

Una compleja noción entre el arte que banaliza y el de la verdadera denuncia

Julián David García Murcia*

Resumen

En este artículo se analiza el arte que se produjo después de una de las peores masacres que ha vivido Colombia a lo largo de su historia, la masacre de El Salado, cometida en el corregimiento Villa del Rosario-El Salado, ubicado en el municipio del Carmen de Bolívar, en el sur del departamento de Bolívar. Entre el 18 y el 21 de febrero del año 2000, este corregimiento fue tomado por las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), al parecer, con el apoyo de la fuerza pública de la región. Más allá de que, como esta, fueron muchas las masacres que se han cometido a lo largo y ancho de nuestro territorio, sin duda, la perpetrada en El Salado reviste una gran importancia en la historia de la violencia de nuestro país y, por este motivo, se toma este caso para reconocer los puntos clave a la hora de abordar la manera como, a través del arte, los individuos reaccionan y luchan contra la impunidad.

Abstract

This article analyzes the art that was produced after one of the worst massacres that Colombia has experienced throughout its history, El Salado massacre, committed in the Villa del Rosario-El Salado village, located in the municipality Carmen de Bolívar, in the south of the department of Bolívar. Between February 18 and 21, 2000, this district was taken over by the United Self-Defense Forces of Colombia (AUC, initials in Spanish), apparently with the support of the region's public forces. Beyond the fact that, like this one, there were many massacres that have been committed throughout our territory, without a doubt, the one perpetrated in El Salado is of great importance in the history of violence in our country and, for this reason, this case is taken to recognize the key points when it comes to addressing the way in which, through art, individuals react and fight against impunity.

Como citar este artículo

(APA): García, J. (2019).

Una compleja noción entre el arte que banaliza y el de la verdadera denuncia. *IGNIS*, (13), 39-47.

> **Palabras clave:** arte, Autodefensas Unidas de Colombia, educación, El Salado, masacre, violencia

> **Keywords:** art, education, El Salado, massacre, United Self-Defense Forces of Colombia, violence

* Profesional en Periodismo y Opinión Pública de la Universidad del Rosario. Contacto: garciamurciajuliandavid777@gmail.com

Introducción

Los actos de violencia modifican la manera en que las víctimas y los testigos de estos actos producen obras artísticas y, a través de ellas, analizan la realidad y los acontecimientos vividos. Pensamos que el arte, después de una masacre, puede tomar tres caminos: el primero es aquel que expone de una manera muy superficial la realidad y, en ocasiones, banaliza lo que se vivió en el lugar de los hechos; el segundo, aquel que no expone los sucesos y silencia todo aquello que ocurrió, y, el tercero, aquel que avanza por una línea muy delgada entre los dos primeros y logra sensibilizar y concienciar a las demás personas con el objetivo de que este tipo de hechos no se repitan.

Con esto en mente, para la elaboración de este artículo se toman como base las teorías sobre el arte de Theodor Adorno, en la conferencia “La educación después de Auschwitz”, y de José Zamora, en el artículo “Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz”. Sus explicaciones y puntos de vista son fundamentales para evaluar las expresiones artísticas que se realizaron después la masacre de El Salado, ejercicio que, para finalizar, permite plantear algunas consideraciones acerca del arte y de la educación como métodos de prevención en una sociedad como la colombiana que, lamentablemente, históricamente ha sido golpeada por la violencia.

Adorno y las masacres

La modernidad implicó un predominio de la razón que llevó a que en Occidente se creyera en la idea del progreso y se diera un vertiginoso avance científico. Esto produjo una serie de transformaciones en las formas de gobierno y en el día a día de las personas que trajeron consigo una fuerte disputa por el control de los recursos naturales y de los territorios de donde se podían extraer. De igual modo, con la modernidad y el desarrollo tecnológico consecuente, fue posible crear armas de destrucción masiva que podían exterminar en un momento a pueblos enteros: la bomba atómica fue un claro ejemplo de esto.

Sin duda, el avance de la “razón instrumental” (Horkheimer, 2002) llevó a que el ser humano fuera capaz de cometer atrocidades a gran escala con una facilidad nunca vista. Ahora bien, hechos como los ocurridos en Hiroshima y Nagasaki en 1945 o el genocidio contra el pueblo judío por parte de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial no solo son importantes, hoy en día,

por lo ocurrido en sí mismo, sino también por la manera en que afectaron la conciencia de las personas de la época y por el miedo que llegaron a producir, incluso, años después de acontecer.

De igual modo, estos extremos a los que llegó el ser humano durante el siglo xx propiciaron diferentes reacciones (artísticas e intelectuales, por ejemplo) que buscaban entender, sin justificar, qué condiciones psicológicas podían terminar en hechos tan violentos para, de esta manera, impedir que se repitan. En este sentido, vale la pena recordar lo planteado por Adorno en relación con este aspecto:

No creo que sirviere de mucho apelar a los valores eternos, pues, ante ellos, precisamente quienes son proclives a tales crímenes se limitarían a encogerse de hombros; tampoco creo que ayudara gran cosa una tarea de ilustración acerca de las cualidades positivas de las minorías perseguidas. Las raíces deben buscarse en los perseguidores, no en las víctimas, exterminadas sobre la base de

las acusaciones más mezquinas. En este sentido, lo que urge es lo que en otra ocasión he llamado el 'giro' hacia el sujeto. Debemos descubrir los mecanismos que vuelven a los hombres capaces de tales atrocidades, mostrárselos a ellos mismos y tratar de impedir que vuelvan a ser así, a la vez que se despierta una conciencia general respecto de tales mecanismos. (1973, p. 82)

Seguimos el planteamiento de Adorno en relación con la necesidad de no revictimizar a las víctimas, sino centrar el análisis de hechos como esos en los perpetradores; son ellos quienes deben ser investigados si se quiere llegar a conocer las causas de sus acciones y lograr prevenirlos en el futuro. Si, como pensamos, el carácter de las personas se configura en la primera infancia, es claro por qué la educación desempeña un papel importantísimo a la hora de enfocar los esfuerzos hacia un futuro en el que no se cometan actos atroces como los que hemos mencionado anteriormente.

A pesar de lo anterior, como explica Adorno, el miedo que se produce luego de actos como los perpetrados durante la Segunda Guerra Mundial lleva a que algunos individuos prefieran asumir una actitud según la cual es incorrecto recordar este tipo de actos y terminan juzgando de una manera más vehemente a quienes problematizan esos hechos que a los verdaderos culpables.

Muchas veces cuando artistas, dice Adorno, como Sartre han tratado de mostrar por medio del arte lo que ha sucedido en la Alemania Nazi, en El salado o en otras masacres, la gente queda horrorizada y juzga al artista. Y en ningún momento debería ser así, pues el artista no es quien está generando el daño en la gente, son los perpetradores y son quienes deberían ser juzgados.

Cierta experiencia me asustó mucho: leía yo durante unas vacaciones en el lago de Constanza un diario badense en el que se comentaba una pieza

de teatro de Sartre, *Muertos sin sepultura*, que contiene las cosas más terribles. Al crítico la obra le resultaba francamente desagradable. Pero él no explicaba su malestar por el horror de la cosa, que es el horror de nuestro mundo, sino que invertía de este modo la situación: frente a una actitud como la de Sartre, que se ocupó del asunto, difícilmente –procuró ser fiel a sus palabras– tendríamos conciencia de algo superior, es decir que no podríamos reconocer el sinsentido del horror. En una palabra: con su noble cháchara existencial el crítico pretendía sustraerse a la confrontación con el horror. En esto radica, en buena parte, el peligro de que el terror se repita: que no se lo deja adueñarse de nosotros mismos, y si alguien osa mencionarlo siquiera, se lo aparta con violencia, como si el culpable fuese él, por su rudeza, y no los autores del crimen. (Adorno, 1973, p. 85)

Los planteamientos de Adorno, a pesar de estar concentrados en lo ocurrido en Auschwitz, son importantes para evaluar el caso de la masacre de El Salado porque se enfocan en el componente humano y fenomenológico de la cuestión. Adorno supera el miedo y, para llegar a un análisis completo y profundo, es capaz de tratar temas poco comunes y, tal vez, desde algunos puntos de vista, incorrectos. A modo de ejemplo, para explicar la importancia que tiene la crianza en el futuro comportamiento de los individuos, plantea la siguiente comparación entre la vida citadina y la del campo:

La diferencia cultural que todavía subsiste entre ciudad y campo es una de las condiciones del terror, aunque –por cierto– no la única ni la más importante. Disto mucho de albergar sentimientos de superioridad respecto de la población campesina. Sé que nadie tiene la culpa de haber crecido en la ciudad o en el campo. Me limito a registrar que probablemente la desbarbarización haya avanzado en la campaña todavía menos que en otras partes. Ni la televisión ni los demás medios de comunicación de masas han modificado gran cosa la situación de quienes no están muy familiarizados con la cultura. Me parece más correcto expresar

este hecho y tratar de remediarlo que ensalzar de manera sentimental cualidades particulares –por otra parte, en vías de desaparición– de la vida de campo. (1973, pp. 85-86)

¿Por qué es importante esta comparación para Adorno? Porque recuerda que, según Eugen Kogon (historiador sobreviviente del holocausto), “los torturadores del campo de concentración en que él mismo estuvo confinado varios años eran

en su mayor parte jóvenes hijos de campesinos” (p. 85). Este fenómeno se puede relacionar con lo acontecido en la violencia colombiana, en la que, en muchas ocasiones –como puede ser en el caso de la masacre de El Salado–, los individuos que cometen estas atrocidades son jóvenes campesinos sin oportunidades reales de subsistencia que fueron reclutados por grupos al margen de la ley.

Construcción social y política alrededor de El Salado

En el marco del documental titulado *El Salado: el rostro de una masacre*, Alfonso Gómez Méndez, fiscal general de la nación de Colombia en el año 2000, afirmó lo siguiente sobre la masacre de El Salado:

Me hablan de que entre ellas hay menores, hay ancianos, todo eso me hace indicar que es cierta la presentación que ha hecho el CPTI en el sentido en el que no se trató de un supuesto combate sino de una de las clásicas masacres de los paramilitares. (En Rubio (director), 2009)

Esta declaración nos deja ver dos cosas importantes: la primera, que ya habían ocurrido otras masacres en nuestro país, pues el tono de Alfonso Gómez deja la impresión de que está hablando en un contexto en el cual los colombianos están familiarizados con el tema, es decir, no es un hecho novedoso, y la segunda, la que acá consideramos más importante, tiene que ver con el calificativo de “clásica” que le da a la masacre.

El hecho de que nuestra sociedad haya llegado a tal punto de insensibilidad para calificar como “clásica” una masacre nos habla de toda una construcción a la hora de tratar hechos de esta magnitud, pues es un reflejo de que las formas de denuncia de los hechos realizados por parte de los grupos armados han sido erróneas: no

han despertado la sensibilidad de los colombianos y, por el contrario, vulgarizaron y volvieron banales los crímenes de lesa humanidad.

Por otro lado, como lo explica José Zamora, genocidios de este tipo generan en la sociedad una ruptura en el proceso de civilización de la humanidad, toda vez que no se puede considerar como una normalidad histórica (2000, p. 183). De igual modo, Zamora afirma que “el exterminio masivo de seres humanos organizado burocráticamente, dirigido administrativamente y ejecutado de modo industrial no solo considerado en sí mismo, sino además por el hecho de que no puede ser visto como un mero ‘accidente’” (p. 183).

En el caso colombiano, podemos identificar algunos aspectos a los cuales se refiere Zamora, pues es cierto que estamos inmersos en un conflicto armado y que no solo son dos actores en disputa, sino varios con distintas orientaciones ideológicas, pero es imposible concebir cómo puede un grupo usar personas indefensas como objeto para causar terror por medio de la tortura física y psicológica. En El Salado se ahorcaron personas enfrente de sus familiares, se mutilaron miembros corporales, se decapitaron personas y se sometieron a tratos que son condenados como crímenes de lesa humanidad. Esto rompe

toda normalidad histórica dentro del conflicto que nosotros vivimos en nuestro país.

Por otro lado, hay un apoyo burocrático a la fuerza pública de la región. Como lo expresa Andrés Suárez, investigador del grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) —en el capítulo 244 “El Salado: 11 años de indiferencia” de *Contravía*—, el hecho de que en diciembre de 1999 sobrevolara en la zona un helicóptero arrojando unos panfletos que decían “Cómense las gallinas y los carneros y gocen todo lo que puedan este año porque no van a disfrutar más”, hace que se

generen dudas sobre el posterior accionar de la fuerza pública.

Asimismo, Suárez explica que, en los meses posteriores a la advertencia, se desmontó la seguridad del batallón 5 de infantería y se impuso un grupo antiguerrilla con una característica principal: la movilidad. Sin duda, este hecho dejaba al corregimiento expuesto para que la amenaza se materializara. Todo lo anterior, junto con la poca investigación en contra de los altos mandos de ese batallón, hace pensar que es muy probable que esta masacre hubiera tenido apoyo estatal (en Morris (director), 20 de febrero del 2011).

Expresiones artísticas a la luz de la teoría de Zamora

A lo largo de la historia y en muchas partes del mundo, el arte ha servido para hacer protestas sociales en las que la intención es llamar la atención de la sociedad para expresar el sentimiento de inconformidad sobre algún tema en específico. De esta manera, ¿cómo puede el arte romper el silencio para sensibilizar a una sociedad después de una masacre, sin vulgarizar el crimen ni volverlo un hecho banal?

Entre las expresiones artísticas que se dieron luego de la masacre de El Salado, se encuentra un disco titulado *Las voces del Salado*, realizado con el apoyo del grupo de Memoria Histórica de la CNRR. En él, los intérpretes son habitantes del corregimiento de Bolívar y algunos niños que viven hoy en día en la región, los cuales se tuvieron en cuenta para la participación porque, al tratarse de un asunto de memoria, es fundamental concienciar a los más jóvenes de los crímenes cometidos contra sus coterráneos.

Con este trabajo discográfico, podemos identificar

la pugna que atraviesa todo intento de decir lo indecible, de poner en conceptos lo inconcebible, de modo que entre la necesidad de una representación, necesariamente dominadora, y la conciencia de la inaccesibilidad de lo que en su espanto continúa resultando amenazante ha de establecerse una relación de imposible reconciliación. (Zamora, 2000, p. 183)

A pesar de los esfuerzos por hacer este trabajo, es muy difícil lograr decir con palabras y música aquello que pasó y se sintió allí. La dificultad radica en no poder transmitir el peso de las emociones que suscita ese tema de forma contundente y que, por esta razón, para algunas personas se vuelva un tema superficial.

En este disco se incluye un poema titulado “La tarde se hizo lenta” (Torres, R., 2010), cuyos versos, acompañados por una melodía nostálgica y triste, intentan exponer la situación por la que pasaron los habitantes de El Salado durante la masacre:

Como en una orgia insaciable y delirante,
la muerte se posó sobre el poblado.
Cortaron la inocencia y la ternura,
mancillaron la entrega y la dulzura,
y a leve destrozaron a los hombres.

En estas líneas podemos ver aquello que dice Zamora (2000) acerca de las dos dimensiones del arte: por un lado, está aquella experiencia estética que tiene el receptor y, por el otro, la necesidad de que este sea comprendido. En este sentido, es posible entender el contenido de este poema, aunque musicalmente nos podemos ver inmersos en la experiencia placentera que genera la rima y la melodía de la música. Esto, según Zamora, es la trampa por la que “está amenazada” (p. 184) toda expresión artística que evalúe actos de este tipo: comprender lo desgarrador del relato, pero también sentir satisfacción por la forma en la que es expresado.

Más adelante, en la declamación del poema se escucha (Torres, R., 2010):

En un ritual de gritos y tambores,
un acordeón seguía sonando
cada vez que el hombre encapuchado
con su dedo acusador
uno a uno iba mostrando.

Este fragmento es una clara denuncia de la crueldad con la que actuaron los paramilitares, pues varios testimonios revelan que, en el momento de la masacre, ponían a los mismos habitantes de El Salado a tocar música típica de la región. El objetivo era torturarlos, incluso con elementos propios de su cultura.

Aquí vemos otra situación que expresa Zamora, en la cual la expresión artística “convierte el sufrimiento real en imagen e inevitablemente hace de las víctimas obras de arte entregadas como pasto al mundo que las asesinó” (2000, p. 185). El

autor del poema, que busca denunciar y concienciar, hizo parte de lo que narra: él estaba junto con esas personas que fueron “señaladas con el dedo acusador” y, de esta manera, el narrador hace parte de aquello que *consumimos*. En este punto, es importante que tomemos conciencia y entendamos que nosotros como sociedad colombiana en general, en mayor o menor medida, somos responsables de este hecho, como de las demás atrocidades que se cometen en el país.

Finalmente, el narrador del poema dice (Torres, R., 2010):

En comunión, con todos los que viven desafiando
la amnesia de los años,
volvamos a reandar el círculo espiral donde con-
fluye la existencia,
porque olvidar es morir, desistir es cobardía y
rehuir al compromiso es indolencia.

Con este final, la intención del autor es generar en la sociedad, en los que vivieron la masacre y en las nuevas generaciones saladeras, un compromiso para que estos hechos no se olviden. Su intención es que la denuncia sea constante, ya que así, tal vez, sea posible que no se repitan crímenes como este.

Estas reacciones son fácilmente comprensibles si tenemos en cuenta la magnitud de la masacre y del miedo causado por este grupo paramilitar. Así, en “Bienvenidos a El Salado” (Torres, S., 2010), canción que inaugura *Las voces del Salado*, podemos escuchar lo siguiente:

Pues llegaron los Castaño
buscando a los caballeros
que andaban por Tacalao,
Playoncito y el Barguero
y como no los encontraron,
le toco de paga al pueblo...
aquí hubieron muchos muertos

y hasta perdimos la cuenta
algunos dicen que cien,
otros que ciento cincuenta.

En este fragmento se puede identificar la idea de Zamora (2000) según la cual el arte no puede perder toda la referencia de la realidad para que cumpla su objetivo, quedar en la memoria creando conciencia sobre lo sucedido. Esto es evidente en “Bienvenidos a El Salado”, pues dentro del trabajo artístico se nombra a una de las familias más importantes en la creación y consolidación de los grupos paramilitares que han existido en Colombia, “Los Castaño”. ¿Cuál es el objetivo de referenciarlos en la canción? Sin duda, para que la responsabilidad de los Castaño se recuerde y quede en la memoria colectiva.

De igual modo, en el fragmento anteriormente citado se presenta otra de las características que indica Zamora en su texto (2000): esta canción presenta (y no representa) lo sucedido. Al mencionar personas puntuales, como es el caso de “Los Castaño”, no busca una representación ni pone otro tipo de adjetivos para referirse a ellos. Esto contribuye a que el arte siga por la estrecha línea donde se materializa la denuncia sin llegar a la banalización.

Ahora bien, esto no ocurre en todas las obras que se recopilan en *Las voces del Salado*. Por ejemplo,

en la canción “Mi hermano” (Medina, 2010) se escucha:

Fuiste abatido en un acto criminal,
inocentemente te cegaron la vida,
usted fue un joven que se supo valorar
y en El Salado todo el mundo lo quería.

Aquí estamos frente a lo que Zamora denomina como “silencio” (2000, p. 188). Este es un silencio de los que podrían reflejar aquello que es indecible y que es mejor que se mantenga así. Se trata de un silencio lleno de significado por lo que fue la masacre, por lo que no banaliza ni vuelve superficial al incluir palabras que intenten mostrar lo que nunca se podrá conocer.

En las obras que se reúnen en *Las voces del Salado*, así como en el documental *El Salado: Rostro de una masacre*, “el sello de lo auténtico no proviene de una fidelidad al pasado o de la escenificación adecuada de lo que ocurrió, sino de la actuación de la conmoción que sigue actuando en el testigo” (Zamora, 2000, p. 193). En ningún caso se escenifica la masacre de El Salado; por el contrario, las obras artísticas compuestas por los testigos y sus declaraciones en las entrevistas para el documental permiten ver que aún sienten vivo el recuerdo de lo que allí sucedió y, sobre todo, el recuerdo de las personas que vieron morir.

Consideraciones finales en cuanto al arte

Como primera medida, pensamos que el arte de manifestación política puede tener una doble dimensión: conceptual y estética. A pesar de que las personas puedan llegar a sentir satisfacción con elementos propios del arte, finalmente están teniendo esa experiencia placentera con un asunto de forma, no de contenido. Aquí, consideramos que lo conceptual debe concienciar al

receptor del arte para que este último se mantenga en esa línea delgada entre la banalización y el silencio.

De otro lado, podemos considerar natural que el afectado por la masacre se convierta en el producto que consumimos nosotros como receptores de arte. Esto tiene dos motivos: primero, para

que el arte se encargue de volver a presentar y no representar lo sucedido (Zamora, 2000), y segundo, porque esto mantiene también la característica de la presencia de realidad en la obra. Por estas razones, consideramos la presencia de estos dos aspectos como algo inevitable y, a la vez, necesario para que la creación de conciencia sirva al objetivo de evitar que el arte caiga en ser banal.

Ahora bien, queremos puntualizar la distinción entre los dos silencios a los que se refiere Zamora (2000): el primero es aquel que oculta totalmente el hecho y contribuye a que las masacres se sigan repitiendo, mientras que el segundo es un silencio que está lleno de significado y se presenta porque hay cosas que son indecibles: decirlas banalizaría la masacre, pues no hay palabras para expresar los actos que ocurrieron. De esta manera, consideramos que el arte debe

conservar el segundo silencio, pero es necesario que se haga de una manera evidente, un silencio al cual se le conceda un espacio para que tenga un alcance significativo.

Finalmente, a partir de las obras reunidas en *Las voces del Salado* y de los planteamientos de Adorno y Zamora, concluimos que la línea delgada por la que debe atravesar el arte, en cierto momento, puede volverse subjetiva, ya que unas personas son más sensibles que otras y la recepción de las obras artísticas es fundamental en el proceso que tienen estas en la sociedad. La manera como cada espectador de una obra de arte se relaciona con ella puede llevar a que el objetivo de su autor no se cumpla: es posible que se banalice una obra a pesar de que esta se haya concebido con el objetivo de denunciar un hecho violento y concienciar al público en general.

Consideraciones educativas para que las masacres no se repitan

Luego de Auschwitz, Adorno afirmó que no se había tomado suficiente conciencia sobre el deber de impedir que Auschwitz se repitiera. Sin embargo, en Colombia se siguen presentando hechos atroces (por ejemplo, todas las masacres perpetradas) que, además de la violencia en sí misma, producen un estado de desesperanza en la población. Por este motivo, es importante recordar lo planteado por Adorno al afirmar que el principal reto de la educación es evitar que este tipo de genocidios se repitan. Así, considera importante que se cambien las condiciones políticas y sociales que hacen posible la materialización de este tipo de crímenes. Este debate debe ser llevado abiertamente, sin restricciones de poderes de ningún tipo, para poder encontrar soluciones a violencias estructurales como la colombiana.

En nuestro contexto, debemos centrarnos más en estudiar a los que generaron el horror, quienes masacraron y abusaron en muchas formas de la población. Es necesario buscar cuáles son las causas de que estas personas se comporten así. De este modo, deberíamos empezar a analizar los rasgos que tienen en común estas personas y cuáles de estos rasgos responden a su origen, es decir, sus familias y entornos.

Entonces, es fundamental que se encuentre dónde están las fallas y apostar por solucionarlas mediante la educación, como afirma Adorno (1973). También es importante revisar críticamente las condiciones de las sociedades campesinas colombianas. Si bien no nos atrevemos a asegurar que Adorno tenga razón al afirmar que las familias campesinas son más propensas

al horror, es innegable que el abandono estatal en el campo ha sido fundamental para que surjan y se consoliden grupos insurgentes y antisubversivos.

Por último, pensamos que es importante señalar que, a nosotros (como país), nos falta familiarizarnos más con esta problemática, conociendo nuestra situación social y su origen político. En este sentido, los medios de comunicación tienen una labor fundamental, pues en el año 2000 muchos periodistas le dieron voz a Carlos Castaño, comandante de las AUC, pero nunca tuvieron

contacto con las víctimas. Esto propició la legitimación del discurso de guerra sobre el cual Castaño afirmaba que los combates eran contra la guerrilla y que los hechos de tortura nunca sucedieron. Los actos preventivos, las medidas políticas y la modificación de las estructuras sociales, considerando las expresiones artísticas y educativas, deben empezar a ponerse en marcha. A pesar de toda la violencia sufrida por la población colombiana, todavía hoy día vemos cómo se está repitiendo aquello que Adorno denunció hace casi medio siglo.

Referencias

- Adorno, T. (1973). La educación después de Auschwitz. En *Consignas* (pp. 80-95). Buenos Aires: Amorrortu.
- Horkheimer, M. (2002). *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Editorial Trotta.
- Medina, J. (2010). Mi hermano. En Memoria Histórica - Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) (ed.), *Las voces del salado*. Colombia. Recuperado de <https://bit.ly/3ArUsU4>
- Morris, H. (20 de febrero del 2011). El Salado: 11 años de indiferencia [episodio de programa de televisión]. En *Contravía*. Colombia.
- Rubio, T. (director). (2009). *El Salado: Rostro de una masacre* [documental]. Colombia.
- Torres, R. (2010). La tarde se hizo lenta. En Memoria Histórica - Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) (ed.), *Las voces del salado*. Colombia. Recuperado de <https://bit.ly/3ArUsU4>
- Torres, S. (2010). Bienvenidos a El Salado. En Memoria Histórica - Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) (ed.), *Las voces del salado*. Colombia. Recuperado de <https://bit.ly/3ArUsU4>
- Zamora, J. (2000). Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz. *Isegoría*, 23, 183-196. Recuperado de <https://bit.ly/2WW2tmL>