

Memoria y giro afectivo: las políticas del arte como desestabilización

Cecilia Macón*
Universidad de Buenos Aires

Resumen:

Una de las tradiciones que en los últimos años ha puesto más fuertemente en cuestión ciertos elementos de las teorías del trauma -Caruth, Leys- es el llamado ‘giro afectivo’. Autoras tales como Ticineto Clough, Sara Ahmed y Eve Kosofsky Sedgwick han llevado a debate el modo en que los afectos, en tanto variables performativas, ponen en jaque distinciones clásicas como las que separan lo interno de lo externo, lo público de lo privado, la acción de la pasión y las razones de las emociones. Es así como los afectos – particularmente la vergüenza- permiten dar cuenta de la relación entre el presente y el pasado creando lazos tanto en lo que atañe a las víctimas como a los *bystanders*, e incluso a los perpetradores. El objetivo de nuestro trabajo es reflexionar sobre esta nueva matriz teórica en relación al Parque de la Memoria de Buenos Aires. Se tendrán en cuenta tanto el proyecto original del Parque, como la introducción de las esculturas y la presentación de muestras temporarias. Entendemos que las estrategias con que este memorial interviene el espacio público permiten entrever tres lógicas distintas sobre el modo en que los afectos colaboran en la constitución de la memoria y en la definición de la relación entre arte y política, al tiempo que muestran la tensión entre orgullo y vergüenza a la hora de dar cuenta del pasado.

Los debates desplegados alrededor de la construcción del Parque de la Memoria constituyen seguramente uno de los tópicos centrales sobre las políticas de la memoria de la Argentina durante los últimos años. El modo en que el diseño del Parque busca enfrentar la paradoja de la representación del vacío junto al análisis de la diversidad de concepciones sobre el pasado envueltas en el debate son seguramente algunos de los ejes más desarrollados. En nuestro caso nos proponemos volver sobre la discusión para indagar en el modo en que la articulación de los afectos involucrados en el acercamiento al pasado permite distinguir entre los efectos políticos presentes en las distintas estrategias que se superponen en el espacio del parque. De este modo el llamado “giro afectivo” será el punto de partida para indagar en la pluralidad de modalidades que puede adquirir el acercamiento memorialista al pasado traumático o disruptivo, atravesado claramente por las emociones o afectos.

Seguramente, una de las tradiciones que en los últimos años ha puesto más fuertemente en cuestión ciertos elementos de las teorías del trauma -Caruth, Leys- es el llamado ‘giro

* Lic. y Dra. en Filosofía (UBA); MSc en Teoría Política (London School of Economics). Enseña e investiga Filosofía de la Historia en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Sus temas de investigación se centran en políticas de la memoria y teorías de género. Ha publicado las compilaciones *Trabajos de la memoria*, *Pensar la democracia*, *imaginar la transición* y *Mapas de la transición* –esta última en colaboración con Laura Cucchi-.

afectivo'. Autoras tales como Ticineto Clough, Sara Ahmed y Eve Kosofsky Sedgwick han llevado a debate el modo en que los afectos, en tanto variables performativas, ponen en jaque distinciones clásicas como las que separan lo interno de lo externo, lo público de lo privado, la acción de la pasión y las razones de las emociones. Es así como los afectos – particularmente la vergüenza- permiten dar cuenta de la relación entre el presente y el pasado creando lazos tanto en lo que atañe a las víctimas como a los *bystanders*, e incluso a los perpetradores. El objetivo de nuestro trabajo entonces es reflexionar sobre esta nueva matriz teórica en relación al Parque de la Memoria de Buenos Aires. Se tendrán en cuenta tanto el proyecto original del Parque, como la introducción de las esculturas y la presentación de muestras temporarias. Entendemos que las estrategias con que este memorial interviene el espacio público permiten entrever tres lógicas distintas sobre el modo en que los afectos colaboran en la constitución de la memoria y en la definición de la relación entre arte y política, al tiempo que muestran la tensión entre orgullo y vergüenza a la hora de dar cuenta del pasado.

El trazado del Parque de la Memoria: vergüenza y representación del vacío

A la hora de debatir las políticas de la memoria el concepto de “desaparecido” contiene en sí mismo una paradoja: ¿cómo representar lo ausente? Es la evidencia del vacío la que desafía los límites de la lógica de la representación, sea ésta artística, historiográfica o –lo que es clave para nosotros- también política. El caso del Parque de la Memoria expresa este problema en términos de la relación entre espacio y memoria. A la hora de decidir el trazado sus responsables se encontraron frente a la necesidad de expresar esa ausencia en términos estrictamente materiales.

Concentrémonos primero en un punto teórico central. La relación entre espacio y memoria ha sido presentada en muchos análisis como de mutua constitución: si la memoria se condensa y se comunica a través del espacio donde deja sus huellas, el espacio adquiere identidad e incluso se constituye a través de la decantación que imprime la memoria. La propia figura del ‘desaparecido’ –su ausencia presente o la tensión entre la inmaterialidad y el espacio vacío que evoca su haber sido- expresa una manera inédita y paradójica de entender esta relación entre espacio y memoria que no puede más que alterar la lógica misma de la representación y de la legitimación políticas.

En los debates mismos sobre memoriales –paradigmáticamente el Parque de la Memoria en Buenos Aires - queda en evidencia la trama a partir de la cual lo político depende para su propio ejercicio de un modo de entender el vínculo entre memoria y espacio.

Es un tema recurrente en el análisis de la relación entre memoria y espacio evocar el concepto platónico de *chora* o vacío. Esta invocación se sostiene en general en que ayuda, entre otras cosas, a describir el estatuto del desaparecido. La *chora* platónica es justamente el espacio que genera los términos operativos que no pueden ser objeto de principios regulativos. Así como, de acuerdo a la descripción dedicada por Sennett (1974) a la esfera pública ilustrada, la radical visibilidad lleva paradójicamente al aislamiento, la presencia inapelable del horror ayuda a integrarlo a la cotidianidad y así negarlo. Pero el llamado “vacío de todas las formas” expresa una ausencia que crea la posibilidad de la concepción de la presencia. (*Timeo* 49-a). El vacío así conceptualizado es una interferencia física a la cronología (Young, 2000:175), pero también a todo intento por sostener marcos conceptuales anteriores al acontecimiento que instituyó la *chora*. Este modo paradójico de entender la relación con el pasado donde tanto la espacialidad como la temporalidad resultan trastocadas impulsa la construcción de narrativas abiertas y, en la búsqueda de

mecanismos de representación espacial presente en los debates sobre los memoriales, de un modelo arquitectónico para la ausencia.

El caso de la construcción del Parque de la Memoria en la ciudad de Buenos Aires resulta un ejemplo clave. Aprobada su ubicación en terrenos de Ciudad Universitaria lindantes con el Río de la Plata en 1998, los arquitectos que desarrollaron el proyecto lo hicieron tomando como premisa la imposibilidad de la representación de la ausencia de los desaparecidos. En este sentido recuperan uno de los supuestos ejes clásicos del paradigma memorialista: el de la irrepresentabilidad, pero en este caso atravesado por la necesidad imperiosa y paradójica de representar. El parque –inspirado explícitamente en el Museo Judío de Berlín– aparece quebrado por un camino en *zig-zag* construido debajo del nivel de la tierra para impedir la visión de la totalidad. Una suerte de sendero-rampa que expresa una herida abierta. No hay hitos en el recorrido definido por el proyecto. Tampoco monumentos didácticos. Es un espacio abierto al uso cotidiano. El dilema que se establece aquí es el que se abre entre el deber moral del recuerdo, las dificultades de dar cuenta de él y sus constantes transformaciones. Sin embargo, si bien el proyecto fue formalmente sostenido, en el año 2000 se introduce una variante: se convoca a un concurso de esculturas para poblar el parque. Fueron así erigidos monumentos firmados por distintos artistas que constituyen un conjunto sostenido en una estética de la que el problema mismo de la representación de los desaparecidos parece haber sido excluido – o lisa y llanamente superado-. Más allá de la calidad y las estrategias de cada una de estas esculturas, la vocación por conjurar el vacío con el que fue replanificado el parque habla de la dificultad de sostener políticamente la imposibilidad de la mirada totalizante desde cualquiera lugar de las 14 hectáreas del predio. Como si la presencia del vacío, la paradoja y la ausencia –con su potencial desafío a la lógica tradicional de recuperar el pasado e, incluso, de pensar lo político– no pudieran ser tolerados. Si la matriz de la *chora* desafía la lógica de la ejemplaridad, aquí la propia *chora* fue cubierta por la pasividad de las aspiraciones de un conocimiento concluyente.

Entendemos que el contraste entre estas dos aproximaciones –la traza original y el conjunto escultórico– puede ser interpretado en términos de la preponderancia de dos afectos alternativos: la vergüenza en el primer caso y el orgullo en el segundo. Veamos entonces de qué modo se articulan esas alternativas.

La dicotomía entre vergüenza y orgullo

Ha sido Eve Kosofsky Sedgwick quien ha indagado de manera particularmente iluminadora sobre el papel de la vergüenza en la aproximación al pasado. Según su perspectiva: “la vergüenza es el afecto que cubre el umbral entre la introversión y la extroversión, entre la absorción y la teatralidad (2003:38) (...) La vergüenza es particularmente relevante al analizar el modo en que las víctimas abordan su sufrimiento pasado: una mezcla de monstruosidad extraña, erotización, y repudio que resulta en un vínculo complejo con el pasado” (2003:40). Exponer la vergüenza es así para Sedgwick “una estrategia para dramatizar e integrar la vergüenza, en el sentido de volver sus afectos potencialmente paralizantes narrativa, emocional y performativamente productivos.” (2003:44). Esta interpretación implica ver en la vergüenza un afecto sostenido en la tensión entre el ocultamiento y la exposición, donde el narcisismo de la exhibición parece entrar en contradicción con el replegarse sobre sí del contenido mismo del afecto en cuestión. Sin embargo, es allí mismo donde se encuentra la posibilidad de ver en la vergüenza la posibilidad de un empoderamiento paradójico centrado en la tensión ocultamiento/exhibición que redundaba en la intervención en el espacio público y no en el mero repliegue. Creemos que la lógica bajo la cual fue construido el parque refleja este tipo de aproximación afectiva al pasado. Se trata de exhibir una ausencia que es también la falta de intervención de los *bystanders* sacándola a la luz pública. Es su replegarse

sobre sí por lo que son –y no por lo que hicieron como en el caso de la culpa- pero implica también admitirlo, bajo la terminología de Sedgwick, teatralmente.

En contraste con esta lógica, el conjunto escultórico opta por exhibir orgullosamente ese pasado cubriendo las paradojas y optando por el camino de la heroización. En este sentido dos obras resultan paradigmáticas. En primer lugar “Victoria” del norteamericano William Tucker, es presentada como una estructura incompleta, amputada. Según relató el artista en 1999 al presentar su proyecto: “El hormigón fue vertido en un molde o forma excavada en la tierra y luego desenterrado y colocado verticalmente. Confío en que este proceso no sólo dé riqueza y densidad a la imagen, sino que además aluda al entierro por parte del Estado de las identidades de las víctimas y el regreso de las mismas a la luz de la conciencia pública” (Oybin, 2011). Es decir, que se trata de la apelación a la re-presentación de la ausencia como una suerte de superación de lo ocurrido. El título elegido claramente reafirma esta mirada al destacar el modo en que la propia operación artística se constituye en una victoria sobre el olvido. En esta misma senda la escultura de Marie Orensanz incluye la frase fragmentada, quebrada, con letras caladas en dos monumentales bloques de acero: “Pensar es un hecho revolucionario”. Nuevamente, aparece esta dimensión heroica donde el orgullo –aunque quebrado- es, no solo el del militante, sino también el del artista por su capacidad para superar los quiebres del pasado con su propia operación representacional. Entendemos entonces que ambas obras optan por una aproximación afectiva al pasado en términos de orgullo, una estrategia que busca superar la vergüenza construyendo una narrativa alternativa. Sin embargo, y más allá de lo ilustrativo de estos dos ejemplos, no son las esculturas en sí mismas lo que resulta central para nuestro argumento, sino la voluntad misma de poblar el parque. Es allí donde surge una lógica que refuta la perspectiva vergonzante del planeamiento original del espacio. Es la lógica del orgullo de la superación de lo sucedido la que prima aquí. Recordemos brevemente el análisis que Gould (2009) dedica al orgullo –en su caso en relación al papel que cumplió para la comunidad *gay* frente a la crisis del SIDA-. Según su perspectiva el orgullo implica una narración heroica atravesada por el estoicismo y el establecimiento de una comunidad fuerte. Se trata, además de un afecto que busca hacer a un lado otros, tales como la vergüenza, la bronca y el miedo. Capaz así aparentemente de agenciar la víctimas, lo hace también bajo una lógica cercana a la de la negación. En términos de Sedgwick (2003) este camino olvida que la vergüenza constituye performativamente la identidad: “desprenderse de la vergüenza o deshacerla tiene algo de absurdo: puede “funcionar” –tiene ciertamente efectos poderosos- pero no puede funcionar en el sentido en que pretende funcionar” (2003:62). Es decir, la matriz del orgullo disuelve, paradójicamente, las posibilidades de empoderamiento al intentar borrar lo vergonzante de la herida.

Aunque camuflado, en la elección de la presencia de esculturas está todavía presente un supuesto de autenticidad. En la lógica misma de la introducción del campo escultórico aparece la necesidad de superar la vergüenza de la tensión original con el orgullo de haber sido capaces de superarla. La traducción del pasado al presente pasa aquí a estar sostenida en la vindicación. Se trata probablemente de suponer que este orgullo implica un progreso en relación a la vergüenza. Para entender este punto resulta importante evocar su articulación con la cuestión de la temporalidad tal como es desplegada en los análisis de Berlant (2011,b) y su presentación del “optimismo cruel”. Allí es donde la promesa de progreso no hace más que legitimar la lógica de la precariedad. Su concepción de la esfera pública, en efecto, atiende al papel de la dimensión afectiva en la conformación de ciudadanía, teniendo en cuenta también el modo en que la lógica progresiva u optimista desliga responsabilidades desempoderando.

Es importante a esta altura tener en cuenta que el giro afectivo ha insistido en cuestionar la dicotomía entre afectos buenos y malos (Ahmed, Ngai) obligando también a revisar el papel de

gran parte de los dualismos –interior/exterior; público/privado; acción/pasión-. No se trata entonces de señalar que la vergüenza sea un afecto más adecuado que el orgullo, sino que este último puede, como en este caso, fundarse en la disolución de cualquier rastro del primero, una dimensión afectiva que cumple un papel clave en la aproximación a eventos traumáticos o disruptivos. Lo central, en términos de Sedgwick, es respetar las ambigüedades de la tensión entre orgullo y vergüenza y no perder de vista “la combinación de extraña monstruosidad, erotización y repudio que resulta en un vínculo complejo con el pasado” (2003:4).

Las ambigüedades de lo afectivo

Atendamos ahora a otro de los caminos abiertos en el desarrollo del Parque de la Memoria. Nos referimos al espacio dedicado a la exposiciones temporarias llamado Espacio PAyS – Presentes, Ahora y Siempre-. En este caso se trata de incorporar a la representación el mandato de su propia contingencia y perspectivismo. Nos encontramos ante intervenciones efímeras que constatemente exhiben el punto de vista sobre el que se funda la propuesta representativa. Si bien el nombre elegido para denominar el espacio responde a la lógica del orgullo y la presencia consistente con la decisión de tornar el parque en un espacio escultórico, veremos a continuación que tanto las propuestas presentadas como el modo en que fue encarada su incorporación permite referirnos a una afectividad alternativa, la denominada por Ahmed afectividad *queer*.

Reconstruyamos brevemente dos de las propuestas exhibidas. Entre agosto de 2011 y febrero de 2012 la artista santafesina Graciela Sacco presentó en la sala su instalación *Tensión admisible* referida centralmente a la tensión máxima que puede articularse en el momento previo a un estallido. Compuesta por dos instalaciones de gran formato en la Sala PAyS y una interferencia urbana sobre la reja perimetral del Parque de la Memoria, la exposición propuso una reflexión sobre la violencia, sus representaciones, percepciones y sus relaciones en torno a la memoria y la ciudad. Compuesta por tableros de madera que conforman una suerte de paredón, la instalación se completa en el sonido brutal de tiros, explosiones y estruendos que evocan el estado puro de la violencia (Oybin, 2011). Según señaló la artista: “Me gusta eso del engaño del ojo: poner al espectador en una situación en la que se pregunte si realmente lo que tiene es la verdad” (Oybin, 2011). El objetivo primordial de Sacco es entonces cuestionar las capacidades interpretativas del espectador y de la propia obra de arte al tiempo que introduce una apelación al problema de la violencia. El estallido está vinculado indubitablemente a la coincidencia de la inauguración del parque con la crisis sufrida por la Argentina que estalló violentamente en diciembre de 2001, pero también con el modo en que la propia violencia irrumpe sobre la experiencia personal del espectador/ciudadano. Tal como ha señalado Malosetti Costa (2011) “Los sonidos salen del espacio vallado y no vemos nada. Por un momento se piensa en un pelotón de fusilamiento, o en un campo de maniobras militares, o en un polígono de tiro. Y cuando, vencido el espanto inicial, uno se acerca a espiar entre las tablas, estalla la belleza de la tensión poética -admisible- entre blanco y negro, negro y blanco en estallidos que acompañan el ritmo del estruendo, como disparos de luz y sombra violentos, radicales, que producen una metáfora luminosa.”. Hay aquí seguramente una referencia a lo inasible –como señaló la propia Sacco- pero también a la experiencia inmediata brutalmente afectiva de transformarse no en espectador sino en víctima de la violencia representada. La víctima no es ya otro, sino que puede ser -¿es?- el propio espectador. El modo en que el cuerpo del visitante es interpelado en forma directa e inapelable, implica evitar hacer de la historia puro pasado para superponerla con el presente. Pero no se trata de la superposición clásica del trauma, sino de una que apela a la dimensión afectiva por su posibilidad de apertura hacia el futuro. No es solo el pasado, sino que son también los posibles futuros

fusilamientos los que acechan a Sacco. Un futuro que no atiende ya a la heroicidad del orgullo, sino al dolor y la bronca ante la latencia permanente de la violencia.

Entre marzo y junio de 2012 la artista cordobesa Dolores Cáceres presentó en la sala PAyS *Dolores de Argentina 2001-2012*. En este caso el período referido implica también dar cuenta desde el presente de los años transcurridos desde la inauguración del Parque, por lo que en algún punto su referencia es el Parque mismo. La multiplicidad de soportes elegidos por Cáceres – fotografía, video, escultura- es utilizada para dar cuenta de los dolores vividos por la Argentina desde la fecha de su nacimiento en 1960 hasta 2012 –los desaparecidos y la ‘plata dulce’ pero también la Tragedia de Once, el *default* o el efecto Tequila- acercando historia personal e historia colectiva. Se trata de resignificar el pasado a partir de la incorporación de otros actores como los económicos y de tres temporalidades, la del parque, la nacional y la propia. Esta superposición de temporalidades hace de la mirada de la artista algo más que una pura mirada hacia lo otro para transformarse en parte de aquello que busca representar. El foco está puesto ahora sobre una historia que incluye la propia historicidad y el sufrimiento de quien representa y de quien es directamente interpelado como espectador. No hay orgullo ni progreso por cierto, pero tampoco vergüenza, sino la expresión del modo en que todas las normas –aún la que separa el pasado del futuro por las acciones del presente- resultan desafiadas. Hay sí, como en el caso de Sacco, un dolor que transforma el enojo en un acto estético.

Entendemos que en estos dos casos se trata de poner en funcionamiento lo que Ahmed denomina sentimientos *queer*, donde el *comfort* de lo establecido es desafiado por la incomodidad o malestar en relación a lo normado. Aquí surge, creemos, una aproximación en términos de enojo o bronca donde el dolor ya no está asociado al orgullo –se ha disuelto la narrativa de progreso- ni a la vergüenza- no hay ya absorción o introversión-. Históricamente el feminismo ha hecho uso del enojo para responder y superar a la vergüenza de la herida. Sin embargo, en este caso el modo en que surge este afecto está por fuera de la norma del progreso, el orgullo o la heroicidad. No hay superación, sino presencia constante. La incomodidad a la que alude Ahmed es también entendida en términos de desorientación (Ahmed, 2004:148) hacia el futuro. En el caso de las obras de Sacco y Cáceres, el futuro es constantemente señalado, pero nunca definido bajo un contenido autónomo. Sin embargo, el dolor aquí presente resulta en la apertura hacia otros (Ahmed, 2004:165) estableciendo una relación con otros cuerpos.

Algunas conclusiones

El concepto de representación tradicional es parte de una lógica de la esfera pública que ha sido quebrada por la dictadura en más de un sentido. En términos de la cuestión que nos ocupa, el vacío de la memoria y el del espacio como paradojas presentes en su recuperación amerita modos nuevos de pensar lo político que no han sido atendidos hasta ahora. Si la esfera pública ilustrada ha sido definida en términos del sitio de la práctica democrática liberal capaz de expresar el espacio dentro del cual los sujetos deliberan sobre temas comunes –presuponiendo transparencia y continuidad progresiva-, la esfera pública correspondiente a los nuevos modos de entender la representación se acerca más a la descripción presentada por Warner de una esfera pública *queer* donde la radicalidad de las transformaciones sufridas impacta sobre la agencia política. De acuerdo a Warner, no se trata sólo de atender a dimensiones como la corporalidad, sino de excluir definitivamente la idea de una convergencia imaginaria (Warner, 2002: 55) y recuperar la idea de públicos en tensión que mantienen una relación crítica con el poder. La esfera pública así descrita puede resultar receptiva a las paradojas de la *chora* siempre que remita a una representación política que atienda a lo irrepresentable. Entendemos que esta manera de conceptualizar la esfera

pública implica, al estilo de Berlant (2011, a), atender al papel que los afectos tienen en su constitución por sus efectos clave a la hora de entender la política. No por ser fuerzas liberadoras vinculadas a la autenticidad (Macón, 2010), sino por otorgar a la política una complejidad que, de otro modo, se tornaría invisible.

La ruptura en la imagen de supuesta continuidad de los mecanismos clásicos de representación había sido quebrada con la insistencia de la *chora*. No es posible ya aspirar referir a las estrategias de representación –estética y política- del mismo modo en que se lo hizo bajo un marco previo. Las pretensiones de desoír estos cambios no pueden tener más que consecuencias obturadoras de lo político y con ello de la agencia política misma, transformada ya en su lógica. En este caso no se trata de olvidar lo que sucedió como parte de los debates sobre sus interpretaciones, sino de la radical transformación de la matriz cotidiana a partir de la cual se constituye en términos afectivos la eficacia de lo político. Una eficacia que no tiene porqué dejar de ser posible, pero que, en tren de asegurar los procesos transformativos, debe atender a la complejidad otorgada por la dimensión afectiva. Y es en este sentido que la atención a este aspecto tal como resulta involucrado en los modos de aproximación al pasado resultan centrales. No se trata meramente de contraponer orgullo a vergüenza, sino de encontrar en la afectividad denominada *queer* un modo de acercamiento al pasado donde los afectos no obturen las posibles interpretaciones, sino que abran la posibilidad de abrirlas para siempre. Tal como señala Ahmed: “Las emociones pueden ser cruciales en mostrarnos por qué las transformaciones son tan difíciles, pero también como es que son posibles” (2004, 183).

REFERENCIAS:

- AA.VV. (2009), *Memoria en construcción*: Eudeba, Buenos Aires.
- Ahmed, Sara (2004), *The Cultural Politics of Emotions*, Nueva York, Routledge.
- Berlant, Lauren (2011,a), *El corazón de la nación*, México, Fondo de Cultura Económica. Trad.:Victoria Schussheim.
- Berlant, Lauren (2011, b), *Cruel Optimism*, Duke University Press.
- Gould, Deborah (2009), *Moving Politics*, Chicago, University of Chicago Press.
- Harvey, David (1990), *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford.
- Harvey, David (1996), *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Blackwell, Oxford.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (2003), *Touching Feelings*, Durham y Londres, Durham University Press.
- Macón, Cecilia (2010), “Acerca de las pasiones públicas”, *Deus Mortalis*, No. 9 [261-286].
- Malosetti Costa, Laura (2011), “Tensión poética”, 2/12/11. Revista *ADN Cultura*.
- Ngai, Sianne (2005), *Ugly Feelings*, Cambridge, Harvard University Press.
- Oybin, Marina (2011), “Antes del estallido”, Revista *Ñ*, 28/9/11.
- Sennett, Richard (1974), *The Fall of Public Man*, WW. Norton&Company.
- Warner, Michael (2002), *Publics and Counterpublics*, Zone Books, Nueva York.
- Young, James (2000), *At Memory's Edge*, Yale University Press, New Haven.