

“Mapa Teatro (1982-1993): Laboratorio del Imaginario Social”(1)

(This pdf version contains no images. For the original article go to
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa5.1/Site%20Folder/gutierrez1.html>)

David Gutiérrez Castañeda

(UNAM) Universidad Nacional Autónoma de México

Abstract: This article is an analysis of Mapa Teatro’s Laboratory for the Social Imaginary as applied to their work with inmates from La Picota prison in Bogotá. The focus of this collaboration was Horacio, which is a play by Heiner Müller. *Horacio* (1993) is studied through references to contemporary post-dramatic theatricalities, Mapa Teatro’s position regarding the non-instrumentalization of art, theoretical concepts from Guattari and Rolnik, and the Colombian historical background (1980-1990), among other frameworks. The author contends that Mapa Teatro has explicitly rejected adherence to any political ideology, and demonstrates instead that in Horacio poetics become another kind of politics.

Keywords: Mapa Teatro - Horacio - Heiner Müller -Colombian Contemporary Theater

*Porque el vencedor y el asesino/ el asesino y el vencedor son uno solo
hombre indivisible
¿Debemos entonces hacer de los dos ninguno?
de forma que haya victoria/asesinato
pero no vencedor/asesino
sino que el vencedor/el asesino se llama nadie?
Y el pueblo respondió al unísono:
Pero el padre de Horacio guardó silencio
Este es el vencedor. Su nombre: Horacio
Este es el asesino. Su nombre: Horacio
Muchos hombres están en un hombre
Uno venció por Roma en un combate de espadas
El otro mató a su hermana
sin necesidad. A cada uno su merecido:
Al vencedor el laurel y al asesino el hacha...
Ningún hombre es otro hombre*

Heiner Müller, *Horacio*
(Traducción de Mapa Teatro).

Han surgido una serie de análisis que estudian las implicaciones contemporáneas de los fantasmas de la violencia, como discursividad y como inserción social del miedo, y de las tecnologías del terror en las producciones teatrales. Pensamiento entre metáfora y representación, en una relación arte-realidad en la que se develan imperativos del ethos del terror. No me separaré de ese conjunto amplio de preguntas pero si acotaré una circunstancia y proceso de creación particular, el *Laboratorio del Imaginario Social* de Mapa Teatro en el acontecimiento *Horacio* (1993-1994). Un proceso que tensiona la propia producción artística, y a su vez la manera en que las prácticas sociales identifican culpabilidad y victimización en los difíciles años del conflicto paramilitar y

narcotraficante en Colombia. Desde Mapa Teatro se puede discutir una performatividad que permite preguntarnos por una conexión entre un hacer poético y uno político, o uno poético como político, donde la práctica reconfigura subjetividades e, incluso, posibilidades de vida en escenarios de terror y conflictos generalizados. Quisiera entender esta performatividad como operaciones, como actos que producen afectos críticos en lo paradójico de su devenir y circunstancia, sin buscar en ningún sentido la acción directa o sin asumir que la responsabilidad del artista consista en nombrar el terror o tomar partido en uno u otro ámbito político y sus genealogías discursivas. Actos difícilmente instrumentalizados en las operaciones de disputa del macropoder, tanto de izquierdas o de derechas, por que no están en su territorio ni en su lenguaje. Pero también, que no buscan asumir que la producción artística deba o tenga que responder a la narrativa violentológica o hacer consciente a sus públicos de ella. Actos enmarcados en el territorio del arte y para sus dinámicas; por lo tanto, su imperativo es poético tomando una posición en la sociedad de esta manera. Y desde allí, configuran una ética particular en que la relación arte-realidad no pasa por comprender o ilustrar las categorías del terror y la culpa, sino implicar paradójicamente, a través de conexiones inusitadas en laboratorios de improvisación, unas textualidades, visualidades y corporalidades en un acontecimiento artístico.

En este contexto aun no sé si el *Laboratorio del Imaginario Social*(2), modo de creación bajo referencias explícitas de unas teatralidades contemporáneas pos-dramáticas y unas posturas claras sobre la no instrumentalización política del arte, de los hermanos Rolf y Heidi Abderhalden, productores de los acontecimientos de Mapa Teatro, se pueda discutir como un *Teatro de la Violencia*, ya que el *Laboratorio* se concibe más como una defensa a un devenir de una práctica creativa, que a un activismo predispuesto por objetivos. A su vez no busca ilustrar, o representar, los hechos violentos desde una dramaturgia y, en el caso que analizo, incluso como lejano del trabajo social(3).

En cierto sentido hay una marginalidad no de hecho, no como clausura ni censura. Trata más bien de un modo particular una marginalidad existente bajo unos entendidos y discursividades en la Colombia de paso entre la década de 1980 a 1990, que son deconstruidos a partir de unas operaciones artísticas que develan sensaciones y enunciaciones paradójicamente políticas. Quiero discutir un modo de creación del arte, para el campo del arte, en que se toma una postura micropolítica en relación a los imaginarios de la justicia y la memoria en Colombia. Un compromiso hacía los mecanismos del arte que, por la manera en que se asume en relación a la vida de unos sujetos particulares, deviene en lo que, desde Guattari y Rolnik llamamos *dispositivo*: o sea que el acto de hacer arte genera una *agencia* en las coordenadas de la subjetividad. Estos mecanismos de creación vistos desde la trayectoria de Mapa Teatro implica discutir lo que, desde el *Laboratorio del Imaginario Social*, hace que una poética devenga en la circunstancia del acontecimiento en una política. Vida poética que implica una política, de manera afortunada pero no programada por los repertorios partidistas ni ideológicos.

Primero. Su vida es la tragedia real pero por ahora es función

Horacio es el primer proceso realizado por Mapa Teatro en la discusión sobre el modo *Laboratorio del Imaginario Social* y el segundo a partir de Heiner Müller (1929-1995). Una propuesta que parte de la traducción al español del texto *Der Horatier* (1976) de Müller, que a su vez parte como versión libre de *Los Horacios y los Curáceos. Terror y Miseria del Tercer Reich* (1934) de Bertolt Brecht, que a su vez elabora la *Historia Romana* de Tito Livio (59 a.c-17 d.c). En sí, una práctica de interpretación sobre interpretación de un mito fundacional: la disputa por Roma y Alba Longa entre los trillizos Horacios y Curáceos. Mito que desde Brecht, en su crítica

al nazismo, fue llevado a discutir la culpa del asesino en la sociedad en guerra: aquel que es un héroe, al vencer en muerte al enemigo en la guerra, puede ser también entendido como asesino.

Más allá de un comentario sobre la culpa y el asesinato en Colombia de comienzo de los noventas, años de recrudescimiento de la guerra contra el narco, lo fundacional de *Horacio* de Mapa Teatro es el llamado de atención a la condición mitológica de una existencia: asesinos prisioneros y la complejidad de las adscripciones sobre la culpa. A partir del texto mitológico contemporáneo, *Horacio*, usándola como una textualidad condensadora de relatos que narran, organizan y clasifican la culpabilidad, se pregunta: ¿Quién es culpable y de qué?, y, a partir de un ejercicio develador de los procesos de la subjetividad que enmarcan estos relatos, se pregunta: ¿Qué merece el culpable?

Como varios teatreros(4), los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden fueron en búsqueda de aquellos sujetos en cuya vida se atravesara la condición mitológica de *Horacio*. Pero en esta ocasión, más que encontrar en ellos las herramientas para su propia interpretación, reconocieron en 8 prisioneros por asesinato y uno por Crimen de Estado en la cárcel Picota de Bogotá, a interlocutores de un laboratorio creativo. Pero más que incorporar en sus propios cuerpos la condición mitológica de *Horacio*, los hermanos Abderhalden trabajaron en potenciar capacidades expresivas y reflexivas a través de y junto a los prisioneros. Muchas de estas capacidades fueron táctiles y corporales, ejercicios de movimiento, llevar los cuerpos reglamentados por la seguridad presidiaria a otras experiencias de las sensaciones entre sí: aquello que se ha discutido como *cuerpo vibrátil*(5).

Así, Mapa Teatro llevó a escena un *Horacio* en que los protagonistas reales y actuales del mito lo presentaban. Un laboratorio donde los prisioneros se asumieron *actores* naturales y así desarrollaron una puesta en escena donde ciertas claves iconográficas potenciaban preguntas sobre su presencia desde la prisión al teatro. Para el acontecimiento teatral los prisioneros tuvieron que desplazarse de la cárcel al centro de Bogotá. Esto requirió de un sistema de seguridad de más de 200 guardias que debían vigilar constantemente a cada preso. Esto llevó a que la puesta en escena incluyera la presencia de los agentes de seguridad y a sus corporalidades no dispuestas para el teatro como agentes de sentido de la condición judicial de los presos.

Segundo. Ningún hombre es otro hombre.

Al referirse a *Horacio* (1993), Mapa Teatro plasmó en su programa de mano la siguiente idea:

“Mi comercio con los temas y los textos antiguos es también un comercio con un ‘después’, un diálogo con los muertos”. Heiner Müller dice que el teatro es el recuerdo de una época glacial olvidada o de una glaciación por venir, una botella al mar portadora de un mensaje, de antes o después, de la historia. Esta obra, ¿como las anteriores y las que vendrán? Constituye un intento nuestro por desatar, aquí y ahora, este mensaje. (Mapa Teatro, *Horacio*)

El método del *Laboratorio del Imaginario Social* de Mapa Teatro busca desatar, más que comunicar y documentar, no hacer una crítica historiográfica a los fundamentos de la culpabilidad. Postura política que fue común en el marco de los modos de la creación colectiva en Colombia en sinergia con las organizaciones de partidos políticos(6). Buscó Mapa Teatro potenciar reflexiones implícitas y fragmentadas, inesperadas sobre la realidad fuera de protocolos programáticos. La centralidad en un texto parte como una especie de excusa que motiva y va construyendo una manera de asumirse y disponerse de cada actor en el proceso de creación, para entonces sacar algo de sí a partir de una interpretación del mismo, pero sin que esto tenga que pasar por relatar lo

anecdótico y personal. Mapa Teatro castiga lo anecdótico, recuerda Heidi Abderhalden (Gutiérrez, Entrevista inédita). Interpretación que no corresponde necesariamente a presentarse en el texto sino reconocer en el texto aquello de sí, y de alguna manera de todos, que es elaborado allí. Presentar un acontecimiento como *Horacio* consiste en presentarse a sí mismo expresando, como en préstamo del texto, aquello que constituye al actor y al espectador indiferenciadamente: lo que consiste la sensación e imagen de la culpa. ¿Quiénes son propensos a ser sujetos de la culpa? ¿Por qué protocolos y designios de las circunstancias judiciales un sujeto es culpabilizado? ¿Por qué la reja y la jaula es el lugar del culpable? ¿Acaso este no hizo lo que la circunstancia merecía de él? ¿Ser culpable es ser irresponsable, falta de ética, falta de humanidad? ¿Cuándo un asesinato es culpa y cuándo es establecer la paz? Simbólicamente, ¿Qué implica que te designen culpable? Aun así se mantiene una distancia fundamental. No se fuerza el acontecimiento a que presente al actor en primera persona sino que le atraviese constituyendo una encarnación y actualización del mito mismo en escena. Las coordenadas de discusión y sensación que desde allí se elaboran sobre el texto y sobre cada actor, se mantienen indeterminadas y nunca referenciadas a la primera persona del actor o su testimonio.

Hay otras preguntas que se desatan más cercanas a los protocolos de la memoria y de la reparación. Siempre llamamos la atención sobre la víctima, pero ¿Qué hacemos social, discursiva y poéticamente con el victimario? ¿Acaso develar la realidad de los procesos de la culpa consiste en señalar solamente: él es el culpable, él asesinó, él debe responder a la sociedad? ¿Qué enigma se plantea social, discursiva y poéticamente cuando el así llamado *presunto culpable*, aunque lo sea, esto no es sobre si es inocente, aparece fisurando con su presencia escénica los valores asignados a su culpa? Horacio aparece entonces en las disputas por la memoria.

La noción de actor natural es compleja y tiene fuertes implicaciones en lo que podemos llamar *el giro performativo de las artes y el teatro* (Fischer-Lichte), o mejor aún la incidencia del arte dentro de las dinámicas de la realidad social y política⁽⁷⁾ (Villalobos). Parte de inquietudes sobre los modos de creación llevados a la comprensión de una realidad externa, generalmente atravesada por conflictos, para presentarla en actos del campo artístico. *Actor natural* refiere a un proceso de creación desarrollado a partir de unos sujetos que no simulan en sus cuerpos la condición mitológica del texto, ellos la viven. Estos se van disponiendo a sí mismos para la producción de corporalidades y visualidades a través de coordenadas poéticas provistas en diálogos con los artistas, incluso a veces en los propios lugares de su vida (la prisión). Así se busca elaborar para sí mismos la circunstancia social en la que los sujetos están imbuidos pero, sobre todo, para los espectadores del arte. Con esta práctica *actante* del sujeto real, los valores y juicios de la calidad artística se desbordan e implican una postura desde el campo del arte sobre los relatos de los conflictos y las discursividades (opiniones) que socialmente les implican.

Horacio se ha historiado como el inicio de una performatividad en Colombia (Villalobos). Así, performatividad se ha entendido como la incidencia de una práctica del arte dentro de las dinámicas de la realidad social y política, descentrándose de su propia institucionalidad. Esto ha llevado a que el *Laboratorio del Imaginario Social* sea leído como una teatralidad en el campo expandido o como indicios del arte del performance⁽⁸⁾. Más aún, aunque interpele estas historiografías, la noción de *actor natural* disputa otra performatividad cuando se entiende bajo la idea práctica de Mapa Teatro de *comunidad experimental*⁽⁹⁾ y bajo la praxis de lo imaginario. Aquí se abre la discusión entre arte-realidad. No para una intención documentalista en la que un conflicto busca que el testigo manifieste su testimonio presentándose como sujeto real, como si esto produjese verosimilitud en el relato. Más bien son unos modos en que la realidad es tratada y develada bajo unas coordenadas que, aunque a veces surjan de contextos en crisis, buscan más potenciar corporalidades, textualidades y visualidades que no *dicen esto es la realidad* de manera

explícita, sino incitar una presencia enigmática donde la realidad es destacada por aquello que pregunta el mito.

Cuando Mapa Teatro incita a la idea de *Muchos hombres están en un hombre*, está instalando una posibilidad autorreflexiva para el actor con respecto a la realidad del drama de Horacio: la culpabilidad de sí, la culpabilidad que los otros (espectadores) ven de sí. Pero esta inquietud también es para el espectador. El espectador no encuentra en el actor la realidad de su culpa, o sea su testimonio. Encuentra la posibilidad de imaginar, desde la constatación de que la presencia en escena corresponde a un *presunto culpable*, la identificación de la condición social y simbólica de la culpabilidad y los mecanismos de vigilancia y control que esta produce.

Tercero. *Que este pudiera siempre desarrollar imágenes alternativas*

La praxis del imaginario también consiste en una reflexión profundamente vinculada a Müller, una coordenada innovadora para la teatralidad que acaecía en Colombia por esos años. Müller comprendía los laboratorios del imaginario de esta manera:

"[...] teatro como laboratorio de la fantasía social. Lo encuentro muy acertado. Habida cuenta de que las sociedades capitalistas, pero en el fondo toda sociedad industrial moderna y también por tanto la RDA, tiende a reprimir la fantasía, a instrumentalizarla, a suprimirla en todo caso. Y tengo para mí que, por muy modesto que ello suene, la principal función política del arte consiste hoy en movilizar la fantasía. Brecht lo formuló así: habrá que posibilitar al espectador [...] que este pudiese desarrollar siempre imágenes alternativas o procesos alternativos. Que cuando se le muestra un proceso, o escucha un diálogo que ha de formularse de tal manera determinada, el espectador pueda figurarse otro diálogo posible o deseable." (*Teatro contemporáneo de la República Democrática Alemana*)

Mapa Teatro buscó en *Horacio* algo necesario: elaborar desde el cuerpo, como fuerza de sensaciones, como presencias disruptivas fuera de toda posibilidad literal, la condición dramática del sujeto de la culpa. Una imagen alternativa a las discursividades judiciales sobre el asesinato. Para esto sucede algo muy importante: construyen sus propias, de alguna manera improbables, condiciones de posibilidad. Construyen relaciones imposibles de hecho, pero imaginables, entre ejercicios de control de la culpa judicial con las plataformas del arte.

Desde una postura de autonomía táctica, de un parecer inoperante y de una inserción no programática del arte, Mapa Teatro produce *activación corporal* bajo negociaciones con estamentos judiciales, ministerios públicos, instituciones de control artístico y social. Construye un espacio mutante desde la cárcel y lo moviliza a otro, el teatro. Asume estar en un Festival Internacional de Teatro, busca la gestión de becas del Estado, hacen diplomacia con burócratas de diversas normatividades de seguridad y control, ¿para qué? Para hacer una obra de teatro.

Imaginar articulaciones entre realidad y creación es la propuesta alternativa de Mapa Teatro. No pone en tensión directa las circunstancias del poder, incluso las aprovechan para hacer arte. Una práctica que, por su acaecer, contempla otras posibilidades de activar potencias críticas de disponer los cuerpos, libertades en los encierros, y develar las regulaciones sociales de la justicia que le dan forma.

Cuarto. *El nombre de un solo colombiano bien vale la pena*

Me interesa encontrar en lo que sobrevive de los acontecimientos, sus imágenes y montajes circunstanciales, la potencia de sus disrupciones poéticas. Rolf Abderhalden me recomendó dejarme llevar por las imágenes para encontrar aquello que implican. En el dejarme ir, encontré una oportunidad de pensar en contraste. En los excedentes de cinta en que se editó la nota sobre *Horacio* para el noticiero CM& en 1994, aparece la entonces ministra de relaciones exteriores de Colombia en una rueda de prensa donde anuncia, con bastante felicidad, la no culpabilidad de un diplomático en un caso de delito conexo con el narcotráfico. Paradójicamente me pregunto. ¿De quién es la culpa de haber inculcado o vuelto culpable a un inocente? ¿De quién es la ley que culpa y quién es un presunto culpable?

NOTAS:

(1) Dedicado con amor a Felipe Zuñiga, proclive a conspiraciones mutuas para cuando este texto fue escrito. Esta disertación surge de la investigación *Mapa Teatro (1987-1992)* realizada para optar al título de Maestro en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Agradezco a Ileana Diéguez, Deborah Dorthinsky y Zenaida Osorio su interlocución; a su vez a Mapa Teatro, Rolf y Heidi Abderhalden, Ximena Vargas y especialmente a Claudia Torres, su colaboración y confianza. Al Taller de Historia Crítica del Arte, William López, Sylvia Suárez, Luisa Fernanda Ordoñez, Halim Badawi y María Clara Cortés, por la iniciativa a revisar el arte colombiano contemporáneo; a la Red de Conceptualismos del Sur, Ana Longoni, Miguel López, Fernando Davis, Fernanda Nogueira, Marcelo Expósito, Jaime Vindel, Sol Henaro y Fernanda Carvajal, por permitirme articular un pensamiento sobre Mapa Teatro en las investigaciones colectivas. Ideas cercanas a este texto se presentaron en la mesa “Delincuencias visuales, marginalidades creativas: La fiesta y la ocupación como nueva política” coordinada por Miguel López en ocasión del encuentro *Poner el Cuerpo. Formas de Activismo Artístico en América. Años 80* en el Centro Cultural de España en Lima - Perú del 24 a 27 de julio del 2011. Además se presentó parte del mismo en las jornadas académicas *Transversales 2011* en Pachuca en agosto del mismo año, bajo la coordinación de Gabriel Yépez. Esta presentación estuvo acompañada de los videos de registro del acontecimiento *Horacio (1993-1994)* de Mapa Teatro filmados y editados por Luis Ospina. Algunos de estos se puede consultar en: <http://hidv1.nyu.edu/video/003290068.html>

2) Los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden, junto con el apoyo de la Alcaldía Mayor de Bogotá en la administración de Antanas Mockus (2000-2003), el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo PNUD y un grupo interdisciplinar de historiadores, antropólogos y trabajadores sociales, realizaron *C'undua: Pacto por la Vida (2002- 2004)*. C'undua consistió en una serie de plataformas de ejercicio simbólico con comunidades límite en la ciudad de Bogotá. Mientras un equipo de investigadores describía la condiciones de vida en el límite de la pobreza, un conjunto de artistas coordinados por Rolf Abderhalden, generaba mecanismos de diálogo y presentación de las comunidades: *Los libros de la memoria, la casa en la calle, prometeo acto I y II, Re-corridos*, entre otros son los ejercicios planeados. Estos ejercicios, marcados por su carácter experimental en tanto disciplinas artísticas y métodos de diálogo con comunidades, permitieron documentar y discutir metodologías y principios por los cuales el ejercicio del arte contemporáneo se constituye herramienta en los procesos de restitución simbólica. En ocasión de este proceso, Mapa Teatro desarrolló la noción de Laboratorio del Imaginario Social, planteamiento discursivo que recoge la experiencia de *Horacio (1993)*. Para más información ver: <http://www.mapateatro.org>. El Laboratorio del Imaginario social ha sido suficientemente documentado (ver bibliografía al final de este artículo). Se puede consultar sobre todo las memorias de Mapa Teatro y el laboratorio del imaginario social (<http://www.mapateatro.org/mapa.html>), además de los textos de Rolf Abderhalden, José A. Sánchez, Natalia Gutiérrez, Ileana Diéguez, Miguel Rojas Sotelo y el

ensayo “Después de Omega” de David Gutiérrez Castañeda. Diversos documentos de trabajos teatrales y de instalación interactiva del procesos se pueden ver en: *Prometeo* (<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=video&id=66>) y en *Re-Corridos* (<http://www.youtube.com/watch?v=7LU71OzMFqc>)

3) Mapa Teatro ha discutido en extenso la responsabilidad política y social de su trabajo con comunidades. En una entrevista que le realicé a Rolf Abderhalden en el 2008, él discutió este tema de la siguiente manera: “...No. Yo no soy un trabajador social. Me niego a ser un trabajador social. No me identifico para nada con esos sistemas de trabajo y modos de pensamiento, y justamente dentro de todo este perfil, la finalidad es fundamental. Me parece que en eso es clave que el artista no tenga finalidad, por que eso, por una parte, contribuye a los otros dos puntos que tú mencionas: a desinstrumentalizar la práctica y fortalecer la experiencia ¿cierto? A no instrumentalizar la experiencia, a mantener el carácter experimental de la comunidad y de su existencia efímera, y también a no especular políticamente con la gente con la que estás trabajando: como prometerles una especie de redención social. Me parece que todo eso no le corresponde al artista, en todo caso, no al artista que yo me imagino, al artista que yo quiero ser ¿sí? A mí no me interesa rehabilitar a nadie, no me interesa trabajar con parámetros morales del trabajo social” (David Gutiérrez, “C’undua: Pact for Life”). En el 2011, al leer estas líneas, R. Abderhalden confrontó mi transcripción y cita con una idea bastante sugestiva: “¿Acaso aquel que moviliza los imaginarios de la vida social no es un trabajador?”. A mi modo de ver, el trabajo de Mapa Teatro se separa de las dinámicas profesionales, metodológicas, epistemológicas y éticas del trabajo social como disciplina de la intervención en comunidades y la resolución de conflictos. Aun así algo de razón tiene R. Abderhalden en su pregunta. En un texto del año 1995, el mismo Heiner Müller discute el *Horacio* de Mapa Teatro sin ubicarlo claramente, no sabe si fue en Bogotá o en Caracas y sin conocer lo que trató el acontecimiento. Más aun, parte de lo que supo de este *Horacio* para discutir una posible teatralidad contemporánea. Allí nombra a un “trabajador social” que se relaciona con prisioneros para develar las condiciones imaginativas de estos sujetos a través del teatro. Hay un trabajo en sociedad del artista, un trabajo social: develar de las vivencias, disposiciones corporales y visuales que nos acercan a ver los relatos constitutivos de la realidad en sus intersticios. Esto no implica que las prácticas artísticas cambien sistemáticamente las condiciones de existencia. Sino más bien develan paradójicamente las fisuras de los relatos y valores sobre la realidad ya instalados.

4) Aquí es importante recordar que Enrique Vargas trabajó desde finales de la década de 1970 a comienzos de 1980 en la misma prisión que Mapa Teatro. Gracias a su trabajo se configuró el grupo teatral de la prisión al que llegará a trabajar a comienzos de 1993 Mapa Teatro. El importante trabajo de Vargas no ha sido analizado aún. Hay coordenadas importantes en la tesis doctoral de Natalia Restrepo (ver bibliografía).

5) La noción de cuerpo vibrátil de Suely Rolnik (ver Guattari y Rolnik) permite reconocer que el cuerpo de los artistas no es inerte a la fuerza existencial del terror. Para Rolnik, el cuerpo vibrátil constituye un plano de la subjetividad que va tomando forma, como membrana permeable, bajo construcciones de deseo, propias o sociales, que son cuerpo y no solamente racionalidad cerebral, tales como el placer, la exigencia física, el movimiento, la fiesta. El cuerpo vibra a partir de su deseo, en consonancia o disonancia con otros cuerpos, configurando así las cartografías corporales de una sociedad.

6) Un tema importante y sumamente complejo porque conjuga apuestas sobre ciertas poéticas y la manera en que estas se vinculan con la realidad colombiana. Mapa Teatro comparte coordenadas poéticas con compañías como Teatro la Candelaria, aunque sus métodos y energías se desarrollan

de manera diferente. Son performatividades distintas pero comparten preguntas cercanas sobre el teatro y el arte. Aun así, la conexión crítica entre teatro histórico y representación política, en consonancia con el partido comunista colombiano y sus disputas con las izquierdas que ejerce el Teatro la Candelaria (Patricia Ariza por ejemplo), es un asunto que no interpela en ningún sentido a Mapa Teatro. Incluso, no le interpela la conexión con ningún esfuerzo partidario. Esta, ¿cómo llamarla? ¿condición? Es en extremo interesante. Muchos de los artistas de finales de la década de 1980 en Colombia asumen la dimensión política de su práctica fuera de toda disputa de partido, incluso de los mecanismos de divulgación y crítica explícita a las desigualdades sociales que sí realizaban sus pares antecesores. Esto no significa que no asuman un lugar crítico frente a la configuración de la realidad, sino que la relación arte-política torna diferente cuando cambian los modos y las coordenadas de las propuestas artísticas. La noción de *compromiso político* se fisura y se apuesta por una práctica del arte independiente de toda política de partido. Rolf Abderhalden se forma desde esta fisura. Esta pregunta le interpela profundamente ya que él se formó primero en arte-terapia con una fuerte dimensión clínica en Suiza. Hipótesis de pensamiento: ¿Cuáles son las coordenadas de lo que se llamó arte a finales de los 80s y cómo implica una dimensión política justo en los años de recrudecimiento de los conflictos en la sociedad civil? Y por esa línea, ¿Es condición de toda práctica del arte, y de la dimensión política de su hacer, asumirse ante la violencia?

7) El actor natural es un eje de discusión en el arte colombiano para considerar apuestas de relación entre arte-política porque atraviesa las operaciones de documentación y activación de las prácticas artísticas sobre la realidad. En relación directa al proceso de Mapa Teatro está el trabajo de Enrique Vargas sobre la cultura popular y los prisioneros en los 80s entre Nueva York y Bogotá, la obra *En la Raya* (1994) del Teatro la Candelaria con indigentes y *Agarrando Pueblo* (1977) de Luis Ospina y Carlos Mayolo sobre la pobreza en Cali. Otros ejemplos fundamentales son *Rodrigo D No Futuro* (1991) y *La Vendedora de Rosas* (1998) de Víctor Gaviria sobre jóvenes y marginalidad en Medellín. Estas se pueden ver en: http://www.youtube.com/watch?v=Y_bBATEvA4 y http://www.youtube.com/watch?v=-Y_bBATEvA4 y <http://www.youtube.com/watch?v=DHLq5XuxYd0>. Más recientemente, el trabajo del Colegio del Cuerpo de Álvaro Restrepo y Marie France Delieuvin incita esta discusión.

8) La sección colombiana de la muestra *Arte no es Vida: acciones de artistas de las Américas* (1960-2000), curada por Deborah Cullen para el Museo del Barrio en Nueva York y presentada en varios museos de América Latina, estuvo desarrollada por María Iovino para el catálogo y línea del tiempo. Allí Iovino incluye el *Laboratorio del Imaginario Social* como una de las acciones que inician el arte del performance en Colombia. Desde otra perspectiva, el trabajo de Álvaro Villalobos (ver bibliografía) busca plasmar la genealogía que sostiene, sin citar el trabajo de M. Iovino, esta idea generalizada.

9) Desde Reinaldo Laddaga se trabaja la *comunidad experimental* como: "... constructivistas; [que] se proponen generación de modos de 'vida social artificial', lo que significa que no se realizan a través de la intención de personas reales: significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencias - y desde la perspectiva de los saberes comunes en la situación en que aparecen - improbables. Y que dan lugar al despliegue de comunidades experimentales, en tanto tienen como punto de partida acciones voluntarias, que vienen a reorganizar los datos de la situación en que acontecen de maneras imprevisibles, y también en cuanto a través de su despliegue se pretende averiguar cosas más generales respecto a las condiciones de la vida social en el presente..." (15). Rolf Abderhalden ha llamado la atención de manera retrospectiva hacia el 2003 y señala que la noción de *comunidad experimental* permite verbalizar los mecanismos e intenciones del *Laboratorio del Imaginario Social*.

REFERENCIAS

Abderhalden, Rolf. "Pequeño Laboratorio del Imaginario Social". Ed. Gustavo Zalamea. *Arte y localidad: modelos para desarmar*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007. 77-82.

----. "El artista como testigo: testimonio de un artista". Instituto Hemisférico de Performance y Política. Agosto 2009. Web. 30 de octubre de 2011
<http://hemi.nyu.edu/journal/4.2/esp/artist_presentation/mapateatro/mapa_artist.html>

Cullen, Deborah, ed. *Arte no es vida: acciones de artistas de las Américas. 1960-2000*. New York: Museo del Barrio, 2008.

Diéguez, Ileana. *Escenarios Liminales: Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power Of Performance: A New Aesthetics*. New York: Routledge, 2008.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolíticas: Cartografías del Deseo*. Madrid: Traficante de Sueños, 2006.

Gutiérrez, David. "C'undua: Pact for Life. Prospects for the Social Imaginary of Mapa Teatro. Interview with Rolf Abderhalden". *Latinart*. Agosto de 2008. Web. 30 de octubre 2011<<http://www.latinart.com/aiview.cfm?id=398>>

----. "Entrevista a Heidi Abderhalden". Sin publicar. 2010.

----. "Después de Omega". *Escritos de crítica de arte*. Octubre de 2011. Web. 30 de octubre de 2011. <<http://areadeproyectos.org/premiodecritica/?p=202>>

Gutiérrez, Natalia. *Ciudad-Espejo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.

Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Mapa Teatro. *Horacio*. Bogotá: Mapa Teatro, 1993.

----. C'undua: Pacto por la Vida. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003

Müller, Heiner. *Teatro contemporáneo de la República Democrática Alemana*. Madrid: Vanguardia Obrera, 1990.

Restrepo, Natalia. *Performance en Colombia. Conexiones e influencias latinoamericanas*. Tesis para optar al título de Doctora en Arte de la Universidad de Barcelona y Universidad de Antioquia, 2011. Sin publicar.

Rojas Sotelo, Miguel. "Caminar, explorar, olvidar". s.e. *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia 2006-2007*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2007. 51-70.

Rolnik, Suely. *Cartografía sentimental: Transformaciones contemporáneas del deseo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1988.

Sánchez, José. “C´undua”. *Artes Escénicas*. Noviembre 2006. Web. 30 de octubre de 2011
<http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/3/Cundua.pdf>

Villalobos, Álvaro. *Cuerpo y arte contemporáneo en Colombia. Problemas políticos y sociales en el teatro y el performance*. Horacio de Mapa Teatro. Bogotá: Trilce, 2011.