

## Horizontalidad y caída en la coreografía de Juan Bernardo Pineda de los años noventa

\*

A través de este artículo sólo pretendo, desde mi condición de neófito al film de danza, tratar de hacer hincapié en algunas de las características que hacen que el lenguaje coreográfico y filmico de Juan Bernardo Pineda –nacido en Pforzheim (Alemania) en 1963– se afirme con una serie de rasgos originales. Me refiero a la recurrencia con la que trata las posibilidades expresivas dancísticas desde el plano horizontal<sup>1</sup> no sólo en relación con el espacio suelo –predominante en algunas de sus obras– sino a la proclividad con la que reaparece o se impone el motivo cinético de la caída. Contemplando la evolución del trazo lineal que dibuja el cuerpo del bailarín en el espacio intentaré hacer una lectura simbólica de estos temas en tres obras de los años 90: *La Mecànica Qüàntica* (1990)<sup>2</sup>, *La Cadira* (1995)<sup>3</sup>, *L'Escala* (1997)<sup>4</sup>. Analizaré estas obras respetando su cronología pero sin proponer ningún tipo de reflexión acerca de cualquier evolución estética.

El paratexto titular *La Mecànica Qüàntica*<sup>5</sup> (1990) es ya un código esencial de lectura de este film de danza<sup>6</sup>, pues apoyándose en la física de Planck, retomada por Einstein en su teoría de la relatividad –según la cual cualquier partícula se desdobra espacialmente, a causa de su longitud de onda, en otra de misma masa, lo que incide en nuestra manera de percibir las diferenciadas y alejadas– Pineda se escenifica en esta dualidad con otro bailarín del que sólo difiere el color azul y verde de la parte superior de su vestimentaria, aparentemente un “mono”. Cada uno es la visión especular del otro, tal vez la imagen fantasmagórica de su deseo: al no haber contacto entre ellos, ni siquiera miradas, éste nunca se materializará. Sus movimientos dancísticos –cuyo espacio evolutivo es siempre el suelo– son siempre idénticos durante los 3'43 minutos que dura el film excepto en los minutos 3'2 y 3'10<sup>7</sup> puesto que cada uno, alternativamente, salta rotando horizontalmente sobre el cuerpo acostado del otro. Son los únicos instantes en que la trayectoria de sus cuerpos se cruza –acrecentando al máximo la tensión dramática–, no obstante frustrada al no unirse: frustración que refuerza el movimiento y golpe (¿doloroso?) de caída de sus respectivos cuerpos. El movimiento de base es precisamente la rotación horizontal sobre sí mismos –en el suelo y en el aire– a la que se une a menudo la oscilación pendular, la media voltereta sobre la espalda y ecos de la figura llamada

---

<sup>1</sup> No la descarto en ningún momento como ingrediente expresivo de muchos otros coreógrafos de danza contemporánea y una característica principal de danzas urbanas como *hip hop*.

<sup>2</sup> Presentada en España y Bélgica en 1990. Esta obra es un díptico del que sólo analizaré la primera parte.

<sup>3</sup> Presentada en julio de 1995 en el *VII Encontre de Teatre a l'Estiu d'Alzira* (Valencia).

<sup>4</sup> Presentada el 17 de julio de 1997 en el *Festival i Exposició Internacional de l'Art del Cos i de la Dansa d'Alzira* (Valencia).

<sup>5</sup> Su duración es de 3'43 minutos.

<sup>6</sup> Se trata de una “Grabación a tres cámaras” –como advierte el paratexto subtítular–, una de las cuales captó el film no del desarrollo escénico en vivo, sino de la imagen mediadora que se le daba al público, en plano de conjunto, a través de una pantalla al fondo de la escena, en la que aparecían superpuestos los fundidos de una tercera cámara que filmaba principalmente en plano entero: principio estético que muestra ya en Pineda una clara conciencia del papel de reescritura que opera la cámara sobre el original.

<sup>7</sup> Hay emulación de movimientos entre 1'39 y 1'49, pero me parece menos significativo.

*Thomas*<sup>8</sup> en el *hip hop*, a veces en posición arrodillada. En Pineda, sea como sea, salta a la vista la exclusión deliberada del lenguaje coreográfico asociado a lo vertical. Otro aspecto a tener en cuenta es ese espacio cuadrado<sup>9</sup> delimitador y enfatizado por la luz en el que progresan, como encerrados, los dos personajes y que abandonarán por el fondo, desde esquinas opuestas, para acceder a las tinieblas de su propio ser. Simbólicamente, lo pendular queda asociado a la dualidad, al paso alternativo de un hemisferio positivo a otro negativo, el más (luz) y el menos (oscuridad) de la esfera del reloj. En todo caso se trata de un movimiento siempre restringido, parcial, fragmentado, inserto entre los ángulos inferiores de esta esfera, de lo que no será nunca totalidad. Pasamos así infinitamente de y veinte (derecha) a menos veinte (izquierda), peor aún, esta oscilación expresa la trayectoria que se desanda una y otra vez. En cambio, la rotación sobre sí mismo remitiría al propio encerramiento en sí, a la incomunicación e imposibilidad de acceder al otro, tal vez a causa de las leyes o mecanismos que rigen ese cuadrilátero –modelo o sistema social– que determina y aprisiona a estos dos seres que se buscan vanamente. Por ello, la evolución en y sobre el plano horizontal –sin abordar el interés estético evidente de la investigación coreográfica– podría ser la metáfora de una sociedad que priva al ser humano del movimiento natural de elevación hacia lo vertical, propio a su condición de bípedo, que viene a ser lo mismo que someterlo a mecanismos que atentan a la expansión y expresión natural de su cinética corporal y a su integridad humana y sexual.

*La Cadira*<sup>10</sup> (1995) recupera en parte el movimiento pendular en una posición que recuerda la de una silla corporal. El bailarín/ *performer*<sup>11</sup>, de cara al espectador, al lado de una silla situada en posición perpendicular respecto a él, está en posición sentada –busto erguido, sin que sus nalgas toquen el suelo– con las piernas replegadas, apoyándose únicamente sobre pies y brazos. Con los brazos hace oscilar su cuerpo tres veces, a la tercera e impulsándose con sus piernas se propulsa hacia la silla efectuando un salto rotativo horizontal provocando de manera efímera un conflicto visual –su posición acostada sobre la silla contrasta con la

---

<sup>8</sup> Que consiste en reproducir en el suelo algunos de los movimientos gimnásticos del caballo con arcos.

<sup>9</sup> La línea recta pertenece al sistema apolíneo que exaltó el positivismo del siglo XIX y los regímenes fascistas. Es sinónimo del orden y de lo dogmático e incuestionable. A lo apolíneo se opone lo dionisiaco, que tiene relación directa con la curva antropomórfica de la que tanto se sirvió el modernismo, principalmente Gaudí, y que es reflejo de lo natural y armonioso, lo lúdico y del placer sensorial. El antagonismo inconciliable entre líneas duras del suelo y de la figura geométrica del cuadrilátero y los movimientos redondeados de los bailarines es evidente, por lo que hemos de entender que ese espacio les oprime y los limita artificialmente.

<sup>10</sup> Film de danza de gran brevedad, su duración es de 1'08 minutos.

<sup>11</sup> Debemos interrogarnos sobre qué tipo de obra nos transmite Pineda. Para Nathalie Boulouch y Elvan Zabunyan la *performance*, « est une carte, une écriture qui se déchiffre dans l'immédiat, dans le présent, dans la situation présente, une confrontation avec le spectateur », en Janig Bégoc, Nathalie Boulouch y Elvan Zabunyan, *La performance*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, p. 13. Todos estos aspectos existen en *La Cadira*, además de un cierto número de elementos dancísticos según la concepción de Rudolf von Laban. Como recuerda Anna Mercedes Vernia Carrasco «La principal preocupación de Laban fue el movimiento, a través del cual se llega a la danza y al conocimiento del mundo externo e interno, considerando la danza también como un proceso intelectual además de la conciencia emocional elementos sin los cuales el movimiento sería insignificante. En la danza creativa, que según Laban consiste en movimientos pesado, vivido y recreado, el discente debe aprender a utilizar la música como un diálogo creando ritmos propios y utilizando la música como soporte del movimiento y no como condicionante [...]», en Anna Mercedes Vernia Carrasco, *Artseduca*, «Jacques Delcroze y Rudolf von Laban, algunos datos sobre su concepción del movimiento», <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4016900>. En *La Cadira* parece faltar la música, pero no el sonido que, como veremos toma una dimensión, por subjetiva, totalmente poética.

verticalidad de ésta– y de coherencia funcional de un objeto, la silla, que no es utilizado según las convenciones. Sigue un movimiento igualmente transgresivo que prolonga el primer impulso en el que el bailarín, sentándose en el lado de la silla, que hace frente al público, prosigue su rotación. Levantando seguidamente los brazos, al tiempo que estira las piernas<sup>12</sup>, hace tambalear la silla haciéndola caer hacia atrás, cayendo a su vez sobre el respaldo, amortiguando la caída<sup>13</sup> con manos y pies y dejándose rodar<sup>14</sup>. Tras tres<sup>15</sup> (otra vez) rotaciones horizontales, replegando rodillas y busto el bailarín refrena algo el impulso, si bien lo utiliza para imprimir de nuevo dos oscilaciones que lo devolverán a la posición erguida girando hacia la silla. De pie frente al respaldo, coge la silla hasta situarla en diagonal, creando, un instante, un triángulo<sup>16</sup> con su propio cuerpo y un suelo tan saturado de luz desde el primer instante del film que más parece inexistente, pues reduce el espacio horizontal a una impresión visual de puro fondo vertical. El personaje acaba por situar delicadamente la silla en su posición inicial, mantiene su mano derecha en el respaldo, bordea la silla del lado del público y se detiene cabizbajo, sin mirar al espectador, a la izquierda de la silla. Decide al fin empezar como al principio, pero a la tercera oscilación, esta vez, se detiene refrenando su impulso. Este final posee dos lecturas: o pone un punto final a un deseo frustrado por inadaptación entre el objeto y el ser humano, o sugiere retomando el impulso inicial que este ciclo se repetirá al infinito con el mismo desenlace. Por otra parte, como vimos desde el principio, por su posición y naturaleza, la silla y el ser humano –cadera y *cadira* tienen la misma etimología– se oponían radicalmente. Aunque las nalgas del protagonista reposaran un instante en el asiento, tras configurar una cruz con su cuerpo y la silla, y esbozar un amago de equilibrio improbable, llegó la caída. En las sociedades judeocristianas la caída, paronomasia inexacta de *cadira*, siempre fue asociada a la del Ángel de la luz, Lucifer, castigado por Dios. Si hay voluntad transgresiva en Pineda ésta atentaría a la *cátedra*, lugar desde el que el Papa dicta *ex cátedra*<sup>17</sup> (desde la silla) sus dogmas inamovibles. Si la transgresión se concentra en el símbolo de la cruz, a través de sus movimientos Pineda no sólo plasma con irreverencia la crucifixión y el descendimiento, y tal vez la resurrección, dando al traste con estos dogmas,

---

<sup>12</sup> Pineda parece desviar y reescribir una figura de ballet clásico, el *tour* o giro, pero aquí sobre una silla y en diagonal.

<sup>13</sup> Al tiempo de esta caída, que ocurre a los 0'24 minutos, se produce un gran estruendo, como el eco desproporcionado de un objeto que cae en un inmenso recinto cerrado. Este sonido grave coincide con la caída de la silla y se repite cada vez que rebota en el suelo hasta que se inmoviliza. El sonido ha sido amplificado exageradamente para enfatizar en una caída “aparatosa” (del aparato silla) que sólo toma en cuenta el ruido producido por el objeto y no el del cuerpo al caer y rodar. De hecho, el paratexto titular da todo su protagonismo al objeto.

<sup>14</sup> Retomando de nuevo el movimiento dancístico que estudiamos en *La mecànica Quàntica*.

<sup>15</sup> Todo parece estar puntuado simbólicamente por el número tres: « Les naturalistes ont observé de nombreux ternaires dans le corps humain. Il semblerait que toute fonction importante d'un organisme possède cette fonction [...] La raison fondamentale de ce phénomène ternaire universel est sans doute à chercher dans une métaphysique de l'être composite et contingent, dans une vue globale de l'unité-complexité de tout être dans la nature, qui se résume dans les trois phases de l'existence : apparition, évolution, destruction (ou transformation) [...] ou encore selon la tradition et l'astrologie : évolution, culmination, involution. », en Alain Gheerbrant y Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982, [1999], p. 976. Este último aspecto al que aluden los estudiosos franceses remitiría al proceso iniciático de los héroes de los cuentos que para salir victoriosos o conquistar a la princesa deben ser sometidos siempre a tres pruebas.

<sup>16</sup> La recurrencia simbólica del número tres parece indudable en un espacio de blancura cegadora en que el triángulo de la Trinidad lo constituirían ahora el hombre, la silla y el suelo.

<sup>17</sup> « La chaire évangélique ou la chaire de vérité, la chaire où l'on prêche l'Évangile. », cito a Émile Littré, *Dictionnaire de l'Académie Française*, Éditions de l'Érable, vol. I, Paris, 1969, p. 158.

sino que designa al mismo ser humano como ejecutor de su propia Pasión, por ser él mismo quien se auto-inmola. Así, deberíamos inclinarnos por un descendimiento de la cruz desviado simbólicamente en desprendimiento, en caída irrisoria al suelo desacralizado de lo mundano. Vestido de negro, el personaje hombre se contrapone completamente a la blancura inmaculada del contexto espacial ¿divinizado y asepticado?, así como a esa silla reducida a esqueleto saturado por la luz, a la cual debía funcionalmente ceñirse su cuerpo y en la cual debía sentarse, configurando una superposición inconciliable de objeto y ser humano. Este film polisémico puede expresar la renuncia, como la denuncia de lo social, a lo que remite el artificio silla, desde la inocencia o ingenuidad de la trayectoria iniciática individual.

La tercera y última obra que estudiaré es *L'Escala* (1997), el más breve de los tres filmes (14 segundos), no es menos sorprendente que los anteriores, pues presenta teatralmente la visión metonímica de una escalera blanca de la que sólo se nos muestran visualmente tres peldaños gigantescos que se recortan sobre fondo negro<sup>18</sup>. En éste vemos reiteradamente a un personaje vestido de blanco que cae rodando de escalón a escalón. Es interesante ver cómo ha conseguido aunar Pineda el movimiento horizontal a la verticalidad de la caída, mediante el simple ajuste de una anchura suficientemente de escalón para permitirle al personaje, él mismo, una rotación horizontal completa antes de precipitarse en el siguiente hasta su desaparición material, en el último esbozo de grada. Este ciclo se resuelve en reaparición en la parte superior de la escalera, sugiriendo así periódicamente una caída sin fin. Pineda ha procedido por elipsis, temporalmente desconocemos el *antes* y la causalidad, aquello que, o aquel, que originó la caída. Sólo tenemos un *después* que se repite de manera incesante. Asociado a lo visual, también recalca, a través de un sonido que retumba gravemente, la violencia de cada caída, que aparece puntuada por el ritmo ternario<sup>19</sup>, que queda un instante suspendido antes de un nuevo ciclo de caídas. Otra vez, Pineda parece haber reflexionado plásticamente –cinética, sonora, visual y poéticamente– sobre el objeto escalera hasta conferirle, a través de su escritura coreográfica, la dimensión mitológica que creo discernir en ella. Lo plantearemos de manera similar a la silla. ¿Para qué sirve una escalera? Creo que intrínsecamente para subir, al menos en el inconsciente colectivo el arquetipo<sup>20</sup> escalera evoca forzosamente una ascensión difícil. En cambio aquí, Pineda parece proponernos el esquema inverso, un descenso irrefrenable a los Infiernos de uno mismo, pues el personaje es único. Sin embargo, creo que el descenso, por este espacio artificioso<sup>21</sup>, sigue evocando y

<sup>18</sup> Al carecer de realismo adquiere una dimensión simbólica inmediata.

<sup>19</sup> Esta vez la insistencia simbólica con la que aparece el número tres no puede ser más marcada: a los tres escalones, y tres caídas –con sus respectivos golpes– se le ha de añadir los tres ciclos de caídas que nos propone Pineda hasta totalizar 9. Según Alain Gheerbrant y Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 663: “Dans les écrits homériques, ce nombre a une valeur rituelle.”

<sup>20</sup> El arquetipo según Jung es una « imagen primordial » e « histórica », porque existe desde los orígenes de la humanidad, que hace de puente entre el consciente y el inconsciente: « L'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schéma fondamental », en C. G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964, p. 47 y 66-67. Las dos primeras definiciones que nos dan del símbolo escalera Alain Gheerbrant y Jean Chevalier, no pueden ser más claras a este respecto: « Les différents aspects du symbolisme de l'échelle se ramènent à l'unique problème des rapports entre le ciel et la terre. L'échelle est le symbole par excellence de l'ascension et de la valorisation, se rattachant à la symbolique de la verticalité », en Alain Gheerbrant y Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 383. Estamos hablando de la escalera de Jacob a nivel bíblico, de la Ascensión de Jesús, de la Asunción de María, pero que también está asociada a la jerarquía celeste.

<sup>21</sup> Es evidente que la escalera evoca igualmente la pirámide y los sacrificios rituales aztecas.

equivaliendo (a) una penosa ascensión que se renueva sin fin, por no conducir a nada, ya que correspondería a una condena divina como en el mito de Sísifo<sup>22</sup>. La línea cinética que traza el personaje en su caída es la de una concatenación de circunferencias unidas<sup>23</sup> siguiendo un plano inclinado. La caída de ese cuerpo en *L'escala* reproduce a la inversa el movimiento de ascensión que Sísifo imprime a la roca, con la variante que aquí la roca es el cuerpo mismo que gira sobre sí: sujeto y objeto aparecen asimilados a un sólo y penoso movimiento perpetuo de encerramiento en sí mismo. Literalmente no es sino su cuerpo quien padece la condena, cuerpo que aunque no aparezca sexualizado, puede evocar subterráneamente una identidad sexual discriminada socialmente. Y efectivamente, hasta la ley de Zapatero de 2004, el Estado español mantuvo en la ilegalidad emocional una parte de sus ciudadanos. Si Pineda omite la causa es que se carece de razón, ésta es inexistente e injustificable, por lo cual, incluso implícita, *La escala* tiene voluntad crítica.

Con este análisis, espero haber mostrado la gran originalidad de los códigos artísticos de Juan Bernardo Pineda quien, con laconismo y una economía de medios extraordinaria, consigue transmitir a su lenguaje un potencial polisémico de gran belleza poética.

En los años noventa, al menos, comprobamos que los movimientos de rotación horizontal y de caída se convierten en dos elementos de gran eficacia expresiva y por supuesto dos códigos de los que se apropia y a los que les pone su marca de fábrica. Con ellos nos conduce, como Dante, al inframundo o al menos a un universo de abajo, de movimientos abortados, sin salida, cargado de connotaciones negativas. Con *L'escala* Pineda revoluciona, subvierte incluso, la noción de espacio dancístico, consiguiendo crear incluso una arquitectura cinética renovadora, como en *La Cadira*, film en el que una silla se transforma igualmente en elemento espacial desde el que se ejecutan complejos movimientos de danza.

Se ha de recalcar también su extraordinaria capacidad en integrar de manera interdisciplinaria todo tipo soportes, mediadores y elementos pertenecientes al teatro, al cine, a la música, o a otros tipos de danza como el *hip hop*, introduciendo decorados, aun luminosos, muchas veces minimalistas. Dentro de su reflexión artística Pineda muestra una gran facultad para construir, con códigos aparentemente simples, obras de increíble unicidad, y brevedad, universos dramatizados que nos llevan a la escritura y que adquieren visualmente tal dimensión poética que nos hacen comunicar con los mitos originales.

---

<sup>22</sup> Recordaré que Sísifo, hijo de Eolo, convertido en rey de Corinto, denunció el rapto de Egina por Zeus, transformado en águila. Para castigarlo, éste envió a Hades, dios de los infiernos –lugar al que nos conduce *L'escala* de Pineda– pero el astuto rey de Corinto convenció al dios para que comprobase el buen funcionamiento de las esposas con las que quería apresarlos. En su ausencia, el Tártaro se despobló de sus muertos y nadie podía morir. Zeus tuvo que enviar entonces a Ares para liberar a Hades y encerrar a Sísifo en el Infierno. Para no morir Sísifo pidió a su mujer que no lo enterrara, pero ésta no cumplió su deseo. Ya en el Infierno consiguió que Perséfone le concediera subir al mundo de los vivos para castigar a su mujer que no lo había enterrado. Fue entonces cuando los jueces de los Infiernos condenaron a Sísifo a su suplicio eterno: remontar rodando una roca hasta la cima de una colina. Una vez cumplido el trabajo ésta volvía a caer.

<sup>23</sup> Como el trazo que obtenemos cuando queremos hacer que funcione un bolígrafo.

## BIBLIOGRAFIA

BÉGOC, Janig, BOULOUCHE, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

GHEERBRANDT, Alain, y CHEVALIER Jean, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982, [1999].

JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de l'Académie Française*, Éditions de l'Érable, vol. I, Paris, 1969.

VERNIA CARRASCO, Anna Mercedes, *Artseduca*, “Jacques Delcroze y Rudolf von Laban, algunos datos sobre su concepción del movimiento”,

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4016900>