

Exclusión y figuras de la comunidad en *Inxilio*

IVÁN JIMÉNEZ GARCÍA*

Escuela Normal Superior, París, Francia

Exclusión y figuras de la comunidad en *Inxilio*

Creada en 2010 para el Bicentenario de la Independencia, la sinfonía coreográfica *Inxilio* se aleja del patriotismo de la conmemoración histórica al abordar una problemática actual: el desplazamiento forzoso. El artículo enfoca los elementos que constituyen la especificidad de la obra como pieza escénica: gestos, dramaturgia, corporeidad y, en particular, las figuras de la comunidad que dialogan con la narrativa colombiana sobre la violencia política. Dos imaginarios sobre la territorialidad del país estarían confrontados en *Inxilio*: el excluyente de la ‘patria’ y el incluyente de la ‘nación’.

Palabras clave: coreografía, dramaturgia, exclusión, figuras de la comunidad, *Inxilio*.

Inxilio, exclusion et figures de la communauté

Inxilio, symphonie chorégraphique créé en 2010 à l’occasion du bicentenaire de l’Indépendance, prend distance du patriotisme propre à la commémoration historique en faisant face à une problématique actuelle: le déplacement forcé de la population civile. L’article centre son attention sur les éléments qui constituent la spécificité de l’œuvre en tant que pièce scénique: gestes, dramaturgie, corporéité et, très particulièrement, les figures de la communauté qui entrent en dialogue avec la narrative colombienne sur la violence politique. *Inxilio* confronte deux imaginaires sur la territorialité du pays, celui qui exclut –la patrie– et celui qui inclut, la nation.

Mots-clés: chorégraphie, dramaturgie, exclusion, figures de la communauté, *Inxilio*.

Exclusion and Community Figures in *Inxilio*

Created in 2010 to celebrate the Bicentennial of Independence, the choreographic symphony *Inxilio* moves away from the patriotism of historical commemoration to address a current problem: forced displacement. The paper focuses on the elements that make of the work an act of performance: gestures, dramaturgy, corporeality, and, in particular, the figures of the community which converse with the Colombian narrative about political violence. Two imaginaries about the territoriality of the country would be confronted in *Inxilio*: the exclusion of the ‘homeland’ and the inclusion of the ‘nation’.

Keywords: choreography, dramaturgy, exclusion, community figures, *Inxilio*.



* e-mail: ivaanjimenez@gmail.com

© Ilustraciones: Lorenzo Jaramillo



1. “*Inxilio* es mi homenaje, la reflexión que he querido compartir con el país sobre el drama que representa el problema del desplazamiento forzado en Colombia. Hemos querido hacer un manifiesto artístico, un manifiesto poético que apele a la sensibilidad de los espectadores para que entendamos que este drama del desplazamiento, este drama de la guerra es un drama que nos involucra a todos. Este no es un problema de algunas personas. Es un problema del cuerpo de Colombia en su conjunto. Tenemos una patria paralela de 4 millones de personas o quizás muchas más —las cifras son imposibles de precisar—, una patria paralela errando en su propio territorio, dentro de su propio cuerpo, en este exilio interior que es el *inxilio*. Por eso también lo hemos llamado “el sendero de las lágrimas”. La humanidad no ha sido otra cosa que estos flujos migratorios forzados

Una figura femenina casi inmóvil lleva un largo vestido rojo, ajustado al cuerpo en la parte superior y voluminoso en la parte inferior; en la cabeza tiene un tocado redondo y blando parecido a la almohadilla de un costurero: en ese tocado, rojo como el vestido, la mujer ha de enterrar varias agujas metálicas. Un niño vestido de negro sale del lado opuesto y camina hacia donde ella está. Detrás de él, surgen poco a poco las filas de hombres y mujeres que caminan en la misma dirección sobre una alfombra roja. El color negro de sus pantalones y camisas, así como el ritmo lento de sus pasos, le confieren a este momento la solemnidad de una marcha fúnebre.

Así comienza *Inxilio. El sendero de las lágrimas*, una pieza coreográfica creada por el coreógrafo, pedagogo y bailarín colombiano Álvaro Restrepo, en colaboración con la coreógrafa franco-colombiana Marie-France Delieuvin. La obra se estrenó el 11 de diciembre del 2010, en el coliseo cubierto El Campín de Bogotá, en el marco de las celebraciones de la Alcaldía Mayor de la capital, del Bicentenario de la Independencia de Colombia. En el estreno participaron los bailarines de la compañía El Cuerpo de Indias, que los dos coreógrafos dirigen en Cartagena, los alumnos de la escuela Casa del Teatro Nacional y la actriz Rosario Jaramillo en el papel de la mujer vestida de rojo. Bajo la batuta de Lior Shambadal, la Orquesta Filarmónica de Bogotá y la soprano estadounidense Sarah Cullins interpretaron la *Sinfonía de las lamentaciones* del polaco Henryk Górecki. Además de la sinfonía, se escucharon las composiciones sonoras de Oswaldo Maciá y Michael Nyman. Junto a este grupo de artistas, otro colectivo participó en el estreno: decenas de colombianos, víctimas del desplazamiento forzoso generado por el conflicto armado. De entrada, el título de la pieza nos sitúa en la problemática de la exclusión, puesto que se trata de un neologismo que designa la situación de quienes han sido desalojados de su lugar de origen. En palabras de Restrepo, *Inxilio* es un homenaje a las numerosas personas —alrededor de 4 millones— que en nuestro país han debido dejar sus tierras y que se encuentran en una situación de “exilio dentro de su propio país”¹. Más allá de esta intención explicitada por el autor, nuestro punto de vista considera los gestos, la plasticidad de los cuerpos, las relaciones espaciales y

todo aquello que caracteriza a *Inxilío* como obra coreográfica; es en esta especificidad artística que intentaremos descubrir una manera de abordar las tensiones ligadas a la ocupación del espacio. Nuestra lectura no apunta pues a subrayar una mera ilustración escénica del fenómeno del desplazamiento; apunta más bien a captar lo que la pieza ofrece a la mirada, para tratar de reconocer allí una problematización del *estar juntos*.

Varios motivos nos han llevado a construir una mirada sobre *Inxilío* en el marco de una reflexión sobre el conflicto, la segregación y la exclusión. El primero es la transformación de una conmemoración histórica en homenaje a una población directamente relacionada con la exclusión política; en este paso de la conmemoración al homenaje, hay un conjunto de consecuencias sobre la relación entre el pasado y el presente, sobre la primacía de este como horizonte de interrogación sobre aquel, que nos parece pertinente señalar. El segundo es el carácter excepcional de un evento como *Inxilío*, no solo por la envergadura de la producción, sino también por el hecho de que la danza contemporánea, una manifestación artística que no tiene un lugar central en la cultura colombiana, haya sido solicitada para interrogar el pasado que se conmemora. El tercer motivo tiene que ver con la manera evidente en que los cuerpos que aparecen en esta pieza se inscriben en un lugar que será todo el tiempo habitado por grupos.

La obra enfatiza el espacio colectivo, no el espacio individual. No es que la dimensión singular del sujeto esté ausente; lo vemos, por ejemplo, en los tapetes rojos que los caminantes recogen del suelo para ponérselos como una cobija: a través de un símbolo, de un dibujo, de una fecha o una palabra, cada caminante ha personalizado su tapete escribiendo algo que evoque su propia experiencia del desplazamiento forzado por la violencia. No obstante, es evidente que los seres que pueblan el espacio abierto por *Inxilío* realizan actos que remiten a lo *común*, en los distintos sentidos en los que se declina esta palabra: lo común como lo *ordinario*, lo *parecido*, lo *cotidiano*, lo *idéntico*, lo *compartido*². Es por esto que uno de nuestros objetivos es analizar la coreografía en términos de “figuras de la comunidad”, tal como lo propone la crítica de la danza Claire Rousier con respecto a las piezas coreográficas que “reivindican un compromiso político” y que “introducen o dan cuenta de transformaciones sociales”³. Para ello, tomaremos como punto de partida la tesis que el historiador y crítico de arte Georges Didi-Huberman desarrolla en *Peuples exposés, peuples figurants*, el cuarto tomo de su serie *L’œil de l’histoire*⁴. Didi-Huberman observa un hecho paradójico de nuestro tiempo: que en medio de la abundancia de documentales, paquetes turísticos, mercados comerciales y telerrealidades que exponen a los pueblos, estos se encuentren excluidos, es decir, “amenazados en su representación —política, estética—, e incluso [...] en su misma existencia”. Ante esta sobre-exposición mediática que no se traduce en

por situaciones políticas, por situaciones ambientales, del clima, tragedias naturales... Entonces, es un homenaje a los desplazados del mundo. Y especialmente, obviamente, a los desplazados de nuestro país”. Claudia Bermúdez, *Inxilío. El sendero de las lágrimas* (Bogotá: 2011). Disponible en: <http://vimeo.com/31280964> (consultado el 04/02/2013). En adelante, en las referencias a esta fuente, indicaremos los minutos y segundos del video a los cuales corresponden las citas.

2. Marie Bardet, “Inquiétudes et paradoxes du commun. Danser ensemble, danser comme, danser avec?”, *Mettre en commun. Se rassembler, se ressembler?, Repères. Cahiers de danse* 25 (2010): 3. En adelante, todas las citas de textos en francés son traducción nuestra.
3. Claire Rousier (éd.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle* (Pantin: Centre National de la Danse, 2003), 7.
4. Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L’œil de l’histoire 4* (Paris: Seuil, 2012), 12-13.

representación política, cobran especial significación aquellas obras de arte que desafían la vulnerabilidad de los pueblos confiriéndoles una figura que los haga “aparecer”, es decir, “ser —nacer o renacer—” ante la mirada de los otros, la nuestra, la de todos. Esta es la perspectiva desde la que nos gustaría abordar la “responsabilidad” que la obra asume, para decirlo con las palabras de Didi-Huberman, al poner en escena una comunidad vulnerada.

Para nuestra investigación sobre *Inxilio*, hemos recurrido a varias fuentes. La primera es el documental realizado por Claudia Bermúdez en diciembre del 2010, durante el proceso de creación en el coliseo El Campín. Este documental de 52 minutos, cuyo guión fue escrito por Miriam Cotes, está disponible en internet⁵. En segundo lugar, nos basamos en las dos difusiones de la “versión de cámara” de *Inxilio* a la cuales pudimos asistir el año pasado en París. Esta versión para ocho bailarines, que dura aproximadamente una hora, fue presentada el 16 de marzo del 2012 en el Instituto Cervantes de París, y el 17 de marzo del 2012 en el estudio 8 del Centro Nacional de la Danza de Pantín⁶. Por último, hemos acudido a la memoria de tres espectadores colombianos a quienes solicitamos que nos transmitieran lo que recordaban de la presentación de I2 en París.

POR FUERA DE LO PATRIÓTICO

Para empezar a determinar el posicionamiento político de *Inxilio* resulta pertinente considerar su contexto de producción. La obra surge de un encargo de la Comisión del Bicentenario de la Independencia de la Alcaldía Mayor de Bogotá. Creada en el 2009, esta comisión fue presidida por el escritor colombiano William Ospina y reunió a intelectuales y artistas de ámbitos distintos⁷. La conmemoración del Bicentenario de la Independencia fue uno de los eventos más importantes en la agenda político-cultural del mundo iberoamericano entre el 2009 y el 2010. Como sabemos, más que la admiración por los protagonistas y los hechos del pasado, las conmemoraciones históricas expresan las preocupaciones y los intereses del presente. En varios artículos, el historiador Medófilo Medina hizo un balance de los enfoques que adoptaron las comisiones oficiales que debían encargarse de la celebración. Lamentaba, por ejemplo, que América Latina no hubiera “acertado a diseñar una alternativa propia de proyección del Bicentenario”⁸; esta falencia le parecía “sintomática” porque “ofrecía una evidencia de cuán rezagada se encuentra [la región] en un proceso de integración que la sitúe como un conjunto geosocial, como espacio cultural y económico”. También observaba que, en lugar de adoptar una perspectiva continental común, “los países [latinoamericanos] habían remitido privilegiadamente la conmemoración de la Independencia hispanoamericana a

5. Véase la nota 1.

6. En adelante, utilizaremos la abreviatura I1 para hacer referencia al video de la “versión masiva” de *Inxilio* y la abreviatura I2 para la “versión de cámara”.

7. “Para esto el conocido autor de libros como *Las auroras de sangre* y *Ursúa* ha convocado a intelectuales como Héctor Abad Faciolince, Piedad Bonnet, Carlos José Reyes, Enrique Santos Molano, Lisandro Duque, Gilma Suárez y Gustavo Zalamea, entre otros, quienes le ayudarán a desarrollar durante estos dos años las diferentes actividades que se están preparando para los 200 años del grito de libertad de los colombianos [...]. En esta comisión de escritores, académicos e intelectuales escogidos por la Alcaldía de Bogotá para contribuir a la histórica conmemoración están: Ómar Porras, Álvaro Tirado Mejía, Álvaro Restrepo, Guillermo Pérez, Patricia Ariza, Alberto Quiroga, Eduardo Aldana y Antonio Arrendó”. Disponible en: <http://www.samuelcalde.com/publicaciones.php?id=1008>

8. Medófilo Medina, “El Bicentenario: una conmemoración sintomática”, *Razón pública*, 24 de noviembre de 2008. Disponible en: <http://www.razonpublica.com/index.php/conflicto-drogas-y-paz-temas-30/91-el-bicentenario-una-conmemoracion-tomca.html> (consultado el 10/02/2013).

los ámbitos nacionales, en los cuales un comité en cada país recibió la tarea de diseñar y dirigir las celebraciones civiles”.

Según Medina, durante las celebraciones del Bicentenario en Colombia, “hasta el más remoto rincón de la geografía colombiana llegaron las imágenes del ambiguo patriotismo”⁹. Se realizó “el desfile militar del 20 de Julio, con la correspondiente revista aérea, que tuvo particular resonancia [...] por el ambiente militarista que rodeó las administraciones Uribe Vélez”; también hubo “conciertos que alegraron a las muchedumbres”. Sabemos que el presidente Uribe Vélez intentó hacer de la música un estandarte del modo en que su administración celebraba el Bicentenario. El 30 de mayo del 2010, en un discurso de presentación del Gran Concierto para conmemorar el Grito de Independencia, Uribe Vélez recordaba, en tono paternalista, la importancia de honrar a la patria, palabra que aparece de manera insistente en su discurso, e instaba al país a que, ante los problemas que lo aquejan —la violencia, la pobreza, las inundaciones—, “tuviera una larga jornada de alegría y de música con motivo de la conmemoración del 20 de Julio”¹⁰. El presidente de la “seguridad democrática” proponía “oír música y hablar amablemente de la Patria y hacer una gran pedagogía del significado” de esa fecha; invitaba a que “desde la más pequeña grabadora estuviera con el mayor volumen”. En un registro comunicativo diferente, el 7 de agosto de ese mismo año, en su discurso de posesión, el actual presidente Juan Manuel Santos, afirmaba que “en el bicentenario de nuestra Independencia es más oportuno que nunca que los colombianos nos decidamos por la unión y no por la confrontación”; en esa ocasión recordaba al “puñado de neogranadinos que dió los primeros pasos en nuestro camino hacia la independencia”; recordaba a Bolívar, Santander y Nariño, “nuestros padres que nos miran desde la historia”, “a los hombres y mujeres que lucharon por darnos la Libertad”; en nombre de la “unidad nacional”, Santos hacía también un llamado a “dejar atrás confrontaciones estériles” y a “superar los odios sin sentido entre ciudadanos de una misma nación”¹¹.

9. Medófilo Medina, “Doscientos años, el cuadrículado número redondo”, *Razón pública*, 8 de agosto del 2010. Disponible en: <http://www.razonpublica.com/index.php/econom-y-sociedad-temas-29/1236-doscientos-anos-el-cuadrículado-numero-redondo.html> (consultado el 10/02/2013).

10. “Un país que ha tenido tantas largas jornadas de violencia, que queremos superar; tan largas jornadas de pobreza que queremos superar; tan largas jornadas de inundaciones, de lo cual tenemos que defender todos los días a los compatriotas, entonces, que tenga una larga jornada de alegría y de música con motivo de la conmemoración del 20 de Julio”. “Palabras del Presidente Álvaro Uribe en la presentación del Gran Concierto Nacional para conmemorar el Grito de Independencia”, 30 de mayo de 2010. Disponible en: <http://web.presidencia.gov.co/sp/2008/mayo/30/10302008.html> (consultado el 10/02/2013).

11. “Hace doscientos años, en esta misma plaza, un puñado de neogranadinos dió los primeros pasos en nuestro camino hacia la independencia. Somos la generación del Bicentenario: una generación con sentido del pasado y con vocación de futuro. Al asumir el cargo de Presidente de la República de Colombia, el más alto honor pero también la mayor responsabilidad que otorga la Patria, siento que nos miran desde la historia nuestros padres Bolívar, Santander, Nariño y todos los hombres y mujeres que lucharon por darnos la Libertad. Si ellos regresaran, verían con regocijo y con asombro cuánto ha crecido este país; cuánto se ha multiplicado; cuánto se ha transformado. Pero también sentirían desilusión, porque doscientos años después no hemos alcanzado la justicia social ni consolidado la paz, soportes de la verdadera libertad, esa libertad por la que ellos vivieron y murieron. [...] En el bicentenario de nuestra Independencia es más oportuno que nunca que los colombianos nos decidamos por la unión y no por la confrontación. [...] El llamado que he hecho a la unidad nacional supone dejar atrás confrontaciones estériles, pendencias desprovistas de contenido, y superar los odios sin sentido entre ciudadanos de una misma nación”. “Discurso completo de posesión de Juan Manuel Santos”, *Semana*, 7 de agosto del 2010. Disponible en: <http://www.semana.com/politica/articulo/discurso-completo-posesion-juan-manuel-santos/120290-3> (consultado el 10/02/2013).

Tenemos aquí ejemplos claros de lo que los historiadores François Hartog y Jacques Revel han llamado los “usos políticos del pasado” y que corresponden a los modos en que un actor de la sociedad —“un poder, una institución e incluso un individuo”— se apropian de los referentes históricos para “restaurar una continuidad con el presente” con el fin de “legitimar formas de poder”¹². Si las mencionamos en este contexto es para señalar la distancia que *Inxilio* toma, como obra de arte, de tales usos políticos del Bicentenario. Sobre el patriotismo y las conmemoraciones de la fiesta nacional, el escritor español Rafael Sánchez Ferlosio hizo un comentario, varios años atrás, que nos parece muy pertinente para señalar todo lo que la pieza coreográfica *excluye* de sus gestos de evocación del pasado:

La función sociológica del patriotismo es mantener la cohesión nacional; el instrumento oficial para la conservación de la historia, de la memoria, son las conmemoraciones [...], la exhibición de banderas en los edificios públicos y, sobre todo, la celebración anual que todo Estado, viejo o nuevo, se preocupa de tener: la Fiesta Nacional, que es siempre fiesta militar, porque militar, guerrera, es siempre la naturaleza de la Patria. [...] La verdad de la Patria la cantan los himnos: todos son canciones de guerra.¹³

En *Inxilio* no hay ninguna exaltación épica ni ningún símbolo convencional de lo patrio: ni himno, ni bandera, ni escudo. Basta con escuchar el trasfondo sonoro de *Inxilio* para notar cuán lejos está de una conmemoración patriótica del pasado histórico. Nada hay en su música que pueda evocar la cadencia marcial y el brillo de las trompetas del “Oh gloria inmarcesible, oh júbilo inmortal” de nuestro himno nacional. Por su sobriedad y por su monotonía, la *Sinfonía de las lamentaciones* de Górecki sitúa al espectador en un ambiente muy distinto al de la mezcla de “alegría” y “música a todo volumen” que proponía el presidente Uribe Vélez. Es curioso que, en la memoria colectiva colombiana, la fecha del 20 de Julio de 1810 haya quedado consignada con una metáfora sonora: el ‘grito’ de la Independencia. *Inxilio* no adopta el tono patriótico de este giro verbal de nuestra memoria colectiva. Sustituye esa representación gloriosa y triunfante del sonido, por otras manifestaciones de la voz, más ligadas a la vulnerabilidad de los seres humanos: los gritos de recién nacidos y los llantos de duelo recopilados en la composición de Maciá y Nyman, las voces de las víctimas del desplazamiento forzoso. El canto de la soprano solista que dialoga con la orquesta confirma el tono elegíaco de la obra. Por la cadencia que marca intervalos duraderos, la música de *Inxilio* impone a la coreografía un avance pausado; este ritmo lento penetra los cuerpos que aparecen en la escena y los ubica de principio a fin en una dinámica opuesta al andar seguro y estridente de los desfiles militares que conmemoran las fiestas de la patria.

12. François Hartog et Jacques Revel (éds.), *Les usages politiques du passé* (Paris: Éditions de l'École des Hautes Études de Sciences Sociale, 2003), 13-19.

13. Rafael Sánchez Ferlosio, “Austerlitz”, *El País*, 6 de enero del 2006. Disponible en: http://elpais.com/diario/2006/01/06/opinion/1136502007_850215.html (consultado el 10/02/2013).

LA DIFÍCIL OCUPACIÓN DEL CENTRO

En I1, el espacio escénico está delimitado por un gran cuadrilátero cubierto de arena en cuyo centro aparece desplegada una alfombra roja de forma circular. A lo largo de la obra, tanto por las luces de los reflectores como por las acciones de los intérpretes, este espacio central irá adquiriendo la significación de un territorio, es decir, de un lugar ocupado por los sujetos de una comunidad. No obstante, como lo veremos enseguida, varios elementos sugieren que la ocupación de este centro es problemática. Luego de las marchas del principio, la dama de rojo avanza hasta este sitio; mientras gira despacio sobre su propio eje con los brazos extendidos, los caminantes deambulan en todos los sentidos¹⁴. El tumulto cesa y da paso a otro momento en el que el círculo se transforma en un espacio representativo de la diversidad. En parejas, los bailarines vestidos de negro cargan doce pequeñas tarimas cuadradas y las disponen de un modo que evoca las doce horas de un reloj. Cada soporte tiene un asiento tallado en madera que acogerá a los representantes de las minorías étnicas y de las tradiciones regionales del país. Diversidad cultural, y también diversidad generacional, porque algunos niños acompañan a los adultos mayores. Mientras estos participantes se acomodan en sus asientos, la dama de rojo sigue girando en el centro, con los brazos abiertos y con las palmas de las manos abiertas hacia arriba. Esta acción cobra aquí el sentido de un gesto de bienvenida. Es como si al acoger a los representantes de las comunidades dentro del círculo integrador del espacio escénico, la dama de rojo intentara compensar su *exclusión de ese lugar del ejercicio del poder* que Jacques Rancière denomina el “centro político”: ese lugar “utópico” que, desde los inicios de la democracia, ha sido un objeto de disputa cargado de “intereses materiales y de expectativas de retribución imaginarias” (“*des intérêts matériels et des investissements imaginaires*”¹⁵), un eje en torno al cual se articulan las desigualdades de la sociedad. Cuando los doce sitios del círculo están ocupados, cada representante se levanta a su turno para presentarse y hablar desde el centro, pronunciando frases en la lengua nativa de su comunidad. Por ser minoritarias, y por la acción aniquiladora que la violencia política ha expandido en todo el territorio colombiano, sus lenguas enfrentan la amenaza de la desaparición. Desde el círculo, las palabras de los representantes se difunden por todo el espacio escénico, como si fueran una prueba de la vulnerabilidad de sus comunidades. Al mismo tiempo, la dama de rojo entierra varias agujas metálicas en el tocado redondo que lleva en la cabeza¹⁶. Por ser el producto de una acción punzante —la abrupta incrustación de las agujas largas en la almohadilla—, el tocado remite a todos los objetos afilados que sirven para herir la piel y, por esta vía, activa todo un imaginario en torno al cuerpo sufriente. El sufrimiento que se inflige la dama parece ser una protesta



14. I1, 00:08:25.

15. Jacques Rancière, *Aux bords du politique* (Paris: Gallimard, 2004; 1998), 35-39.

16. I1, 00:14:25.

contra la exclusión del centro político de una buena parte de la población colombiana. En las versiones de I2 a las que pudimos asistir, ese gesto en el que se hace evidente la intención militante de la pieza, es realizado desde el proscenio por otro personaje femenino, una dama vestida de negro, mientras en el fondo de la escena se proyecta un video con las imágenes de las marchas del comienzo de I1.

En nuestro estudio sobre *Inxilio* nos confrontamos al problema de cómo definir lo que identifica la obra, teniendo en cuenta su difusión en dos versiones. El espacio de esta reflexión no alcanzaría para responder de manera detallada a esta compleja pregunta, que tiene que ver con las relaciones entre lo fijo y lo variable de una obra de arte, relaciones que asumen perfiles particulares cuando se trata de realizaciones móviles y, en cierto sentido efímeras, como las de la danza¹⁷. En la primera etapa de nuestro estudio, emprendimos la exploración de las fuentes mencionadas a partir de la definición de *dramaturgia* propuesta por el escritor y dramaturgo Joseph Danan¹⁸. “La palabra ‘dramaturgia’, incluye *drama*, la acción”, explica Danan. La dramaturgia correspondería a la “organización de la acción”, al conjunto de “elementos invariables”, no solo el texto literario (cuando lo hay), sino también todo lo que “constituye el armazón de la obra, lo que hace que esta se tenga en pie como obra de teatro”¹⁹: “la definición de personajes”, “la estructura de la acción”, “la temporalidad, tanto la de la ficción como la referida a la duración real de la presentación de la obra”, “la repartición de los actos”, “la repartición de las escenas, en la medida en que es la expresión de las presencias y las ausencias”²⁰.

Esta manera de entender la dramaturgia puede ayudarnos a esbozar un perfil provisional de *Inxilio* en términos de *figuras de la comunidad*, es decir, considerando los modos en que la obra crea el *conjunto*, el *estar juntos*, dentro del espacio escénico y del espacio coreográfico. Antes dijimos que los sujetos que pueblan el universo de *Inxilio* aparecen siempre como miembros de una colectividad. Sus cuerpos están allí reunidos porque, más allá de su presencia singular, comparten algo. Caminar y deambular son acciones que todos realizan, gestos que pertenecen a todos. Quizás es por esto que en los recuerdos que los espectadores nos han transmitido siempre aparece de modo espontáneo el pronombre ‘ellos’. El sociólogo Alfredo Molano, cuya obra *Desterrados*²¹ es la fuente de la que proceden los extractos leídos por la dama de rojo en I1, utiliza la tercera persona del plural para enunciar sus reminiscencias sobre la pieza:

Salen de todas partes. Salen por un lado y por el otro; salen por aquí y por allá; salen del norte y del oriente, salen del sur y del occidente; llegan por todo camino, por toda trocha, por los ríos, por las quebradas, por las ciénagas; bajan de las cordilleras, de las

17. Para una primera aproximación a esta problemática, remitimos al artículo de Isabelle Ginot, “L’identité, le contemporain et les danseurs” (2004). Texto inédito en francés. Disponible en: Paris8danse: www.danse.univ-paris8.fr (consultado el 10/02/2013).

18. Joseph Danan, *Qu’est-ce qu’est la dramaturgie?* (Arles: Actes Sud, 2010), 7-8.

19. *Ibíd.*, 24-25.

20. *Ibíd.*, 26.

21. Alfredo Molano, *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (Bogotá: Punto de Lectura, 2005).

lomas; dejan las selvas; bajan de los árboles, salen del mar. Se arraciman en el centro, en los centros, en la equidistancia. Caminan, a veces corren, a veces se atropellan. No hablan, no se quejan, ya gritaron.²²

Uno de los espectadores consultados comenta: “con los movimientos de esos grupos yo sentía que simplemente se deslizaban, sin rumbo, como perdidos, como buscando... buscando nada, un destino, un camino, un territorio, no sé. Se deslizaban angustiantemente por el escenario”.

En I1, una de las figuras que evoca de la manera más evidente la fragmentación de una unidad es la de los cuatro grupos compactos de inxiliados que con los tapetes rojos puestos, caminan poniendo una mano sobre el hombro del otro²³; las cuatro masas parten de uno de los vértices del cuadrado del escenario; antes de empezar a caminar, hacen un gesto que será desarrollado en las danzas de grupo y que estructura en buena medida la materia gestual de la obra: con el rostro serio, miran hacia arriba y luego hacia abajo, con lo cual el torso y la cabeza quedan inscritos en una dinámica de apertura hacia el cielo y de inclinación hacia la tierra. Luego, en la penumbra, las cuatro masas siguen cada una su recorrido sin orientación precisa, atravesando de vez en cuando el círculo inclusivo del centro; al final, ante la mirada de la dama de rojo, las cuatro masas se ubican en torno al círculo, como si algo les impidiera ingresar en él y cada una se ubica en uno de los puntos cardinales. Al ver esta imagen, pensamos en ese “piélagos de fantasmas” al que Gabriel García Márquez se refiere en *Vivir para contarla* cuando escribe sus recuerdos sobre una manifestación contra la Violencia, organizada por Jorge Eliécer Gaitán en 1948²⁴. Más adelante nos detendremos en el diálogo que la coreografía de *Inxilio* podría entablar con la literatura colombiana de las últimas décadas, en el plano de la memoria colectiva sobre la violencia política. En I1, ante la mirada de la dama de rojo que está de pie cerca de la orquesta, los cuatro piélagos de fantasmas-inxiliados realizan el mismo gesto de levantar la mirada hacia el suelo y de inclinar la cabeza hacia la tierra; después, las cuatro masas se confunden en el círculo del centro y crean un tumulto más compacto. De esta gran aglutinación, surgen los bailarines que realizan las diferentes danzas de grupo: la del vestuario negro; la que realizan los bailarines con el torso desnudo y con la parte inferior del cuerpo cubierta por un manto blanco hueso, largo y pesado; la danza del final, en la que solo están vestidos con un interior negro.

En esta pieza que gira en torno a la problemática de la exclusión y el desarraigo del propio lugar de origen, el suelo ocupa un lugar privilegiado como punto de referencia de la coreografía. Las danzas de grupo privilegian los gestos pesados que van hacia el suelo, gestos que poco tienen que ver con la impresión de ligereza de lo etéreo. En una

22. Alfredo Molano, “Inxilio, exiliados en su propia tierra”, *El Espectador*, 18 de diciembre del 2010. Disponible en: <http://www.elespectador.com/columna-241177-inxilio-exiliados-su-propia-tierra> (consultado el 11/02/2013).

23. I1, 00:21:00-00:25:00.

24. Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla* (Barcelona: Mondadori, 2002), 333.

de las configuraciones grupales, el colectivo de bailarines vestidos de negro avanza “a cuatro patas”, arrastrándose o agachándose, desde uno de los vértices del cuadrado²⁵; intentan entrar en el círculo rojo siguiendo a un guía; el conjunto continúa poco a poco hasta penetrar en el círculo y alcanzar la postura vertical; pero luego, retroceden bruscamente por la misma diagonal por la que ingresaron, los unos cargando a los otros, yendo hacia atrás, como si no les fuera posible mantenerse en el lugar simbólico de la representatividad que es el círculo del centro.

Un espectador de I2 vio ahí “que el grupo construía una sola imagen, como si se tratara de un animal que se transforma”. En la misma línea de esta metáfora de la animalidad motivada por la fusión de los cuerpos en un conjunto, nos pareció que ese momento de *Inxilio* podía entrar en consonancia con otra imagen de nuestra narrativa reciente. En un ensayo sobre la tierra como objeto de disputa, en el cual adelanta algunos fragmentos de su novela *El cadáver insepulto*, el escritor y narrador colombiano Arturo Alape vuelve a la Violencia de los años cuarenta y cincuenta, ese periodo histórico en el que la “unidad nacional” se fragmentó de manera duradera y que constituye uno de los principales antecedentes causales de la violencia de hoy y, por consiguiente, del desplazamiento forzoso. Según Alape, “la violencia partidista de conservadores contra liberales [...] adquirió ribetes delirantes a finales del 47 y comienzos del 48 y se afianzó como peste ambulante en los dos primeros años del gobierno de Laureano Gómez”²⁶. Al igual que Restrepo, el coreógrafo de *Inxilio*, el escritor imagina el territorio colombiano como un cuerpo sufriente y casi inerte, totalmente vulnerado por la guerra, y considera el desplazamiento como el “eje dramático en el que [confluyen] todas las violencias”: la oficial, la partidista, la económica y social, la del narcotráfico, la guerrillera, la paramilitar, la del Estado... La imagen con la que evoca esta “peste ambulante” que somete a los sujetos al desalojo, a los odios mutuos y a la deambulación desorientada, es la del “tropel” de una “horda de hormigas legionarias” que han perdido a la legionaria guía y que quedan atrapadas en el “festín de la muerte” al haber perdido el rumbo de su marcha.

La marcha fúnebre del principio de I1 es otra de las figuras de la comunidad que puede remover nuestra memoria colectiva sobre la violencia política, la de antes y la de ahora. Desde nuestro punto de vista, esa marcha fúnebre viene a dialogar con los recuerdos de un evento histórico que tanto Alape como García Márquez han consignado en las obras citadas. Nos referimos a la Marcha del Silencio, el desfile legendario organizado por el liberal Jorge Eliécer Gaitán en Bogotá la tarde del sábado 7 de febrero de 1948; este fue un acto simbólico de protesta contra la violencia oficial desatada en el campo colombiano bajo el gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez. La novela de Alape cuenta las “impresiones anotadas

25. 11, 00:27:58-00:29:00.

26. Arturo Alape, “La tierra: objeto de disputa”, *Desde el Jardín de Freud 3* (2003): 25. Disponible en: <http://www.revista.unal.edu.co/index.php/jardin/article/viewFile/8267/8911> (consultado el 18/02/2013).

en la memoria” por Ezequiel Toro, un policía vestido de civil que fue testigo de la manifestación, y muchos de los detalles registrados parecerían salir del universo de *Inxilio*: “la protesta atascada en las gargantas”, “la multitud vestida de luto doloroso en sus honduras y vestimentas”, “el ritmo agobiante y lento de la aglomeración”, “el compás de marchas fúnebres”, “la exasperante parsimonia de aquella mole humana que apenas se movía pie con pie”, “las piernas sostenidas por la fuerza en sus huellas ya profundas y sembradas en la tierra. Una especie de Cordillera de la Vida”²⁷. Por su parte, en *Vivir para contarla*, García Márquez se refiere a la Marcha del Silencio como a “la más emocionante de cuantas se han hecho en Colombia”, y la evoca como

[...] un desfile de duelo por las incontables víctimas de la violencia oficial en el país, con más de sesenta mil mujeres y hombres de luto cerrado, con las banderas rojas del partido liberal y las banderas negras del duelo liberal.

Recuerda “la cautela de los pasos y la respiración de la muchedumbre en el silencio sobrenatural”²⁸. En ambos fragmentos literarios se perciben los dos colores con los que ese hecho histórico y simbólico de protesta quedó grabado en la memoria colectiva colombiana: el negro del duelo y el rojo liberal de las banderas de los manifestantes. *Inxilio* retoma los mismos dos colores sin las banderas y los reúne en el acto de recoger del suelo los tapetes rojos para cubrir con ellos los cuerpos expuestos a la intemperie. Esta acción habla de la falta de un refugio que permita al sujeto reponerse de la hostilidad del afuera. En ese gesto metafórico y metonímico podemos leer que el inxiliado, el excluido de su lugar de origen por la fuerza de la violencia, tiene que cargar con su pedazo de tierra ensangrentada. De hecho, eso fue lo que reconoció un espectador en el documental de I1 cuando vio a los numerosos caminantes ponerse el tapete como cobija: un “baño de sangre”.

LA DAMA-NACIÓN (NO PATRIA)

Las figuras de la comunidad que hemos reconocido en *Inxilio* y que hemos interpretado en el sentido de una exclusión del centro político y de un desalojo del lugar de origen, se relacionan con el personaje femenino del principio, como si este fuera uno de sus principales puntos de referencia. En el espacio coreográfico, esas configuraciones grupales y la dama constituyen un sistema.

Cuando vemos a este personaje pensamos de inmediato en la definición de lo teatral de Antonin Artaud. En la tradición occidental, el escritor francés critica la reducción del hecho teatral al elemento textual, al diálogo. En cambio, en la tradición oriental, en particular en el teatro balinés, admira la conservación de un sentido de lo



27. Arturo Alape, *El cadáver insepulto* (Bogotá: Seix Barral, 2009 [2005]), 29 y 31.

28. García Márquez, *Vivir para contarla*, 332-333.

teatral que enfatiza “todo lo que puede manifestarse y expresarse materialmente en una escena, y que se dirige en primera instancia a los sentidos antes que a la mente, a diferencia de lo que ocurre con el lenguaje de la palabra”²⁹. Esta materialización de lo teatral que apela ante todo a los sentidos del espectador se manifiesta en “todos los medios de expresión que pueden utilizarse en la escena, como música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonaciones, arquitectura, luces y decoración”.

El vestido rojo escarlata, con la falda larga y los armazones a los lados, confiere a la dama la solemnidad de las princesas, las reinas y las hadas. No obstante, ella no pertenece al mundo terso que solemos atribuir a los cuentos infantiles. En algunas difusiones de *Inxilio*, su rostro está cubierto con un encaje escarlata, como si fuera una momia ensangrentada. Esta máscara de encaje constituye una unidad simbólica con la almohadilla redonda que lleva en la cabeza, en la cual inscrustará las agujas metálicas. Junto al encaje de la máscara, esta corona, que tiene la forma de un alfilerero con los alfileres puestos, alude a una actividad tradicionalmente asociada al universo de lo femenino: la costura. La corona que la mujer se confecciona mientras los representantes de las comunidades ocupan el círculo del centro, no es del tipo de las que enaltescen la dignidad de los jefes de las familias reales; tampoco se parece a la diadema de reina que encontramos en la iconografía de la Virgen del Carmen. Hemos dicho que ese objeto punzante connota las heridas de un cuerpo. La presencia sufriente de esta mujer tiene un doble en la escena: es el cuerpo de la soprano que lleva también un vestido rojo de falda amplia, pero sin el tocado de las agujas. El canto lírico interpretado por la cantante parece dar continuidad, a través de la voz, al dolor contenido en el cuerpo de la dama de rojo. En el estreno de *I1*, Sarah Cullins estaba embarazada; su vientre puesto en escena permitía ver en el personaje femenino una referencia a la maternidad. Este acorde de elementos poéticos, venidos de lo que la pieza ofrece a los sentidos, nos lleva a equiparar a ese personaje con una madre o, mejor, con una matrona, que al mismo tiempo que ordena el espacio coreográfico, aparece como un testigo afligido por las exclusiones y las deambulaciones sin rumbo fijo de esos grupos de personas que bien podrían ser sus hijos.

Demos un gran salto en el transcurso de *Inxilio* para considerar una acción de este personaje femenino que marca el último tramo de la pieza. En *I1*, desde el sitio en el que están la orquesta y la soprano, la dama de rojo observa un *quatuor* de bailarines, dos hombres y dos mujeres con el torso desnudo, vestidos con un interior negro. Luego de realizar su danza, los cuatro intérpretes se alejan del círculo central y cada uno camina hacia uno de los extremos del cuadrilátero exterior. Un largo corredor de luz clara se proyecta en la escena. Al ritmo pausado de la música, la matrona camina por este corredor hasta llegar al centro que antes ocupaba el *quatuor*. Entonces, vemos que,

29. Antonin Artaud, “La mise en scène et la métaphysique”, en *Le théâtre et son double* (Paris: Gallimard, 1964 [1932]), 56-58.

desde el lado opuesto, otra matrona ingresa por otro corredor de luz³⁰. Esta segunda dama se parece a la primera, sobre todo por el vestido que lleva: es ajustado en la parte superior y con una larga falda con armazones a los lados; también lleva a manera de corona el tocado de agujas. La diferencia entre las dos figuras femeninas se materializa en los colores de sus vestidos. La parte superior del vestido de la segunda, así como la tela del tocado que lleva en la cabeza son negros; su falda es de color morado oscuro. Las dos matronas avanzan caminando en sentidos opuestos hasta que se encuentran en el centro; después, la dama de rojo se va, dejando su lugar de figura tutelar a la dama de negro. Esta avanza un poco por el corredor de luz y un niño vestido de blanco la sigue. Por un instante se queda contemplando a los cuatro bailarines, que han empezado a bailar de nuevo, retomando los gestos que hemos visto antes en las danzas de grupo. Son gestos lentos, como la música. Seguida por el niño, la dama de negro comienza a girar sobre su propio eje, mientras el *quatuor* hace una ronda a su alrededor. Cuando los cuatro bailarines salen caminando del centro y solo queda la matrona con el niño, ella toma su tocado de agujas y se cubre con él el rostro, como si se pusiera una máscara. Luego desabotona súbitamente el escote del vestido y deja al aire sus senos grandes. Y así, con los pechos desnudos y la careta de agujas, sigue girando con los brazos abiertos hasta que culmina el espectáculo.

Es claro que, desde un punto de vista coreográfico, la dama de rojo y/o la dama de negro son personajes aparte: nunca realizan los gestos y movimientos de los otros. Sin embargo, en su paso y en sus acciones entablan vínculos con los diferentes grupos. Recordemos que es ella la que, al abrir los brazos súbitamente, desencadena ese deambular de los caminantes en todos los sentidos que produce la impresión de un hormigueo. En I1, cuando los bailarines vestidos de negro interpretan su danza, ella los contempla desde su lugar cerca de la orquesta. Cuando ellos vuelven al escenario vestidos con el manto blanco, la matrona marca este retorno caminando lentamente en torno al círculo rojo, con los pies descalzos sobre la arena y leyendo un texto, una especie de variación del *Ave María*.

En las difusiones de I2 que vimos en París, esta transformación del personaje de la dama no tenía lugar. Desde el principio, solo aparece la dama de negro ubicada en el proscenio. Este personaje es el que más huellas ha dejado en la memoria de los espectadores consultados. El personaje emerge en sus recuerdos como una “presencia que representa una mujer”, una “mujer-madre martirizada”, “una gran señora que se paseaba y a la que todos rendían tributo”. Esta mujer genera un sentimiento de incertidumbre e incluso de rechazo, que confirma su carácter enigmático. Un espectador reconoce que “la verdad esa imagen no [le] agradó mucho”; otro se pregunta si se trata “tal vez de la representación de la muerte o de la madre”; y otro dice que ese



30. I1, 00:47:00-00:50:00.

personaje fue “el que más [le] llegó, la manera de desplazarse, su presencia discreta pero fuerte e importante, como un fantasma, un espectro, o nuestra conciencia que esta siempre allí persiguiéndonos y hasta atormentándonos”. Este tercer espectador se pregunta justamente si “podría ser la patria”.

A esta altura de nuestro análisis, resulta pertinente mencionar las connotaciones distintas que tienen los dos vocablos con los que solemos referirnos a un país: la ‘patria’ y la ‘nación’. El primero viene del latín *pater* ‘padre’ y está ligado a ‘patriotismo’, es decir, según lo hemos visto en la explicación de Sánchez Ferlosio, a la delimitación de un territorio por la acción militar y guerrera coordinada desde un centro de poder. Estos sentidos están muy presentes en el discurso citado del presidente de la ‘seguridad democrática’, Álvaro Uribe Vélez. En cambio, la palabra *nación*, viene del latín *natio* ‘nacer’ y remite más bien al universo femenino de lo materno, al nacimiento y al abrigo inicial. A través de toda la construcción dramática y teatral con las matronas de rojo y negro, *Inxilio* remueve los imaginarios relativos al territorio de Colombia. En nuestra lectura, esas construcciones plásticas del cuerpo, esas “corporeidades”³¹, no remiten tanto a la patria, noción que evoca la exclusión guerrera y los conflictos entre los diferentes ejércitos por el control de un territorio —en nuestro caso: la guerrilla, los paramilitares y el Ejército Nacional³²—. Por sus gestos de bienvenida a los representantes de la minorías étnicas, por los gestos sufrientes que realizan cuando en el espectáculo se enuncia la exclusión de estas poblaciones, por la súplica de una protección que pronuncia en la lectura de una variación del *Ave María* —“Santa María, Madre de Dios, ruega por nosotros *percadores*...”—, esas corporeidades nos parecen estar relacionadas con la ‘nación’, con todo lo que esta palabra connota sobre un lugar de origen y acogida. La transformación del vestuario, el paso del rojo escarlata de la sangre al negro y al morado del luto, señalan una manera posible de imaginar lo que la nación colombiana ha podido significar como experiencia colectiva desde su fundación: los procesos que llevan de la violencia al duelo. Es por esto que, en *Inxilio*, en lugar de esa “unidad nacional” que el presidente Santos anunciaba con entusiasmo en su discurso de posesión, encontramos la nación como una entidad permanentemente vulnerada por el conflicto y por las amenazas de la muerte violenta.

Con respecto a la danza de grupo en la que los bailarines llevan el manto blanco, quisiéramos evocar una de las reminiscencias más nítidas que conservamos de I2. En la difusión de *Inxilio* del 17 de marzo del 2012, en el CND de Pantin, el público, unas 60 personas, estaba sentado en las gradas ubicadas en uno de los cuatro lados del estudio. Estábamos bastante cerca, de frente al escenario. Desde esta perspectiva, pudimos captar un instante de la relación conflictiva entre la dama de negro y el conjunto de

31. “A pesar o más allá de los diferentes enfoques, filósofos y pensadores contemporáneos de la estética coinciden en subvertir radicalmente la categoría tradicional de ‘cuerpo’ y en proponernos una visión original de este, plural, dinámica y aleatoria a la vez, como un juego quíasmico inestable de fuerzas intensivas o de vectores heterogéneos. Visión que resulta oportuno designar a partir de ahora con el vocablo de ‘corporeidad’, que tiene connotaciones más plásticas y espectrales”. Michel Bernard, “De la corporéité comme ‘anticorps’ ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de ‘corps’”, *De la création chorégraphique* (Pantin: Centre National de la Danse: 2001), 21.

32. Dentro de la narrativa colombiana reciente que aborda el conflicto armado colombiano a partir de una poética en torno a la corporeidad de la violencia, habría que tener en cuenta a la novela de Evelio Rosero, *Los ejércitos* (Barcelona: Tusquets, 2007).

bailarines-inxiliados. Ellos realizaban al unísono una danza de marchas aceleradas que cambiaba constantemente su orientación en las diagonales del espacio circular del centro; es decir, sus relaciones con la frontalidad se modificaban todo el tiempo. Mientras tanto, la dama de negro hacía un recorrido circular en torno a ellos. La acción coordinada de la matrona y el grupo los hacía entablar, varias veces en distintos puntos del espacio escénico, un breve encuentro frontal. Cuando la dama de negro llegó al lado derecho del escenario, pudimos ver más de cerca en qué consistía esta acción coordinada: con los rostros serios y graves, por un instante, ellos estaban de pie frente a ella, en postura solemne. En esa tensión, vimos una queja muda, un reclamo apretado en el silencio, que la comunidad deambulante le lanzaba a esa figura femenina, la dama-nación, que se supone debería prestarles abrigo.

En *Inxilio*, la inscripción del cuerpo individual dentro de figuras de la comunidad significa, en primera instancia, un desvío del patriotismo de las efemérides. “Animal que se transforma”, “Piélagos de fantasmas”, “horda de hormigas legionarias”, “peste ambulante”, “protesta atascada en las gargantas”, “exasperante parsimonia de una mole humana que apenas se movía pie con pie”, “baño de sangre”, “ponerse la toallita”... En cada una de estas maneras de llevar a la escena el *estar juntos*, hemos reconocido un rostro para los sujetos que han sido excluidos tanto del sitio de donde vienen como del centro político. El sentido de estas figuraciones grupales se amplía cuando vemos las relaciones que establecen con la corporeidad sufriente y solitaria de la dama que hemos asimilado a un imaginario de la nación. Hay aquí un modo peculiar de mirar y dar visibilidad al pasado histórico: la vuelta a este se produce, no como lo hubiera requerido la conmemoración patriótica del Bicentenario, por la mera referencia a los supuestos hechos fundacionales de la Independencia en el siglo XIX, sino más bien por la evocación de lo que nuestro pasado más reciente nos plantea como tarea urgente para el presente. En última instancia, las figuraciones de la comunidad que hemos visto en *Inxilio* y, en general, toda la dramaturgia de la pieza, nos parecen orientar nuestra atención hacia una alternativa: seguir imaginando el país desde la territorialidad excluyente de la patria o empezar a imaginarlo desde la territorialidad incluyente de la nación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAPE, ARTURO. “La tierra: objeto de disputa”. *Desde el Jardín de Freud. Revista de psicoanálisis* 3 (2003). Disponible en: <http://www.revista.unal.edu.co/index.php/jardin/article/viewFile/8267/8911> (consultado el 18/02/2013).
- ALAPE, ARTURO. *El cadáver insepulto*. Bogotá: Seix Barral, 2009 [2005].

- ARTAUD, ANTONIN. "La mise en scène et la métaphysique". En *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964 [1932].
- BARDET, MARIE. "Inquiétudes et paradoxes du commun. Danser ensemble, danser comme, danser avec?". *Mettre en commun. Se rassembler, se ressembler? Repères. Cahiers de danse* 25 (2010): 3-6.
- BERMÚDEZ, CLAUDIA. *Inxilio. El sendero de las lágrimas*. Bogotá: 2011. Disponible en: <http://vimeo.com/31280964> (consultado el 04/02/2013).
- BERNARD, MICHEL. "De la corporéité comme 'anticorps' ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de 'corps'". *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre National de la Danse, 2001.
- DANAN, JOSEPH. *Qu'est-ce qu'est la dramaturgie?* Arles: Actes Sud, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Peuples exposés, peuples figurants. L'oeil de l'histoire 4*. Paris: Seuil, 2012.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- GINOT, ISABELLE. "L'identité, le contemporain et les danseurs". Saint-Denis: 2004. Disponible en: www.danse.univ-paris8.fr (consultado el 10/02/2013).
- HARTOG, FRANÇOIS ET JACQUES REVEL (ÉDS.). *Les usages politiques du passé*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études de Sciences Sociales, 2003.
- MEDINA, MEDÓFILO. "El Bicentenario: una conmemoración sintomática". *Razón pública*, 24 de noviembre de 2008. Disponible en: <http://www.razonpublica.com/index.php/conflicto-drogas-y-paz-temas-30/91-el-bicentenario-una-conmemoracion-tomca.html> (consultado el 10/02/2013).
- MEDINA, MEDÓFILO. "Doscientos años, el cuadrulado número redondo". *Razón pública*, 8 de agosto de 2010. Disponible en: <http://www.razonpublica.com/index.php/econom-y-sociedad-temas-29/1236-doscientos-anos-el-cuadrulado-numero-redondo.html> (consultado el 10/02/2013).
- MOLANO, ALFREDO. *Desterrados. Crónicas del desarraigo*. Bogotá: Punto de Lectura, 2005 [2001].
- MOLANO, ALFREDO. "Inxilio, exiliados en su propia tierra". *El Espectador*, 18 de diciembre del 2010. Disponible en: <http://www.elespectador.com/columna-241177-inxilio-exiliados-su-propia-tierra> (consultado el 11/02/2013).
- RANCIÈRE, JACQUES. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 2004 [1998].
- ROSETO, EVELIO. *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- ROUSIER, CLAIRE (ÉD.). *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le xxe siècle*. Pantin: Centre National de la Danse, 2003.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL. "Austerlitz". *El País*, 6 de enero del 2006. Disponible en: http://elpais.com/diario/2006/01/06/opinion/1136502007_850215.html (consultado el 10/02/2013).
- SANTOS, JUAN MANUEL. "Discurso completo de posesión". *Semana*, 7 de agosto del 2010. Disponible en: <http://www.semana.com/politica/articulo/discurso-completo-posesion-juan-manuel-santos/120290-3> (consultado el 10/02/2013).
- URIBE, ÁLVARO. "Palabras en la presentación del Gran Concierto Nacional para conmemorar el Grito de Independencia", 30 de mayo del 2010. Disponible en: <http://web.presidencia.gov.co/sp/2008/mayo/30/10302008.html> (consultado el 10/02/2013).