** y **Juan, Juan, María, María**. Con su trayectoria, López y su grupo parecen decir que "hay una estación para cada cosa y un tiempo para cada propósito bajo el cielo... un tiempo para gemir y un tiempo para bailar...".

Sus espectáculos se nutren de la tradición y de lo contemporáneo, la sicología y la historia, la literatura, el cine, las formas musicales actuales y una rica experiencia personal, como individuos y como partes de un todo hacedor. Sus cuerpos y sensibilidades han vivido y hecho vivir a su multitudinario público todas las temáticas posi-

bles: desde el movimiento puro y diseños de línea a la guerra, el amor, la juventud, la libertad, la muerte, la soledad.

Danza Universitaria es el grupo más antiguo e importante de Costa Rica y por su trayectoria y vigencia social ninguna otra compañía ha hecho más que ésta para "popularizar" el ballet moderno en el país y crear una gramática costarricense del movimiento.

Pero incluso en su momento "populista" -si es que lo hubo- nunca dejó de ser lírico, sintético, profusamente condensado, como lo demuestra la primera obra maestra de López, **Mariana Pineda (1977)**, estrenada un año del cuerpo sensorial y "umbilical" que se crea en la trama del escenario y que es exclusivamente parte de la vivencia del espectador-recreador.

En verdad, la historia somos nosotros, en ese otro bailarín que somos y estamos siendo, cuando la danza nos gana y ya no hay separación ni tabique entre lo que se ve como una distracción lejana y lo que se está siendo en ese instante.

En diez años, López ha dado con esta suerte de bailarín hierofante, aunque yo prefiero llamarlo "umbilical" -en su sentido de raíz, de centro anatómico y energético, de atadura esencial, de amarre, de redondez involucrante de todos los movimientos, de círculo generador de principio a fin, de esfera-, que es la base de su estilo, por encima del diálogo que ha creado entre la danza pura y el teatro, entre el ballet de línea y la kinesis.

En diez años es insospechable lo que Danza Universitaria ha hecho, porque por encima de un estilo, de un lenguaje propio -que sólo puede entenderse en la secuencia de imágenes y no en instantáneas aisladas-, ha impuesto una escuela a la creación coreográfica costarricense -un hacer, una manera, una dirección-, ha establecido un público y un cierto código de escenificación ritual, para el que es válido un amplio repertorio de usos, procesos, temáticas, recursos e instrumentos cambiantes, incluso el silencio.

Más allá de esto, parece increíble que proviniendo de un país sin ninguna tradición en danza moderna hasta los años sesenta -y muy escasa en ballet clásico anteriormente-, López haya logrado imponer su grupo y su voluntad creativa en México, Perú, España y Alemania. Sus bailarines se han preparado en Suramérica, Estados Unidos y Europa, el propio López ha coreografiado en varios países y Danza Universitaria se ha convertido en un



centro de atracción para intérpretes y creadores de la región, así como para especialistas internacionales de la talla de Hans Züllig.

López mismo es discípulo de Züllig y de Takako Asakawa y si en él es irrefutable el influjo de Alvin Ailey, Pina Bausch, Maurice Béjart o Pilobolus, también es cierto su interés por José Limón o Jerome Robbins; y se muestra excepcionalmente enterado de lo que hacen Twyla Tharp, Trisha Brown, Anna Sokolow o los nuevos maestros de la danza teatral alemana. Pero a la vez está atávicamente amarrado a su mundo, preso de sus raíces ancestrales, iluminado por obscuras motivaciones ante la sociedad de consumo y ante la identidad histórica o cultural de un pueblo.

La patria de López es el movimiento; no en balde fue que, a finales de los sesenta, y por medio de la naciente danza moderna pudo alcanzar su "liberación" y abandonar su jaula de burócrata para calzar las alas del bailarín y después los ojos flamígeros del coreógrafo. Pero también la búsqueda del *pueblo*, de la comarca humana, del "lugar a donde pertenezco y donde soy yo", es una vertiente característica en su obra, pero justamente desde una perspectiva pluricultural e integradora.

El anclaje en sus orígenes es una de las señales de la autenticidad de López, quien nunca ha olvidado su abuela aborígen, sentada en el corredor de la casa en Guanacaste, en una interminable banca de madera, en la remembranza de un pasado que, aunque no conoció, de alguna manera añora como en la frase de Flaubert: "La melancolía es un recuerdo que se ignora".

Esa melancolía ancestral, esa tristeza del inframundo es la que López ha hecho suya y con la que ha producido piezas como **Gente del sol (1977)**, **Tierra del maíz (1982)**, **Meditaciones (1985)** y la recientísima **Fértil (1989)**.

Como autor es parte y cabeza de la segunda generación de danza moderna en Costa Rica, movimiento que se vislumbra con claridad a partir de la coreógrafa y maestra Mireya Barboza, en los años sesenta -de la que López llegará a ser discípulo- y continúa con Elena Gutiérrez, Cristina Gigirey y Beverly Kitson en la década siguiente, en un grupo que puede considerarse con justicia como una primera hornada.

Por lo tanto, López forma parte de un segundo momento de la expresión moderna en el país, que le ofrece tanto mayor profesionalización como una particular ética al trabajo del bailarín, complejidad técnica y

estética y un mundo muy amplio de vivencias y alternativas de creación.

En cierto sentido, la danza se "planta" con claridad en el panorama cultural costarricense y llega a ser en los ochentas uno de los movimientos más vitales y populares -como sucede con otras artes visuales-, pero a la vez se vuelve más aérea, más liviana: por un lado, con López, el tratamiento de la temática -sean conflictos individuales o dramas sociales- se clarifica y, por supuesto, Danza Universitaria se decanta hacia el ballet teatral, en una





búsqueda que culminará en 1988 con un planteamiento de "espectáculo total"; por el otro, ya no hace falta hacer una "didáctica" -el silabario se había realizado una década antes- de la danza contemporáneo y las formas se vuelven más sugerentes, abiertas, experimentales, plurisignificantes.

En esto último, López no está solo; en su propia compañía, lo acompaña Luis Piedra -con piezas como **La muerte del cisne** o **La siesta de un fauno**-, pero también están Nandayure Harley, Patricia Carreras, Sandra Trejos y Alejandro Tosatti, quienes son parte de una promoción de creadores más jóvenes.

López nace en 1948, una fecha ya de por sí significativa -es el año de la guerra civil- que él mismo se ha encargado de acentuar. El coreógrafo quiere ser consciente de lo que significa, porque justamente se siente parte de un devenir histórico; no es un creador en solitario, sino que sus preocupaciones son las mismas que las que sufre -a veces en el mutismo- su grupo generacional: identidad individual y nacional, soledad urbana y soledad sin etiquetas, pura soledad, la familia y la defamilia, la ciudad como centro y como pérdida del centro -como orden y caos-, la despersonalización y la automatización, el manicomio contemporáneo.

En alguna ocasión, el coreógrafo declaró: "Yo nací un día después del día de la independencia, un 16 de setiembre, lo cual me hace más libre todavía; y el año de la revolución en Costa Rica, 1948".

Pero sus obsesiones, vestidas con los harapos de los símbolos, en López se tiñen de una abierta sexualización y de una envolvente urdimbre temática, en la que incluso no se desdeñan problemas como el poder, la locura, Dios y el sentido del arte en la sociedad de masas.

No es un coreógrafo intelectual, de eso estoy seguro, sino que parte de representaciones, pero de figuraciones que se construyen a partir de un complejo proceso intelectual y vivencial; imágenes que no son una referencia erudita, sino reflexión, asimilación, observación, también aturdimiento e impresión de los sentidos; todo reunido en una matriz sensible e impura, revuelta y convulsa, de la que sí sabe extraer -gracias al buen oficio aprendido- la materia de la que se purifica un espectáculo doloroso y vital; que es técnicamente convincente y definitivo y a la vez una búsqueda radical de la sensación primigenia sin la cual tendría poco sentido ser espectador o partícipe. Es decir, eso que el video o la pantalla de televisión disipa en cientos de puntos hasta reducir la crueldad a rubor dominical y la pasión a un piropo.

Digo que no es un coreógrafo intelectual principalmente por dos razones: en su ojo no hay enjuiciamiento, no hay condena, no hay reclamo, aunque admito que esto puede ser hartamente discutible; López desmenuza y bisecciona los efectos de la descomposición social, pero su bisturí no penetra en las causas, quizá porque éstas provocarían en el público el extrañamiento brechtiano, pero no el laxante espiritual que propone el coreógrafo en el límite de la desesperación. También, porque dramáticamente los efectos son eso: efectos.

Pero, claro, hay una diferencia entre el calor y el fuego y López no es un compositor meramente "efectista", entre otras cosas porque su arte no sólo es quemante y a ratos asfixiante, sino que también está impregnado de una conmovedora intensidad vitalista que lo que quiere expresar es que mientras se dance habrá música y movimiento, crisis y transición: vida.

De "Popularísimo" a "Gritos escondidos"

Por lo tanto, estas dos facetas -una oculta y otra clara- son de un mismo rostro: López. En realidad, la imagen del coreógrafo no oculta una cara, sino muchas. En 1978, con el estreno de **Popularísimo**, se inaugura una vertiente de contornos infinitos, la exploración de los ritmos caribeños y de la cultura afrocostarricense y afro en general, que sería retomada en **De color negro (1986)** y **De color rojo (1988)**.

Sin embargo, esto no es sino un afluente más del anchuroso río de la identidad, que se había iniciado en **Gente del sol (1977)** y que culmina con la primera obra de tono mayor de López, **Tierra del maíz (1983)**, que sigue siendo una de las dos o tres más importantes de su repertorio.

En 1984 se inicia el ciclo de la violencia -política, individual, familiar, urbana- con **Gentes** y continuará con una trilogía nerviosa, abigarrada y orgánica: **Juan, Juan, María, María (1985)**, **Tiempo de secretos (1986)** y **El silencio tiene gritos escondidos (1987)**. La segunda versión de este último trabajo, **Gritos escondidos (1988)**, es el punto culminante, en cuanto a realización estética, de esta etapa y es con el cual Danza Universitaria logra un "espectáculo total", en su unidad de sentido y de puesta en escena. A las piezas ya mencionadas hay que agregar una que es muy significativa en el proceso de López, **Una mujer llamada Lima (1986)**, que fue hecha

expresamente para el público peruano y que aún no se ha estrenado en Costa Rica.

Las bestias andan sueltas (1988) forma parte de este ciclo, pero estilísticamente marcaría un aventura mucho más radical en el hallazgo de una danza teatral indagatoria y gesticulativa, con pasajes de violencia descarnada y directa, y con un lenguaje corporal aún incipiente.

A la par de lo anterior, López ha registrado una inquietud casi estetizante en la exploración de la línea pura, pero que es también la encarnación del gozo y del dolor gozoso, de la plenitud, del júbilo, y del sentimiento ubérrimo ante la vida, que se inicia con **Cuatro (1981)** y se manifiesta espectacularmente en **Solo (1983)**, **Después de la cosecha (1984)**, **Aires (1984)**, **Mágica locura (1985)**, **Síguele los pasos (1987)** y la bellísima **Vitalitas (1988)**.

López ha creado una serie de obras maestras de "tono menor", por llamar de alguna manera a la pieza que está destinada a formar parte de un espectáculo mayor, debido a su duración, pero también a su intencionalidad: la ya mencionada **Mariana Pineda (1977)**, **Tiempos (1981)**, **Gentes (1984)**, **Meditaciones (1985)**, **Juana la loca (1987)** y **Naturaleza muerta con sillas (1988)**.

Las dos últimas, tanto como **Gentes**, bien pueden caber o ser parte del ciclo de la violencia; lo que comprueba que el ordenamiento no pretende ser una rígida



vara de medir, sino un recurso metodológico para evaluar la evolución de una u otra temática en la obra de López.

Pero, como dije más arriba, las cosas no son tan sencillas. A riesgo de caer en aquello de que cuando se hace una clasificación, los elementos restantes fácilmente se acomodan en un apartado que diga "otros", es importante diferenciar las piezas que tienen un largo aliento y que, no sólo eso, marcan con fiereza la trayectoria y el estilo de López, como **Tierra del maíz** o **Juan, Juan, María, María** -que posiblemente sean sus obras más importantes-, con otras que pretenden y se concretan a una voluntad más restringida, porque las motivaciones son objeto de un tratamiento íntimo y esencial. Casos típicos de eso son **Gentes** y **Naturaleza muerta con sillas**: en la primera se intuye muy claramente lo que iba a desarrollarse y también desollarse en la trilogía **Juan, Juan, María, María, Tiempo de secretos** y **Gritos escondidos**.

Naturaleza muerta con sillas, que es una obra maestra en el expresionismo coreográfico, es el microcosmos del macrocosmos familiar: el coreógrafo coloca y aísla a esos dos seres humanos en una jaula de cristal -que es el escenario, que es también un espejo, otro escenario donde actuamos nosotros- y los rodea de sillas, que no son parte del decorado, sino del paisaje interior de esos pobres actores de la vida real.

Antes y después de "Tierra del maíz"

Pero, en realidad, cuando se aprecia en su girante conjunto, la obra de López es una sola, diferenciable en su apariencia, pero inseparable en la substancia, llena de ocultos pasadizos, corredores, tragaluces, accesos, túneles subterráneos, guiños, claves simbólicas y angostas aberturas, a la manera de un inmenso termitero que iba a plasmarse en la escenografía de **Gritos escondidos**.

La obra de López es una travesía de signos y lo realmente esencial es esa danza limítrofe como búsqueda del vértigo: los bailarines se plantan en el suelo y semejan volar: la coreografía pura no existe -o es tan solo en el aire- sino en la corporidad del ejecutante, que a la vez es substanciado movimiento y frágil péndulo de formas. El intérprete está condenado a ser pura representación -la anulación del bailarín-, pero a la vez es cuerpo duro vitalismo puro.

Este escaso territorio, entre el lenguaje coreográfico y la emoción casi táctil de los cuerpos simbólicos, ese tránsito hacia la nada, esa danza pobre -de elementos, de decorado, de narratividad, de gestos innecesarios-, que es tanto más suntuosa en los ritmos populares, se inicia con **Popularísimo**.

Esta pieza es el baile sin excusas, la coreografía porque sí: la danza ensimismada que, oh paradójica, se vuelve toda comunicación, porque fluye desde el movimiento como sobrevivencia -de una cultura, de una identidad- hasta el juego lúdico/lúbrico/lúcido con el espectador.

La importancia de **Popularísimo** es la irrupción de un mundo nuevo: del bolero al carnaval. López ahí reconoce sus orígenes: bautismo de fuego en el escenario, ese admitir quién soy, de dónde vengo, a dónde voy, pero aún como un proceso de voluntad de afirmación y de estilo que sólo se completa con **Tierra del maíz**.

Popularísimo es demostrar que se baila y que se baila muy bien: desintelectualizar el acercamiento del público al ballet moderno, sensibilizar los ojos al goce y, quizá lo más importante, sacar la obra del marco estrecho del teatro: es decir, devolverle sus referencias naturales.

Popularísimo remite al baile social: de ahí su nombre, no sólo porque sea un verdadero diálogo con el Boquinó de los Angelitos Negros de Willie Colón, porque el público no sólo puede salirse del teatro "con la música por dentro", sino que precisamente descubre que la música tiene siglos de estar adentro y hay que reencontrarse estéticamente en esa emoción perdida.

Ahí López, quizá sin querer o queriendo, crea los elementos fundamentales de su gramática: la pasión por un movimiento propio, nuestro -que no aleje ni al ejecutante ni al espectador-, la danza como ceremonia integral -"todos hacemos el espectáculo, ustedes y nosotros", parece decirnos el creador- y el rompimiento del escenario como lugar de reunión y asamblea, para proyectarlo hacia un vasto mundo de referencias culturales, algunas identificables, otras obscuras, pero siempre "simpáticas" e instintivas. Esto último es cierto incluso en sus obras monumentales de los últimos años, en las que el artificio -la mágica locura, como gusta llamarla López- puede ser perfecto, pero no menos involucrante y testificante.

La danza testigo, la danza semilla: he ahí el vértigo.

Tierra del maíz articula este proceso en un coreografía-río de vastas proporciones y propuestas estilísticas. Esta obra es en sí misma una etapa para Danza

Universitaria y no en balde la crítica europea señaló que en ella el ballet latinoamericano daba "la obra" de la cultura precolombina. El mismo López la definió como "un inmenso mural de realismo mágico, en la que se conjugan los principales elementos de la vida de Talamanca, como son el hombre, la naturaleza y las fuerzas mágicas o divinas".

Al menos, es una suerte de "consagración de la primavera" de Mesoamérica. Su estreno, en 1982, implicó ocho meses de investigación antropológica y cinco años de preparación corporal. López hace vivir los mitos talamancas del origen del mundo y de alguna manera encarna el espíritu de Sibú, el creador, el civilizador, quien trajo las semillas de maíz de donde salieron los hombres y les enseñó a bailar y cantar disfrazado de zopilote.

Tierra del maíz es ya el "gran espectáculo": casi 40 minutos de duración y una música hecha para completar la intencionalidad del coreógrafo, que se consolida con un gran dominio del movimiento de grupos y en el complicado entramado que integra danzas de la creación, frisos cosmológicos y zoomorfos con fiestas rituales y celebraciones mágico-religiosas. En la temporada de estreno intervinieron 20 bailarines y López introduce por primera vez una característica matérica en su trabajo: bandejas, canastas, huacales, arcos, flechas, cerbatanas e instrumentos musicales -tambores, maracas- auténticamente indígenas.

Esto no es sólo un elemento decorativo o folclórico, sino que está revestido de una especial significación. En el universo primitivo que creíamos muerto, López nos presenta objetos "vivos", actuales, hechos por comunidades indígenas presentes, con los que nos recuerda que asombrosamente ese mundo pervive de muchas formas, no sólo en su cosmovisión recreada en el escenario, sino en la tangibilidad del ser humano.

Es así como **Tierra del maíz** no es una coreografía arqueológica, sino un ritual de renovación, una pieza enteramente contemporánea en celebración del origen y, sobre todo, en homenaje a la sobrevivencia.

Con este espectáculo se vuelve claro que López ya no es únicamente dueño del espacio por el que había peleado desde 1974, sino también del tiempo: **Tierra del maíz** no es el pasado, muerto y sepultado, sino es tanto el día infinito del escenario como la permanencia de los mitos ancestrales y de un movimiento primigenio en la realidad que vivimos y que conforma todo lo que somos actualmente.

En 1984 surgiría **Gentes**, la ciudad, el orden del caos, el inicio del ciclo de la violencia, que también se haría presente en **Mágica locura** (1985).

En 1985: **Meditaciones**, una pequeña pieza maestra que al año siguiente le valió a Danza Universitaria el premio a la mejor participación en el festival coreográfico Oscar López, en Barcelona. El más reputado crítico español, Víctor Burell, puntualizó entonces que en esta obra "la iconografía cristiana se une con la india...".

Nada mejor podía haberse dicho: **Meditaciones** circunda aún el mundo fabuloso de **Tierra del maíz**, pero desde una visión integrada, occidentalizada. Los shamanes y sukias de piedra que cobran vida en la primera coreografía, ahora son bronce en movimiento y esculturas aéreas que oscilan entre el hieratismo y la exaltación de la vida, metáfora desnuda de la guerra -acto vital como preparación a la muerte-.

La claridad de **Tierra del maíz** se convierte en el claroscuro, la noche, la soledad de **Meditaciones**. Tanto en esta última como en **Gentes**, de la que hablaremos después, es evidente que a Rogelio López el movimiento puro ya no le basta, porque en estos dos montajes el coreógrafo inicia su transición hacia la danza teatral.

Las figuras cobran vida, o más bien la recobran momentáneamente mientras se movilizan de una posición estática a otra. La música elegida, escrita por Leonard Bernstein e interpretada por Rastropovich, es como la piel de la coreografía.

Meditaciones tiene mucho de ritual primitivo. Los hombres apenas se cubren; sus gestos entrecortados reverencian casi que lo inalcanzable. En uno de los momentos más escalofriantes, las mujeres se vuelven al público, de cuclillas, y se martirizan el rostro. Las parejas bailan una danza de creación y comunión, al son de una cítara, en una tonada primitiva e irresistible. Algo terrible han sufrido estos seres que lloran en silencio y bailan, un acontecimiento cósmico: la vida.

Pero el eje de la obra son las mujeres redentoras, paridoras, seminales, que acunan su propio movimiento o se acunan a sí mismas: las mujeres sin hombre, que esperan los cuerpos que devuelve la guerra.

Esta atención en el principio femenino, en la mujer como semilla de la especie, será una característica en el repertorio futuro de López.

Protegidas por una tela manchada, cruda, ellas parecen ser el verdadero motor de la historia y, en **Meditaciones**,

esas macizas mujeres de la tierra son el eje de la destrucción y de la creación cuando acunan a los hombres, guerreros, shamanes, restituyéndoles su carácter original de ser, antes que todo, hijos de mujer.

Estas mujeres, casi sombras talladas en la noche perpetua de la espera, tienen el sufrimiento manchado en el espasmo del rostro; son solemnes, compungidas, calladas; a ratos diosas, estatuas o madres; casi siempre moiras, sibilas o vestales que, en su serenidad, preservan el secreto primigenio de la danza: la vida.

Los secretos de Juan, los gritos de María

Esta característica del movimiento como salvación, como lo único sagrado e inmemorial se mantendrá en el siguiente ciclo de López, que se inicia con **Gentes** y se consagra en su trilogía de la violencia.

Gentes es, al igual que **Meditaciones**, una coreografía triste, pero libada en un fiero vitalismo. A la manera de un "río retratado" en secuencias cinematográficas independientes, lúcidamente López no nos muestra el caos urbano -remolino que rebasa espacios y tiempos- como realmente es, en su maraña indescifrable de amontonamientos y soledades apiñadas, sino que descompone la vorágine en escenas dramáticas.

El ojo del coreógrafo se vuelve una luz que escoger, corta, enfoca, señala, testimonia. Como será característico de su estilo coreográfico de ahora en adelante -en la zona fronteriza de la danza teatral-, nos presenta a sus protagonistas. Presenciamos su desarrollo interpretativo y su coherencia escénica, mientras corren en busca de su propio destino, guiados por el "gran titiretero" -una sensación provocada que López retomará en **Gritos escondidos**-. Los bailarines-actores temen, odian, huyen, se refugian, se cansan de amar, pero siempre danzan, como si en ello les fuera el hálito.

Retengo aún en la retina la pareja cansada de hacer el amor, la notable encrucijada en que se halla una mujer perseguida y la secuencia maravillosa y terrible donde unas bailarinas esperan a un acompañante que nunca llega. La penúltima escena es una pareja feliz que, repentinamente, -en una situación que, de un modo casi idéntico, se repetirá en **Gritos escondidos**- mata su gozo ante la irrupción de "los otros", de los vigilantes, de los que siempre acechan en la ciudad.

Hablo de **Gentes**, pero igualmente podría estarme refiriendo a **Juan, Juan, María, María (1985)** o, como ya

he descrito, a **Gritos escondidos (1988)**. **Tiempo de secretos (1986)** se centra en la adolescencia y tiene, al igual que las otras dos, una cierta autonomía con respecto al ciclo, pero el coreógrafo la diseñó para que fuera el inicio de la temática que iría a desbordarse en las partes restantes.

Juan, Juan, María, María es, según López, la segunda parte de la trilogía -a pesar de que se estrenó en 1985-, y que se iniciaría con **Tiempo de secretos**, culminando en **Gritos escondidos**. Verdaderamente, las tres coreografías tienen un trasfondo común y están repletas de vasos comunicantes que unifican sentido, escenas, personajes y climas, por encima de las particularidades temáticas, argumentales o rítmicas. Constituyen el juego de cajas, una dentro de la otra, de lo particular a lo general: adolescencia (individuo/grupo/tribu: libertad), madurez (pareja-matrimonio-familia: soledad), sociedad (ciudad-laberinto: absurdo).

La intensidad es muy diferente, así como su intención: la primera y la segunda son piezas abiertas, aunque



saturadas, pero desde una perspectiva espectacular los recursos escénicos -a medio camino entre el teatro de la crueldad y el *music-hall*, el cabaret y la comedia musical en *rock*-, van desde el dúo amoroso hasta masivas rondas de salvaje civilidad; del lirismo de la pubertad a la despiadada caricatura del baile de salón; del sucio burdel al colegio o a la "kitsch" fonomímica -todos los *fans* imitan a sus ídolos frente al espejo-; de mascar chicle al primer beso; de la gimnasia amorosa a la iniciación en el cigarrillo, de una playa multicolor a la pomposa boda, a una cama de batalla o a la trágica violencia conyugal. Todo lo cual le permite un respiro al espectador en medio del ritmo frenético en que se suceden los acontecimientos.

En cambio, **Gritos escondidos** es la coreografía redonda y es como una frenética exhalación; de hecho, es más corta que las dos anteriores, aunque las tres, por su duración, se presentan como espectáculos aislados. Si las dos primeras partes son la desmesura, esta última es la locura controlada: el manicomio moderno.

La escena final de **Tiempo de secretos** se encadena con el principio de **Juan, Juan, María, María**: la vida es una carrera desesperada -que irónicamente podría verse incluso como una competencia atlética- hacia ninguna parte o hacia sí misma, hacia su sentido.

Cuando López estrenó **Juan, Juan, María, María** en 1985 sucedió la desgarradura, la conmoción. Ninguna otra coreografía ha sido más significativa que ésta en la corta historia -o prehistoria- de la danza moderna costarricense que vivimos ahora y pocas han tenido tanta influencia inmediata. Esta obra es un verdadero "maratón de baile", un *tour-de-force* entre la forma y la comunicación.

No sólo porque fuera un éxito en Perú, España y Alemania -donde se ha representado-, **Juan, Juan, María, María** es ya otra cosa: el viaje sin regreso. Basada en los moldes de la danza teatral, López los rompe en función de un espectáculo que es local, íntimo, familiar, hasta vulgar en su crudeza, y a la vez universal y contemporáneo. Así logra armar una vívida y nada artificiosa radiografía de los anhelos, mitos y frustraciones de la pareja actual.

Sincronía y coordinación, *collage* y continuidad, transparencia y obscenidad, audacia y realismo, ironía y ternura, amor y rutina, libertad y ceremonia, caída y resurrección, parecen ser los hilos de esta escenificación del inconsciente colectivo, que bellamente se empata con partituras en francés y alemán para hacernos vibrar en nítidas imágenes de impecable factura técnica y emoción animal.

El afiche publicitario de **Juan, Juan, María, María** lo decía todo: las fotografías, en blanco y negro, de los rostros de todos y cada uno de los bailarines agrupadas en hileras horizontales, a la manera de las imágenes de los criminales convictos, y cada quien sosteniendo entre sus manos el número penitenciario.

En esta creación, el estilo de López mezcla con clarividencia e inagotable imaginación los cánones del ballet, la revista musical y el psicodrama en una exploración exhaustiva de las pasiones contemporáneas. El resultado es un clima irrespirable que respiramos todos los días: no sólo se lleva la forma al colmo de sus posibilidades -el intérprete y el espectador quedan ambos agotados-, sino que también el público rebulle entre asombro y asombro el "despellejamiento" -igual que los adolescentes de **Tiempo de secretos** que no resisten la ropa sobre la piel- de los símbolos, convenciones, relaciones y supersticiones que rodean ese mecanismo social que llamamos "amor".

Juan, Juan, María, María es un ballet que va de lo descarnado e impúdico a lo bello y sagrado con vertiginosa precisión y climas y pasajes coreográficos perfectamente hilados, cuyos giros, desplazamientos y ritmo maratónico contienen no una alegoría, sino un memorial en movimiento, *graffiti* posmoderno en una cinta de Moebius.

La pieza revela, como pocas, la eficacia en el arte coreográfico de López y de su compañía, que se vuelve capaz de representar cualquier cosa: una playa, un prostíbulo, una boda, un baile juvenil, una alcoba o también, en el colmo de la confrontación con el público, un dúo de amor en el que no tanto los bailarines están casi desnudos, ya que el diseño está en los puros huesos por su sencillez y eficiencia y se presenta sin una gota de música, con la sola verdad de los cuerpos que permite que los bailarines y los espectadores nos oigamos mutuamente respirar.

En alguna ocasión, López definió **Gritos escondidos** como una especie "de 'a puerta cerrada' de ocho personajes que durante algo más de una hora están allí en un diálogo estéril". El costarricense comparte con el filósofo francés Jean Paul Sartre la intuición -más que la certidumbre- de que "el infierno son los demás".

En efecto, **Gritos escondidos** es el infierno o, visto desde otro punto de vista, el paraíso en que se ha convertido nuestra sociedad robotizada y alienante. La pieza, redonda como una bola de fuego, gira alrededor de "estados alienados o estados graves de represión a nivel



emocional y que, al mismo tiempo, se acercan a un estudio sobre la locura".

Esto, que dice López en un nivel intelectual, se plasma en una escenografía luciferina y pesada que sirve de paisaje a la ciudad-alma donde existen y subsisten los personajes. Aquí ya no hay "folclor", urbano o doméstico, como en **Gentes** o en **Juan, Juan, María, María**, sino que es cuando López se vuelve más analítico.

El dispositivo escenográfico permite ver una serie de cuevas o catacumbas donde habitan, como en destierro, los personajes de la pasión, pero en lo más alto del entarimado se contempla un orificio iluminado, donde no hay nada o se sugiere todo, hacia el que los intérpretes vuelven a ver constantemente, con temor o reverencia, con incertidumbre y odio mancomunado: ¿qué es eso?, ¿El Ojo de Dios Que Todo Lo Ve, el poder, la culpa, el pecado original?

Los habitantes ruedan por el piso, ríen y lloran, despedazan periódicos, se mesan el pelo -un símbolo ritual para López, el cabello como elemento de libertad y de atadura física o espiritual-, se "marionetizan" entre sí, se pegan, entre todos sacrifican a una mujer al cielo, se acuestan boca arriba o se arrinconan, bailan como salvándose, se muerden, se desmayan, se masturban en fila india -¿placer, frustración, temor, vitalidad o desesperanza?-, gritan, flotan en el aire, escapan, se vuelven flautas amazónicas o ejecutantes en el rictus de los vasos órficos de la antigua Grecia, las mujeres se montan sobre los hombres, se tocan el sexo, la boca, los ojos y los oídos, se muestran inválidos, se arrastran por el suelo, ruedan, se comen entre ellos, suben y bajan de un andamio, se

enmascaran, se descarnan, tratan de volar, pero no pueden salir de ahí.

El ángel maravilloso que hace su aparición, con todo y alas, en **Mágica locura**, y que insufla un especial magnetismo en esa y en otras piezas de López, es en **Gritos escondidos** un títere, un monigote, marioneta del destino, un autómatas que -en la escena culminante- trata de volar sin conseguirlo, preso de una doliente melancolía, y al final se aterroriza al contemplar su propia máscara.

Al terminar el espanto, la ventana vacía queda iluminada.

En no pocas ocasiones, al presenciar **Gritos escondidos**, le he escuchado decir al coreógrafo: "¡Qué escena más horrible!, ¿verdad?".

Hacia el espectáculo total

Durante una entrevista, cuestionado sobre el sentido de la creación, Rogelio López confesó que "si queremos hablar de lo cotidiano, nuestro lenguaje deberá crear simbologías y signos que relacionen la propuesta coreográfica con la realidad. El proceso de abstracción está implícito en el quehacer coreográfico. El coreógrafo crea su propio lenguaje para decir lo que tenga que decir".

En 1988, con **Gritos escondidos** primero y después con **Las bestias andan sueltas** -que es, insisto, apenas una tendencia nueva, de teatro viviente, que se insinúa detrás del laboratorio experimental-, López suma un nuevo cuerpo a la piel de sus intérpretes y a la perspectiva escénica del "bailarín umbilical" -que es la cifra de la intención coreográfica, la interpretación y la comunión con la muchedumbre-: la integración de todos los componentes, físicos y culturales, vividos y referenciados, textos y subtextos, ejecutantes y decorados en una totalidad de significación.

Esto, que se asoma en los mejores momentos de **Juan, Juan, María, María**, o que se entrecruza en la plasticidad de **Popularísimo** y **Tierra del maíz** o en el rictus ajeno de **Meditaciones** o **Naturaleza muerta con sillas**, es el punto de no retorno hacia el que se acerca López y Danza Universitaria, sin que signifique -ni mucho menos- la sepultura de otras líneas paralelas, como se hizo patente en **Fértil (1989)**, que fue un regreso a la temática cosmológica.

López ha creado un movimiento umbilical, hacia adentro, que involucra muchos elementos: en su preparación corporal, un código rítmico en piernas y brazos -envolvente, más que quebrado, sinuoso en vez de lineal-, versatilidad interpretativa, precisión y velocidad, un lenguaje gestual -una kinesis- estilizado y un delicioso acopio de huellas propias (juego de caderas, énfasis en el cabello de la mujer, equilibrio entre el diseño de individuos, dúos y grupos); además de un fascinante y compacto universo temático, ético y estético, autónomo, que va del origen de la especie a las pautas alienantes de la sociedad de masas.

La umbilicalidad de López se basa en la intensidad centrípeta que tienen sus espectáculos, en su ritualización envolvente, en su cercanía con las cosas esenciales y en su hermoso anclaje con las raíces originarias, en un proceso que va de la metáfora primitiva del ombligo de Sibú, regado en sangre, al remolino contemporáneo, a la búsqueda del centro vital en el bailarín y en el hombre moderno.

Rogelio López es un creador del "fin de siglo", "vampiro de la gravedad" -como lo definí en otra parte-, que en mutua complicidad con la energía vital de nuestra época, ha reunido en un espacio de luz todos los gritos y los secretos de los hombres de todos los tiempos, porque este tiempo -parece decirnos el coreógrafo, el creador, el hacedor- los reúne a todos los demás en una danza de supervivencia y de vértigo.

PROGRAMA DE RESCATE Y
REVITALIZACION DEL
PATRIMONIO CULTURAL

herencia