



Público del Festival  
Universitario de Danza  
Contemporánea 2009.  
(Foto: Zoad Humar)

# IMPROVISAR O ¿QUÉ HA PODIDO PASAR?

NATALIA OROZCO

*Nunca se sabrá lo que acaba de pasar,  
siempre se sabrá lo que va a pasar.  
Deleuze y Guattari.*

*Es el enigma lo que hace algo monstruoso.  
Frank Chaumon.*

Todo comienza con un juego: entran a la escena, cada uno, tiene escrito su nombre en un cartel; sus maneras de exponerlos, nos indican que tenemos que elegir: Omar o Vladimir. Cada uno hace lo suyo para ser escogido, pero como buenos anfitriones, escogemos a Omar, el mexicano. Vladimir acepta la derrota y abandona la escena. Un gesto mínimo en el brazo de Omar introduce el aria *Core ingrato dispietato* de Vivaldi, interpretado por la voz de Philippe Jarousky y la escritura corporal de Omar hecha en el espacio. Solo, desarrolla toda la información musical en un diseño aportado por el trazo temporal de su cuerpo. El despliegue espacial de su movimiento está altamente condicionado por la envoltura de la voz del cantante de ópera; hace una pausa y entra Vladimir acompañado esta vez de *Las bodas de Figaro*; Vladimir se sujeta a los violines, luego a la voz de Jessye Norman. Uno y otro relatan el tiempo de la ópera. No siguen su contenido semántico, componen pura sintaxis temporal. Cambia la música, esta vez es electrónica, los despliegues en el espacio se acortan y van rehaciéndose en la relación espacial ahora de los dos cuerpos. Esta reducción les permite jugar en las distancias provocadas por la proximidad de sus cuerpos. Pero el proceso de plegarse continúa, el espacio se concreta en el contacto de los dos cuerpos. En extrema proximidad con un otro tenemos dos opciones: la atracción o la repulsión. Lo interesante es que el acortamiento del espacio entre Omar y Vladimir parece provocarles repulsión y atracción mutua al mismo tiempo. Se instaura una especie de lucha que, desde nuestro imaginario, podría remitirnos inmediatamente a una acción marcial. La tonicidad de sus cuerpos se altera, los gestos de sus rostros, transformados por la misma circunstancia muscular, crean intencionalidades en la acción que expulsan la voz como una forma de insistir en la alteración, en un estado particular del cuerpo. Vladimir sale de la escena y trae un sanitario, una silla, una lámpara y unas revistas, mientras Omar, solo, continúa en el estado del cuerpo que todos, los que allí estamos, hemos visto formar. Hasta el momento han transcurrido 20 minutos de obra, de pliegues espaciales; Vladimir interrumpe a Omar, le entrega nuevamente su cartel y nos vuelven a pedir que elijamos. Democráticos, escogemos esta vez a Vladimir. Pero la segunda elección, no es un nuevo comienzo para ellos, tampoco para nosotros; es, digámoslo ahora, la condensación de lo que ha pasado. Se sientan, uno en el sanitario, otro en la silla, y en un aparente y largo lapso de quietud, pequeños gestos siguen diseñándose. Al principio, parecen simplemente efectos

corpóreos de un pensamiento o de una intención; luego, poco a poco, vemos cómo estos pensamientos se van diluyendo en la manía del gesto. Me explico: piense que usted tiene la intención de agarrar un vaso de la mesa y en el proceso de cumplir su intención, se queda maniatado en la observación y la exploración de su brazo acercándose al vaso. Abandona la intención: nunca toma el vaso. Omar y Vladimir abandonan sus intenciones, se quedan en el transcurso de su efectucción; la coordinación, velocidad, disociación que implica una intención se vuelven más importantes que el hecho de cumplir la misma intención. Pero algo tiene que venir a poner sentido/orden a esa esquizofrenia de gestos desintencionados. Entonces *vemos la voz*; claro, la escuchamos, pero lo que escuchamos nos hace ver una nueva intencionalidad del gesto, donde ya no es un pensamiento el que precede una acción (ejemplo: voy a tomar el vaso de la mesa), sino una acción, creada en el intersticio de la voz y el gesto, produciendo una intención. Entre la onomatopeya que producen sus voces y la escritura que dibujan sus cuerpos, emerge una especie de comunicabilidad signica entre Vladimir y Omar que todos podemos seguir. No es una comunicación; no nos reímos de un chiste, de un contenido escondido, de algo que ellos nos estén encubriendo; nos reímos por el efecto que produce la estructura de lo escondido dada entre la voz y el gesto. El resto de la obra es un escrito absurdamente cómico, que como todo lo cómico, se hace signo de nada y, su final, es su comienzo; el resto es lo que se logra luego de este lúcido momento en "Escrito absurdo"; el resto, es con lo que comienza generalmente una obra: con una intención<sup>1</sup>.

\*\*\*

El presente escrito hace parte de una indagación actual por la incursión de la voz en los estados del cuerpo provocados por la improvisación en danza. "Escrito absurdo" me ha permitido abrir otras inquietudes en torno a dicha incursión relacionadas con el paso del despliegue espacial a la envoltura temporal del gesto, el transcurrir de la acción para devenir intención y el carácter inaccesible de la voz y la improvisación. Por el momento se tratará de considerar estas inquietudes a la luz de una analogía entre la estructura de la novela corta, según Gilles Deleuze y Felix Guattari, y la improvisación.

<sup>1</sup> El pasado mes de febrero del 2012, Vladimir Rodríguez (director de la compañía colombiana Cortocinesis) y Omar Carrúm (de la compañía Delfos de México) presentaron "Escrito absurdo" en Espacio Ambiental. Esta muestra escénica es el resultado de la tercera residencia artística que realizan de manera conjunta los dos coreógrafos en torno a la improvisación.

## 1. Del despliegue espacial a la envoltura temporal del gesto

La muestra finaliza, los coreógrafos abren un espacio para conversar con el público que parece estar a la espera de alguna explicación. Después de una extrema recepción y actividad por parte de todos los que allí estábamos, nadie se mueve de su silla; en cierto sentido nos encontramos a la espera de alguna revelación, algún dato que pueda hacernos comprender qué ha pasado en "Escrito absurdo", que aun siendo una obra que desnuda su estructura —y por ello se hace increíblemente cómica—, tenemos la sensación de que algo ha permanecido oculto. Vladimir relata el proceso que ha tenido "Escrito absurdo" pero sobre todo, nos cuenta que se ha tratado de trabajar a partir del diseño del movimiento y su continua disminución de tamaño en el espacio. La descripción anterior de la obra relata precisamente la trayectoria de dicha disminución.

Lo que me interesa desarrollar por el momento es lo que le sigue a dicha disminución y sus consecuencias en el espacio de la improvisación. En un primer momento se trata de diseñar en el orden extensivo del gesto. Es un asunto de trazos de movimientos en el espacio condicionados por vectores de longitud, dirección, velocidad, coordinación, fuerza, etc., todo aquello que se encuentra dentro de la lógica extensiva del movimiento. Sin embargo, sabemos que la danza y más precisamente la improvisación, genera estados en el cuerpo que introducen alteraciones del orden de lo intensivo: "La materialidad del cuerpo redundante en su potencia de hacerse presente como *intensificación poética que abre fisuras en las fuerzas estratificadas y genera en esa acción flujos liberados y abiertos de fuerza*" (Ferracini, 2011: 88).

La Arenera. Obra: Bogotá, cuerpo preparado. Dirección: Margarita Roa. (Foto: Zoad Humar)



**En extrema proximidad con un otro tenemos dos opciones: la atracción o la repulsión. Lo interesante es que el acortamiento del espacio entre Omar y Vladimir parece provocarles repulsión y atracción mutua al mismo tiempo.**

Ya desde el siglo XV, con Domenico de Piacenza, se consideraban como elementos fundamentales del arte de la danza, la medida, la memoria, la agilidad, la manera, el cálculo del espacio y el *fantasmata*<sup>2</sup>. Sabemos que la materialidad del cuerpo no se agota en el plano extensivo de la materia. Hay un residuo, un resto del cuerpo en movimiento que condensa las fuerzas invisibles del gesto y da lugar a estados singulares del cuerpo. El cuerpo que trabaja con estas fuerzas, que las incorpora y las exterioriza, es lo que Suely Rolnik, psicoanalista brasilera, llama el cuerpo vibrátil. Lo que ha sucedido en la experiencia personal con la improvisación es el encuentro con la voz como la máxima condensación del gesto y resultado de un cambio de estado: del despliegue espacial del cuerpo a la envoltura temporal del gesto (voz). "Escrito absurdo", es en este sentido, expresión consistente de este desplazamiento: del espacio al tiempo, del movimiento al gesto, del despliegue del cuerpo a la envoltura de la voz.

La disminución del tamaño en los movimientos de Omar y Vladimir fue trasladándonos pronto del trazo hecho en el espacio al gesto condensado en el tiempo. Recordemos, Omar comienza bailando solo; luego, el turno es para Vladimir; cada uno despliega en el espacio una escritura corporal amarrada al tiempo musical de la ópera; luego esta desaparece y se introduce una música muda, electrónica, con la cual, en un dueto, van creando intersticios, cada vez más pequeños, entre los dos cuerpos; el espacio se ha acortado tremendamente, y sus pequeños movimientos están ahora amarrados a la atadura temporal del gesto, a la presencia de la voz: vaaaaaa... shshshshsh... ahhhhh... fuuuuuuu... ahahahahahah...

<sup>2</sup> Al respecto ver Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos. (2010)

**No había palabra con sentido y sin embargo todos, ellos dos improvisando y nosotros, espectadores/auditores, podíamos seguir las relaciones dadas entre sus gestos y su jeringonza, relaciones creadas en una completa indiferencia que, sin embargo, generaban efectos de sentido increíblemente cómicos.**

Insisto, estos desplazamientos ocurren en la naturaleza del movimiento, es decir, en la capacidad extensiva del cuerpo vivo, pero están atravesados por el artificio del gesto, por el artificio de la voz que se ubica en una zona atópica entre el cuerpo y el lenguaje<sup>3</sup>. La voz como gesto en la improvisación invoca un tiempo inverso, recrea un goce primero absoluto perdido en la incursión en el mundo como sujetos hablantes. Aterrizar en la voz como gesto, llegar a un medio que no produce ni actúa, que solo asume y soporta<sup>4</sup> es invocar de nuevo el tiempo mítico de un goce, el tiempo del primer grito expulsado en la vida, que por ello hace visible el soporte de la comunicación. Omar, en el conversatorio, afirmaba que no sabían de qué estaban hablando en su relación construida de gestos y jeringonza. Todos éramos testigos de la absurda comunicación generada entre Omar y Vladimir y, la voz, como soporte, ponía a la luz la estructura primera de la comunicabilidad sin contenido significativo. No había palabra con sentido y sin embargo todos, ellos dos improvisando y nosotros, espectadores/auditores, podíamos seguir las relaciones dadas entre sus gestos y su jeringonza, relaciones creadas en una completa indiferencia que, sin embargo, generaban efectos de sentido increíblemente cómicos. La voz, soporte del gesto, se encuentra cargada de memoria y de energía dinámica; y es en este sentido que el filósofo italiano Giorgio Agamben afirma que la esencia de la danza no es pues el movimiento sino el tiempo.

<sup>3</sup> En otro escrito anterior se ha tratado de considerar esta ubicación atópica de la voz. Para una mayor amplitud sobre el carácter atópico de la voz ir a "La voz: lugar del deseo en el cuerpo" por Orozco, Natalia en *Tránsitos de la investigación en danza, parte 1* (2010). Bogotá: Alambique (2011). Pgs 77-83.

<sup>4</sup> "La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta... el gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal. Op cit, página 53.

## 2. De la acción a la intención

La historia del pensamiento occidental se ha desarrollado a la luz de la capacidad política del hombre para hablar. Las emisiones vocales han sido determinantes para soportar el sentido semántico del mundo; para darle cumplimiento y comprensión a nuestras intenciones. La voz en esta historia ha quedado relegada como soporte para el logos, la palabra, el verbo:

La voz precede a la palabra y hace posible su comprensión (...). ¿Qué es la voz? ¿Qué es la palabra? Examina lo que sucede en ti y fórmate tus propias preguntas y respuestas. A esta que meramente resuena y no ofrece sentido alguno, a este sonido que sale de la boca de alguien que grita, no habla, lo llamamos voz, no la palabra (...). Pero la palabra, si es digna de ese nombre, tiene que estar dotada de sentido alguno y al ofrecer el sonido al oído al mismo tiempo ofrece algo más al intelecto (...). Examina ahora el significado de esta frase: "Es preciso que él crezca y que yo disminuya" (Juan 3, 30). ¿Cómo, por qué motivo, con qué propósito, por qué la voz, o sea Juan Bautista, habría de decir, dada la diferencia que acabamos de establecer, "es preciso que él crezca y que yo disminuya"? ¿Por qué? Porque las voces se borran mientras la Palabra crece. La voz va perdiendo su función a medida que el alma progresa en dirección a Cristo. De este modo es preciso que Cristo crezca y que Juan el Bautista quede obliterado (Dolar, 2007: 28).

Así pues, nuestra historia ha implicado, en este sentido, el desalojo de la voz; incluso, en el universo del gesto hemos construido elaboraciones sistemáticas dirigidas a la elocuencia corporal en estricta relación con la *dirección a Cristo*. Por eso hoy en la recuperación de poéticas vibrátiles, de inverso sentido, nos cuesta tanto salir de los objetivos trazados en el mundo de la palabra. Y entonces, como lo decía en la última parte de la descripción de "Escrito absurdo", comenzamos con las intenciones, los personajes, las narrativas, las elocuencias y solo, en escasos momentos, con el devenir del gesto. "Escrito absurdo" es por ahora mi mejor experiencia como espectadora para pensar el proceso inverso de camino al gesto, a su visibilidad como medio puro, desprovisto de propósitos prestados provenientes del logos: "Para la comprensión del gesto nada más inadecuado que representarse una esfera de medios ende-rezados a un objetivo" (Agamben, 2010: 55).

Zona D.C. Centro  
de Experimentación  
Coreográfica. Obra: Cero  
Xpenser. Dirección: Coque  
Salcedo y Rafael Duarte.  
(Foto: Zoad Humar)



El surgimiento de la voz en la improvisación, primero como materia extensiva corpórea (el aire, la garganta, la boca) y segundo como materialidad del cuerpo (campo intensivo de fuerzas), instauro una relatividad extrema en la significación del gesto. Este, el gesto, deja de narrar, de remitir de manera inmediata a la intencionalidad pre-existente de determinada acción. Su camino inverso, su vuelta a tiempos remotos, al tiempo mítico del primer grito establece una lógica irrealizable de la creación, una praxis del señalamiento, de hacer dirigir la mirada, la atención a algo que sin embargo se escapa, que tiene una naturaleza inaccesible. Omar y Vladimir no nos cuentan nada, señalan. Y en ese señalamiento enigmático, capturado por cada uno de nosotros a partir de lo que nos mira, nos concierne, aparece ese extraño personaje en las carnes de Vladimir, amarrado a la música de Tom Waits, al sanitario, a los objetos bizarros que Vladimir va sacando de allí con su mano mojada. El desplazamiento del espacio al tiempo, del movimiento al gesto, concluye con la construcción abierta de un personaje, ¿cuál? el más relativo en medio de su extrema concreción.

### 3. De la estructura del secreto en la improvisación

En la meseta número 8 de *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2000), Deleuze y Guattari, van a distinguir la estructura de la novela corta del cuento. La primera, afirman, se configura a partir de la pregunta ¿qué ha podido pasar? y el segundo, en torno a la pregunta ¿qué va a pasar? Recordemos nuevamente lo que hemos advertido en el primer apartado: la danza y, más precisamente, la improvisación, tienen la potencia de exhibir el transcurso donde el movimiento corporal se concreta en gesto, en medio puro. La danza es pues un asunto del tiempo. Me interesa considerar los matices de la distinción entre la novela corta y el cuento para re-pensar la estructura de la improvisación en relación con la incursión de la voz como gesto devenido en el tiempo. De entrada diré que la improvisación es a la novela corta lo que las dramaturgias narrativas del movimiento son al cuento. Veamos esto con detenimiento.

Homenaje a Katy Chamorro. Dirección: Jair Luna. (Foto: Zoad Humar)



**Esta invocación de tiempos remotos, no supone entrar en la lógica de los recuerdos, o de una memoria pasada. No improvisamos con los recuerdos. Más bien, accedemos a un olvido fundamental: al momento en que la voz emergió sin la atadura de la significación.**

En el apartado inmediatamente anterior se ha insistido en la inversión que la improvisación realiza al dirigirse hacia la voz como condensación del gesto. Y de esta manera, se ha advertido que esta inversión hacia un tiempo remoto, mítico, construye una praxis del señalamiento, indica algo, pero lo que indica es un cambio en la percepción que se estructura como la novela corta: algo ha pasado. Pero esta inversión, esta invocación de tiempos remotos, no supone entrar en la lógica de los recuerdos, o de una memoria pasada. No improvisamos con los recuerdos. Más bien, accedemos a un olvido fundamental: al momento en que la voz emergió sin la atadura de la significación. La novela corta, dicen Deleuze y Guattari, se expresa en la pregunta ¿qué ha podido pasar? y tiene la forma del secreto, de lo inaccesible<sup>5</sup>. Quizás acá se objete la analogía. ¿Cómo asumir la analogía entre improvisación y novela corta cuando lo que se ha estado advirtiendo es la inversión en la improvisación hacia el gesto que es voz, en contraposición al verbo? Así como la danza, en muchos de sus casos, se ha desalojado de la potencia del gesto para narrar con el cuerpo lo que la palabra puede decir, así mismo, podemos advertir que la palabra ha encontrado formas de ahuecarse, de desalojarse de su objetivo significativo para devenir gesto, cuerpo vibrátil. Y es desde este desalojo, *desde ese morar, sin palabras, en la lengua*, que la palabra, de la novela corta, se encuentra en este texto con el gesto de la improvisación. La danza, sus actos coreográficos, creativos, compositivos, en muchos casos se desarrollan a partir de la pregunta: ¿qué va a pasar? Sus dramaturgias se configuran sobre el suspenso de lo que sigue y ello, a mi modo de ver, responde a la adecuación forzosa de los gestos subyugados al “querer decir” del creador, a sus intenciones, a sus voluntades. La improvisación, por el contrario, cuando ella ocurre, nos deja la sensación de que algo ya ha pasado y que pasó por última vez. Continuando con la analogía, responde más a la lógica del secreto que a la del descubrimiento. “Escrito absurdo” es absurdo por su lógica secreta; durante todo el transcurso de la obra podemos ver la estructura de su conformación; sin embargo, no podemos decir de qué se trata, tal vez de un cambio de percepción. Absurdo no porque no podamos conocer la verdad de lo que ha sucedido; no, todo ha sucedido en nuestras narices pero casi todo el público se queda allí, esperando tal vez una revelación sobre lo acontecido. Incluso Vladimir y Omar no podrían decir de qué hablaban en la jeringonza que todos vimos y escuchamos y parecía advertir una plena comunicación. No se trató de esconder secreticos sino de adquirir la forma inaccesible del secreto. Inaccesibilidad dada esta vez por el retorno a la voz como gesto puro. ¿Qué ha podido pasar para que Vladimir haya devenido ese personaje? No hay un relato precedente dado construido desde el sentido lingüístico sino dado en el tiempo inverso a la palabra, la voz. Y de esta inversión enigmática surge un personaje fantasma, una monstruosidad, atravesado por el hueco de la palabra.

<sup>5</sup> Deleuze y Guattari se opondrían a la invocación de un tiempo primero. Pero esta invocación remite no tanto al tiempo pretérito sino a la forma de inaccesible que tiene dicho tiempo.

## NATALIA OROZCO

Coreógrafa y bailarina colombiana, directora de la compañía de danza Tercero excluido. Su interés en la creación se encuentra atravesado por la experiencia con la improvisación, la danza contacto y la voz como materia y fuente del gesto y el movimiento. Filósofa de la Universidad Javeriana. Directora de Espacio Ambiental, espacio de creación en artes escénicas y de la Asociación Alambique (entidad dedicada a la investigación en danza). Hace parte del consejo editorial de la revista de danza *El cuerpoEspín* y, como intérprete, de la compañía *L'explose danza*. Actualmente se encuentra realizando la Maestría de Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura en la Universidad Nacional de Colombia.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos. (2010)
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. (2000)
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Bordes Manantial. (2007)
- Ferraccini, Renato. “Materialidad: fuerzas invisibles de la actuación” en *Tránsitos de la investigación en danza, parte 1 (2010)*. Bogotá: Alambique. (2011)