

Ante los ojos del cuerpo sufriente

Juan Pablo Aranguren Romero¹

“El problema no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que sólo recuerda las fotografías. El recordatorio por este medio eclipsa otras formas de entendimiento y de recuerdo”

“Se puede sentir una obligación de mirar fotografías que registran grandes crueldades y crímenes. Se debería sentir la obligación de pensar en lo que implica mirarlas, en la capacidad efectiva de asimilar lo que muestran”

Susan Sontag, Ante el dolor de los demás.

Introducción:

Finalizando el 2007, Reporteros Sin Fronteras (RSF) y la Fundación Libertad de Prensa (FLIP) presentaron el libro *Colombia. Fotografías por la libertad de prensa*. El libro mostraba una selección de fotografías tomadas por periodistas a lo largo y ancho de este país. Una parte importante de estas fotografías representaban escenas desgarradoras del conflicto armado en Colombia, mientras que otras daban cuenta de la diversidad cultural del país. El conjunto de las fotografías retrataba un país variopinto en escenas cotidianas: comidas, bailes, conflictos, guerras, entierros, muertes, sufrimientos, alegrías. Sin embargo, las fotografías vinculadas directamente con escenas de guerra, resultaban no sólo impactantes por lo que representaba la escena –la mayor de las veces de dolor y sufrimiento– sino también por dos cuestiones esenciales: por un lado, el hecho de reconocer la presencia del fotógrafo y su cámara en situaciones desgarradoras y por el otro, entrever una imagen que en medio del padecimiento humano, se destacaba por su brillo y colorido, sus ángulos, sus encuadres, su calidad, su esteticismo. Es así que estas cuestiones, si bien no “saltaban a la vista” hacían parte fundamental de la fotografía.

El lugar del fotógrafo que se coloca ante el dolor de los demás y la esteticidad de la fotografía, son pues los dos puntos de análisis que me propongo desarrollar en este texto. Tomaré como referencia 5 fotografías del libro *Colombia. Fotografías por la libertad de prensa*, que van como anexo al presente análisis y que analizaré en dos momentos. En un primer momento centraré mi análisis en los intersticios, fronteras y bordes en los que se ubican estas imágenes para discutir los lugares de producción de las escenas de situaciones límite; en un segundo momento situaré algunos interrogantes respecto de estas imágenes preguntándome por las posibilidades de una ética de la mirada a partir de las experiencias de encuentro con escenas de dolor y sufrimiento de los reporteros gráficos y ofreceré algunas consideraciones finales sobre el lugar de las

¹ Psicólogo de la Universidad Nacional de Colombia e historiador de la Pontificia Universidad Javeriana. Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en convenio con el Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación (COLCIENCIAS) en el Museo de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba – Argentina. Realizó estudios de maestría en Antropología Social y política en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede Argentina y actualmente está terminando allí sus estudios Doctorales con la tesis «Inscripciones significantes de la violencia en el cuerpo: Tortura, memoria y subjetividad en Colombia (1977 – 1982)».

ciencias sociales en general y de la antropología en particular en relación con estos aspectos.

Las cinco fotografías que analizo aquí están divididas en dos grupos: el primer grupo de tres fotografías están relacionadas con el proceso de entrenamiento de jóvenes en los ejércitos paramilitares de ultraderecha en las Selvas del Darién. La foto 1 y la foto 3 (ver anexo) fueron tomadas por Julián Lineros, fotógrafo independiente, editor fotográfico de la Revista Semana y la Nota Económica y ganador del premio Simón Bolívar de periodismo. La foto 2 (ver anexo) fue tomada por Marcelo Salinas, fotógrafo chileno, editor de la Mesa Latinoamericana de la AP en México.

El segundo grupo consiste en una fotografía (foto 4) que muestra a un soldado llorando ante un grupo de cadáveres de compañeros de milicia y fue tomada por William Martínez, fotógrafo de la AP en el Departamento de Cundinamarca a pocas horas de Bogotá; y en otra fotografía (foto 5) tomada por Albeiro Lopera, corresponsal de la Agencia Reuters en Colombia, que muestra una escena de destrucción tras una toma armada de las FARC de un pueblo del Departamento (Provincia) de Antioquia, a pocas horas de Medellín.

Los dos grupos de fotografías tienen varios aspectos en común. Uno de ellos tiene que ver con el hecho de que las fotografías muestran imágenes de combatientes de grupos armados. En el primer grupo se trata de jóvenes paramilitares (AUC) en proceso de entrenamiento y en el caso del segundo de soldados de las fuerzas militares de Colombia tras combates con la guerrilla de las FARC. Comparten también el hecho de que todas las personas que aparecen en las cinco fotografías son hombres. Este primer conjunto de puntos en común lo denominaré como *la puesta en escena del actor armado*.

La puesta en escena del actor armado:

La foto 1 muestra el rostro de un joven de labios gruesos y ojos negros y grandes cubierto de fango. Una pequeña hoja verde sobre su ojo izquierdo contrasta con el marrón y el negro de toda la fotografía, así como una pequeña herida que denota una minúscula marca de rojo - sangre. Los ojos elevados al cielo del joven, la disposición de su boca denotan algún signo de miedo. Nada de lo que muestra la imagen permite inferir que sea un joven en un entrenamiento de un ejército paramilitar; bien podría tratarse de un niño jugando en el barro. El sujeto que se desdibuja en el proceso de formación del combatiente (Aranguren, 2006) tal vez aparece como nunca en esta escena que sin los rasgos de la compostura bélica resultan confusos: no hay uniforme, no hay fusil, no hay munición, no hay voz de mando, no hay colectivo armado. Está el joven sólo, mirando hacia el cielo, con toda su cabeza cubierta de barro. Es un joven con rasgos negros: las proporciones de sus labios y nariz, algo de lo que se alcanza ver de su cabello y el color de sus ojos permiten hacer esta conjetura. Sólo el pie de foto nos recuerda el cuerpo sujetado por el ordenamiento bélico, el sujeto en su ofrecimiento y sacrificio al colectivo armado (Aranguren, 2006): "Rostro de un recluta de los paramilitares de las AUC en la serranía de Abibe". Pero la imagen por otro lado habla del joven, del cuerpo que, en el miedo o el cansancio, también objeta el disciplinamiento de las posturas y composturas del guerrero.

La foto 2 es diciente de lo mismo, pero tal vez, también, de todo lo contrario: es el cuerpo al límite. El pie de foto es tan diciente como la imagen: "Jóvenes paramilitares pasan debajo de un alambrado durante un entrenamiento militar". Y van pasando

acostados cuidando de no puyarse con el alambre; la imagen tiene el movimiento y la presión del entrenamiento militar de dos jóvenes que aparecen en primer plano cruzando esta difícil prueba. El rostro y la postura de las manos de cada uno denotan el esfuerzo por alcanzar la meta. Pero dos jóvenes más vienen después de ellos, ya están recostados preparándose a entrar al alambrado. Ellos entrarán con el miedo que denota el rostro de seis jóvenes más que están de pie esperando su turno para cruzar. La mirada de pánico es evidente, aunque, se sabe, tendrán que encubrirla para mantenerse activos en el colectivo armado (Aranguren, 2008a): vendrán pruebas peores. Esta foto, a blanco y negro, con un zoom privilegiado para los dos reclutas que cruzan el alambrado muestra el esfuerzo físico que supone el entrenamiento bélico; con un ajuste del foco muestra el miedo de los cuerpos expectantes a que les toque su turno de rendir un examen de resistencia, moldeamiento y rendimiento corporal.

En la foto 3 se alcanzan a ver 9 jóvenes en una foto que contrasta con tres colores: el color café (o marrón) del fango que cubre todos sus cuerpos, el verde de los árboles y las plantas y el color de la piel del rostro, el cuello y las manos, no cubierto por la gruesa capa de barro. Todos los jóvenes están en una formación y tienen la cabeza hacia su costado derecho, como si posaran para la cámara. Sin embargo aquí aparece es el colectivo que desdibuja las singularidades tanto como el pie de foto: “Campo de entrenamiento de jóvenes reclutas de los paramilitares de las AUC”.

El conjunto de fotos (1,2 y 3) pone en evidencia a ese colectivo que convoca las fuerzas de todos sus miembros en aras de hacer efectivo el funcionamiento del grupo en el marco de las confrontaciones armadas. El colectivo se mantiene a través de la confluencia de las fuerzas de cada guerrero, en la energía que ha sido puesta a producir en el marco del propósito común; demanda de cada uno de los combatientes una entrega total, un ofrecimiento de todas sus capacidades, aún de aquellas que el guerrero parece no poseer pero que tras la instrucción y el adiestramiento militar pueden formarse o construirse, es decir las que el entrenamiento exagera y la técnica operativiza “no simplemente para que hagan lo que mejor puedan, no solamente para que hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina” (Foucault, 1976:141).

Los miembros se someten a los ritmos del colectivo armado ofreciendo su vida a los propósitos comunitarios, como si se movieran por una poderosa energía que los convoca a la entrega total y que además potencializa sus capacidades de accionar frente al enemigo. Este sometimiento se evidencia en las exigencias y disciplinas que caracterizan la instrucción militar: un cuerpo sometido en sus movimientos, avasallado en sus andares a la voz de mando; hombres y mujeres subordinados a las jerarquías de grupo; complejidades y contexturas dominadas por el adiestramiento.

El grupo ofrece –en cierto modo podría decirse que a cambio de la entrega a la que se somete el guerrero– la seguridad necesaria para superar los “propios” límites. Se rebasa la frontera individual para participar de la comunión de un mismo ideal. Allí parece emerger una sensación de poderío y grandeza que acerca a la idea de inmortalidad: en la guerra se entrega todo-*hasta* la muerte. Son estados que posibilitan una identificación con los ideales² del colectivo armado, momentos en los que parece disolverse el sujeto³ –siempre con resistencia– para dejarle un lugar (su cuerpo) a la

² “Los ideales en su propio enunciado y en su propia enunciación, contienen como condición de sí mismos para sostenerse como ideales, esa convocatoria a la perfección omnipotente. Se enuncian incuestionables, por lo tanto impensables. Si algo es perfecto, omnipotente y sin límite, no es necesario pensarlo: hay que adherir” (Berezin, 1998:44) Ver también las consideraciones de Castro (2001).

³ Un sujeto atravesado y marcado por el lenguaje y constituido en relación con el otro.

causa bélica, una causa de grupo: buscando romper la resistencia del cuerpo se espera hacerlo obediente. Opera allí un despojamiento, un abandono y desasimiento interiores convocados por una fuerza común que cohesiona y trasciende en sus cuerpos. Como si se efectuara una apertura por la cual se hace posible que la “energía de grupo” tome posesión de estos cuerpos, las dinámicas del colectivo se encarnan y se incorporan y ese nuevo ser-guerrero comienza a habitar en cada uno de los cuerpos de los guerreros.

Al someterse a los requerimientos del colectivo, cada combatiente queda constituido como miembro de un cuerpo común, como parte de un grupo armado. El despojamiento y el abandono interiores operan como ofrecimiento al colectivo y transforman el cuerpo de cada combatiente en una pieza fundamental del gran aparato de acción bélica. Por esta transformación se franquean los bordes de la corporeidad aletargando los dolores, aligerando las cargas, y potencializando las fuerzas.

Esta renuncia parece equipararse a la entrega sin límite que se exige, en términos del dramaturgo Grotowski, del «actor santo»: “la santidad del actor consiste en ese despojamiento de sí, en este des-asimiento y entrega al público” (Grotowski, 1970:28). Allí, en el «actor santo», reside la esencia del verdadero actor, aquél que no trabaja con su cuerpo, sino aquél que lo sacrifica. Se trata entonces de que en el sacrificio de la parte más íntima de su persona este actor pueda “descifrar todos los problemas que le plantea su cuerpo para que todo él, liberado de cualquier resistencia, sea un lenguaje elocuente” (Grotowski, 1970:29). Esta liberación del cuerpo está posibilitada tan sólo por la disciplina, por el trabajo arduo y constante: “no hay liberación indisciplinada [...] es algo que no se puede improvisar, sino que se da a luz sólo con dolores de parto” (Grotowski, 1970:91)

Podría decirse que en la formación de un combatiente se intenta proceder de manera similar que con los «actores santos» de Grotowski; entrar a hacer parte del colectivo, de esa común-unidad que se nutre de los ofrecimientos de cada combatiente, remite a una donación de un cuerpo, a un desprendimiento corporal constituido como un sacrificio. Se trata entonces de un guerrero formado como un actor bélico, como un actor de guerra: “la formación del actor es una vía negativa, un quitar más que poner. Por esta vía se arriba al objetivo del actor que es esa transluminación en la que el cuerpo como que desaparece, arde para iluminar y hacer visible impulsos interiores” (Maldonado, 1974:146). Pero en un combatiente –y en cierto modo también en un actor– la formación no sólo toma esa vía negativa del ‘quitar más que poner’, también opera en la vía contraria en donde una transluminación tal es recubierta por las lógicas y dinámicas de un discurso, en este caso un discurso de guerra. Esa ‘desnudez de la intimidad’ es recubierta por el colectivo, es revestida por el uniforme. Si bien se espera que afloren los ‘impulsos interiores’ estos se encarnan en el personaje que el actor representa: son incorporados a ese “ser” que se constituye como interlocutor de la elocuencia actoral. Si se ha operado un ofrecimiento y desprendimiento del cuerpo, el ímpetu profundo del actor sólo fluirá a través del personaje que ha tomado posesión, allí donde se dio la apertura, donde aconteció el desasimiento interno.

Así se pueden hacer evidentes las transformaciones, las rupturas, los ofrecimientos y los abandonos que deben darse a nivel subjetivo para que emerja un guerrero, para que aparezca un “actor armado”. Se trata de un desasimiento encubierto por las lógicas del colectivo armado, de un despojo corporal investido por el uniforme y por las dinámicas bélicas. Si se piensa en la necesidad de sacar los ‘impulsos interiores’, se debe tener en cuenta que éstos deben fluir en sintonía con los propósitos del colectivo. Si se efectúa un ofrecimiento a la causa común, si se convoca al desprendimiento del cuerpo en aras del grupo, es para que ese cuerpo pueda ser habitado por el colectivo, es

para intentar taponar ese vacío con la sensación de pertenencia, encubrirlo con el ideal que se comparte: haciéndose al ser del guerrero.

La foto 4, es diciente de que ese proceso de incorporación del ser del guerrero supone una entrega total: es la entrega de la vida y la apuesta por la muerte. Un soldado de las fuerzas militares llora inconsolable al lado tres cuerpos que yacen muertos sobre los pastizales. El pie de foto dice: “Un soldado llora frente al cadáver de su medio hermano luego de los combates con la guerrilla de las FARC en el municipio de Gutiérrez, Cundinamarca”. El soldado, un hombre negro, llora lleva sobre su hombro izquierdo el fusil y en el cinto algo de munición. En el piso, los tres soldados muertos.

Se dice que en el ofrecimiento que un combatiente hace de su cuerpo al colectivo, en la entrega que se efectúa allí donde todas las fuerzas de cada guerrero trabajan en función del interés común, opera una oblación sin límite. Es una renuncia tal, un desasimiento de tan alto grado, que conlleva la entrega de la propia vida, la posibilidad de la muerte. Como forma sacrificial, esta entrega restaura la armonía de la comunidad y refuerza la unidad social del colectivo armado (Girard, 1983:16). La muerte de un guerrero no desarticula por lo tanto los lazos de la común-unidad, puede incluso renovarlos y hacerlos más fuertes, como si con su desaparición se acrecentara la fuerza de cohesión y se nutrieran las energías del colectivo (Aranguren, 2008a). Lo que opera aquí es la disposición a la entrega sin límites que dice de la puerta que abre la guerra al exceso. El guerrero está resuelto a la entrega de su vida tanto como está dispuesto a eliminar al enemigo: su identidad como combatiente se constituye a partir de la muerte del otro, su afirmación como combatiente, es la muerte del otro (Blair, 1999:135). Dar muerte al enemigo se legitima en el colectivo; en medio del grupo parece quedar desdibujada la responsabilidad por los muertos a través de la complicidad. Pero en la foto vemos el llanto por la desaparición, la desgarradora imagen no parece ser diciente de fortalecer al guerrero vivo, lo vulnera, lo “rompe”, lo fragmenta en las tristezas propias del sujeto, no del guerrero.

La foto No. 5 es la del destrozamiento, la de la guerra arrasadora: no se ven muertos, pero a la vez no se puede creer que no hayan muertos. El pie de foto dice: “Toma armada de las FARC al pueblo de Granada, Antioquia”. Un combatiente con rostro de alerta se coloca una zapatilla en vez de las clásicas botas militares, lleva bastante munición sobre el cuello, y el fusil en la mano derecha en alto, una pañoleta recubre su cabeza. Es la compostura imaginaria del guerrero, salvo las zapatillas que son las del civil y tal vez más cómodas para caminar en ese terreno fracturado en toda construcción. Esa compostura imaginaria del combatiente es la que alerta sin el disparo, es la que dice de la presencia del combatiente sólo por la imagen. Ante la destrucción total (seguramente tras un bombardeo con pipetas (garrafas) de gas lanzadas por la guerrilla), cuatro soldados más parecen empezar a recuperar algo de los daños. Un quinto hombre sin uniforme es llevado en una camilla por los otros cuatro. Pedazos de piedras, y metales invaden toda la imagen; al fondo, la parte de atrás de un camión (chiva) al que se le ven las placas, pese a que está plenamente destrozado; paradójicamente tiene pintado la imagen de un “típico pueblito antioqueño”. La escena muestra un destrozamiento impresionante, si se quiere desmedido, tal vez porque la guerra es el tiempo de todos los excesos (Zuleta, 1991:3).

Los intersticios de la nación:

El segundo aspecto en común está relacionado con los lugares en los que son tomadas las fotografías: el primer grupo de fotos son tomadas en las selvas del Darién, zona reconocida en la historia de Colombia por las primeras expediciones de conquistadores españoles a comienzos del siglo XVI y por ser el punto comunicante con el otrora departamento de Panamá que Colombia vendió a comienzos del siglo XX a Estados Unidos. Las selvas del Darién, inhóspito territorio al que el Estado colombiano sólo empezó a prestar atención cuando descubrió la posibilidad de trazar un canal interoceánico cien años después de la venta de Panamá, es un territorio de frontera, es una zona que está y no está, que existe y no existe para el Estado colombiano, pero está y existe para los grupos paramilitares y las fuerzas militares estatales que, desde el Darién emprendieron las más terribles mareas: desde la masacre de las bananeras en el Urabá, hasta el genocidio de un partido político de izquierda como la Unión Patriótica. Las selvas del Darién están en la frontera del proyecto moderno de Estado – nación.

El segundo grupo de fotografías (fotos 4 y 5) fueron tomadas, una en el municipio de Gutiérrez en el Departamento de Cundinamarca (que agrupa a una serie de municipios vecinos a la ciudad de Bogotá) y, otra, en el municipio de Granada a pocas horas de Medellín. Estas zonas, cercanas a los centros políticos y económicos del país constituyen también un territorio de frontera con las capitales, está también en los bordes del gobierno estatal y representa otro territorio de nadie, donde los grupos armados insurgentes y paramilitares han gobernado por mucho tiempo. Por eso, a este punto en común vale la pena considerarlo a partir de *lo intersticial* de la guerra en la nación colombiana.

Los bordes de la representación

Y un último aspecto tiene que ver con el hecho de que retratan escenas en las que la comprensión y el sentido de las dimensiones de lo ocurrido escapan a la representación. La toma armada de un pueblo por la guerrilla y la confrontación con los militares (foto 5), la muerte del hermano de un soldado que llora inconsolable (foto 4); el miedo de un joven combatiente (fotos 1, 2 y 3), el vacío de lo inenarrable, las barreras infranqueables de lo decible en un entrenamiento bélico. A este aspecto le llamaré: *los bordes de la representación*.

¿Es posible creer que el dolor y horror que producen estas imágenes, da cuenta del horror y el sufrimiento, del miedo y de los límites que se franquean en la guerra? ¿Cómo se posiciona el fotógrafo ante estas imágenes? ¿Cómo opera la estetización de la guerra, del dolor y del sufrimiento?

En primer lugar vale la pena considerar que si hablamos del horror y el sufrimiento debemos considerar que nos estaríamos refiriendo a los límites de lo decible y lo narrable (Aranguren, 2008b). Al dar cuenta de esta “catástrofe representacional” la fotografía no estaría renunciando por ello a su capacidad política y social. Al contrario, justamente por ello, por su vacilación y su límite, sería expresiva de la fuerza misma del hecho violento, reflejo de la magnitud de una ruptura efectuada en el terreno mismo de lo representable; puesta en cuestión de la razón, puesta en evidencia de la incapacidad para que el otro en su mirada pueda proferir desde la atalaya de su análisis: “ah, ya entiendo”. Esta puesta en cuestionamiento de la inteligibilidad, convoca a la emergencia

de una ética de la mirada que deja de enfrentarse a lo indecible, lo siniestro y lo irrepresentable, explorando a tientas una oscuridad que se iluminaría de pronto con una nueva representación, con un nuevo juego de lenguaje, con una nueva imagen más estilizada o más dicente del hecho violento, sino que, reconociendo los límites de lo inteligible sitúa la imposibilidad de hacer comprensible tanto dolor y muerte. ¿Cuál es el lugar de quiénes observan la foto, ante esta foto? Sontag dirá que “no debería suponerse un «nosotros» cuando el tema es la mirada al dolor de los demás” (2003: 15). Sí la guerra deshumaniza y busca borrar todo rasgo de subjetividad en el combatiente seguiremos pensando con Sontag en relación con la noción de Virginia Woolf de las imágenes de la guerra civil española “que la guerra es genérica, y las imágenes que describe son de víctimas genéricas y anónimas” (2003: 18) O ¿será acaso que la causa contra la guerra no se sustenta con esa información sobre las víctimas y los victimarios, sino que se sustenta en sí misma? ¿Será que las fotos que se han discutido aquí buscan hacer el horror visible para que cada persona que las mira entienda su insensatez? ¿Será que así se entiende? ¿Será que la hermosura de la composición gráfica –la imagen– le resta posibilidades a la comprensión del dolor? ¿Cuál es el límite estético del horror? ¿Será más fácil mirar las fotos del dolor de una guerra que no es la nuestra? ¿Las de unas víctimas que no nos despiertan solidaridad sino una suerte de repulsión racista?: “La fotografía ofrece señales encontradas. Paremos esto, nos insta. Pero también exclama: ¡Qué espectáculo!” (Sontag, 2003:94)

Enfrentado al terreno ignoto de descifrar el horror con una suerte de valentía y arrojo, dispuesto a entrever el padecimiento con la prudente distancia de un supuesto objetivismo, de una asepsia metodológica, de una congruencia conceptual; curtido en la indagación de experiencias que bordean los límites de una humanidad, de algunas franqueadas por la ignominia y la crueldad y de otras que sólo un poco pero no tanto; cargado de trizas de afecto, de trozos de sufrimiento, de agonías e impunidades, fragmentos de narraciones incipientes, silencios y silenciamientos, huecos y vacíos de una memoria caprichosa, de un lenguaje insuficiente. Enfrentado así, el investigador en ciencias sociales terminará por descubrir que esa presunción de objetivismo que hace que un hecho o una persona sea poseída en un relato o en una fotografía, es sólo la prudente distancia y el encubrimiento de su propia experiencia ética sacudida por el dolor de los demás.

Bibliografía

Aranguren Juan Pablo (2006). “Las inscripciones de la guerra en el cuerpo: evidencias de un sujeto implicado”. *Revista Colombiana de Psicología*, N. 15, Noviembre.

Aranguren, Juan Pablo (2007). “La construcción de un combatiente o el desdibujamiento del sujeto en la guerra”, *Revista Maguaré*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Departamento de Antropología, N. 21.

Aranguren, Juan Pablo (2008b). “El investigador ante lo indecible y lo inenarrable. (Una ética de la escucha)”, *Revista Nómadas*, N. 29. (En prensa).

Berezin, Ana. (1998). *La oscuridad en los ojos. Ensayo psicoanalítico sobre la crueldad*. Rosario: Homo Sapiens Editores.

Blair, Elsa. (1999). *Conflicto armado y militares en Colombia, Cultos, símbolos e imaginarios*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia & CINEP.

Castro, María Clemencia (2002). Investiduras, destrozos y cicatrices o del cuerpo en la guerra. *Desde el Jardín de Freud*, 2, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura, pp. 38 - 45.

Foucault, Michel (1976). *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.

Girard, René (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

Maldonado, Luis (1974). *La violencia de lo sagrado*. Salamanca: Editorial Sígueme.

Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.

Zuleta, Estanislao (1991). Sólo un pueblo escéptico sobre la fiesta de la guerra y maduro para el conflicto, es un pueblo maduro para la paz. *Magazín dominical, El Espectador*. Santafé de Bogotá.

Fotos

Fundación para la Libertad de Prensa & Reporteros Sin Fronteras (2007). *Colombia. Fotografías por la libertad de prensa*.

Fotografías de: Julián Lineros, Marcelo Salinas William Martínez y Alberto Lopera.