

El viaje interminable de la memoria entre el Norte y el Sur

Gabriela Chavarría Alfaro*

Resumen: El siguiente artículo analiza un texto poético del multifacético artista chicano Guillermo Gómez Peña a partir de los conceptos de pensamiento desde el borde y de memoria étnica. A pesar de que el mismo autor odiaría posiblemente que yo lo denominara chicano o cualquier otro estereotipo cultural.

Palabras claves: Arte chicano, Teatro transfronterizo, Pensamiento desde el borde, memoria étnica.

Abstract: The following article analyzes the poetic text of the multi media, writer and actor Chicano Guillermo Gómez Peña with the theoretical concepts of border thinking and ethnic memory. In spite, he probably will hate that I will call him Chicano or any other cultural stereotype.

Keywords: Chicano Art, Crossborder Theatre, Border thinking, Ethnic Memory.



“The Couple on the Cage”, representación de una pareja de amerindios en una jaula
En la representación aparece Gómez Peña con su compañera Coco Fusco¹

* Licenciatura en Filología Española por la Universidad de Costa Rica (1988), Master of Arts, University of Kansas (1998) y Ph.D Literatura, University of Kansas (2003). Actualmente Profesora Catedrática de Literatura y Humanidades en la Universidad de Costa Rica. E-mail: prof.gabrielachavarría@gmail.com

¹ Stacy Alaimo analiza este espectáculo en su artículo “Multiculturalism and Epistemic Ruptura” y dice al respecto: “En su presentación titulada “Dos Amerindios aún no descubiertos en España” Gómez Peña y su compañera Coco Fusco intentaron reflejar como en un espejo la mirada del colonizador. Ellos la presentaron por primera vez en la Plaza Columbus de Madrid, donde vivieron en una jaula por tres días. A los espectadores y transeúntes se les decía que podían solicitarles una danza auténtica o un relato en Guatinai o que podían tomarse una foto Polaroid. De esta forma se les estaba haciendo actuar su papel de audiencia racista con deseos colonizadores. La mayoría- testimonió Fusco- creyeron que nuestras identidades eran reales Y otros- frente al espanto de los demás- pagaban realmente por una danza o un relato o alimentaban al hombre tras las rejas con una banana. El video de “La Pareja en la Jaula”



Gómez Peña en sus múltiples personajes

Introducción

Nacido en 1955 en México y habitante de los Estados Unidos desde 1978, Guillermo Gómez Peña es un artista multifacético y transgresor. Dramaturgo, videasta, poeta, activista y actor de arte popular, ha recreado y cuestionado todas las identidades, estereotipos y huellas lingüísticas que distinguen al migrante, al pachuco, al chicano, para recordarnos al ser humano que existe por encima de todos los nombres con que la cultura dominante intenta marginarlos. Gómez Peña recrea las diferentes identidades populares para criticar con una magistral ironía lo que ha sido la historia interminable del sur hacia el norte y viceversa. En 1993 junto con otros artistas como Roberto Sifuentes y Nola Mariano fundó en Los Angeles, California, una organización artístico cultural que llamaron *La Pocha Nostra*. En una entrevista que le hicieron, Gómez Peña explicó así el significado de esta organización:

La traducción literal de “pocha/a” es blanqueado. Es un término peyorativo usado por los Mexicanos para referirse a los Chicanos, que implica que ellos han sido blanqueados por la blancura de vivir en los Estados Unidos. Entre los artistas chicanos y los círculos culturales el pochismo es un estilo descarado, muy irónico que se apropia de motivos y signos de la cultura dominante para burlarse de esa misma cultura. También “pocha nostra” remite a la “cosa nostra”. Una mafia de la cultura chicana subversiva. (“Navigating the Mindfields of Utopia: A Conversation”

basado en esa experiencia complementa la actuación con fotos y documentales que recuerdan la práctica que existió durante siglos de exhibir a los indígenas, cuestionando así las representaciones de un “otro primitivo”. Alaimo, 2000:pp176. (original en inglés, traducción mía)

La cita anterior muestra con claridad uno de los objetivos que la “Pocha Nostra” persigue, la parodia hacia la cultura anglosajona y sobre todo hacia los conceptos tradicionales de identidad cultural impuestos por la lógica imperial desde la conquista, la colonia y el discurso de la modernidad. Ellos hacen arte popular con una visión desde la frontera, desde quizás todas las fronteras no sólo entre territorios y culturas sino entre lenguajes artísticos, géneros sexuales, inter-etnias, entre lo natural y artificial. Es decir, realizan claramente una ruptura epistémica a través del arte popular. Los críticos han llamado a Gómez Peña el creador del “etno-techno art” y los espectáculos del “cyberpunk chicano”, pero lo cierto es que él crea una experiencia totalmente nueva para la audiencia pues en su “cultura extrema” invierte la percepción de la cultura dominante y le da la centralidad a la percepción del mundo de los fronterizos y los migrantes.²

Gómez Peña junto a otros artistas y escritores de la frontera como Gloria Anzaldúa, José David Saldívar materializan en sus creaciones artísticas, sus ensayos y su producción un pensamiento divergente que escapa a las categorías mentales con que nuestro pensar ha sido colonizado.

Ellos son una extraordinaria representación de lo que Walter Mignolo llama el giro descolonial, el desprendimiento, el “pensar desde categorías de pensamiento negadas, desde la corporalidad del cuerpo negro...o las lenguas exóticas...” (Interculturalidad, descolonización del Estado, 2006:18) Dice Mignolo:

El giro des-colonial es...la constitución del paradigma otro, pensamientos de co-existencia, dobles críticas, pensamiento cimarrón (como en los afro-ecuatorianos), pensamiento fronterizo (como en los chicanos/as), pensamiento negativo (como en los filósofos africanos, como por ejemplo Chukwudi Eze). (Ibid, 2006:19)

Este pensar desde los bordes implica una ruptura epistémica que a su vez produce otro espacio, otras historias y otras categorías que han sido sepultadas bajo una forma de pensamiento maniqueo, introducido por nuestros conquistadores y colonizadores. Este pensamiento descolonial se ve

² Al respecto puede verse: http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/bios.htm

claramente también en el poema que he escogido de Guillermo Gómez Peña para este artículo.

CALIFAS

El poema-performance *Califas*, escrito en 1987, es un poema que reescribe a través de sus personajes poéticos la historia de la conquista y la colonización, además de conceptualizar la identidad como devenir, como movimiento y relación, de manera diferente al concepto de una identidad esencialista y fija, ya sea marcada por la etnia o la nacionalidad.

Es un poema bilingüe aunque está escrito mayormente en inglés con palabras y frases en español. Pero no es un inglés gramaticalmente puro sino más bien uno que reproduce el uso popular que hacen los hispanos del inglés, en un intento por rescatar la importancia de la oralidad de estos espacios culturales. Este poema, que se divide en 10 apartados, fue encargado para un documental y también se han usado fragmentos de este poema en la radio.³

Cada uno de los subtítulos apunta a estereotipos identitarios, en este caso, personajes poéticos, con los cuales se asocian los mexicanos en Estados Unidos. ***I El Aztec poet, II El Chicano Shaman, III El Young campesino, IV y V El Johnny, VI Quetzalcoatl, Jr. , VII El Multimedia Pachuco, VIII y IX The Oaxacan Maid, All Inner Characters in Chorus and X The Author.***

El Aztec poet dibuja la imagen de un marinero Azteca llamado Noctli Europzin Tespocla que en 1492 se lanza a la aventura con una pequeña flotilla de balsas de madera y en su viaje descubre un nuevo continente al que nombra *Europzin* y se dedica a conquistarlo. Este personaje está poetizado como un borracho que cuenta su historia para lamentarse:

“I remember...”
-said the drunken Aztec poet-
“When our continent still had no name

³ “Califas was commissioned by filmmakers Phillip and Amy Brookman in 1987 for their film *My Other Self/Mi otro yo*, an experimental documentary on Chicano art in California” (Califas fue encomendado por los productores de cine Phillip y Amy Brookman para su película *My other Self/Mi otro yo*, un documental de arte experimental chicano en California) Tomado de *Warrior for Gringostroika, Essays, Performance Texts and Poetry*, by Guillermo Gómez Peña, 1993: p.67

& we had no foreign tongues...
 ...the funky days
 of my childhood are over,
 the crystal days
 of my childhood were shattered
 by their arrival”
 “Spanish, French, Anglo-Saxon,
 notecuiyohan- he screamed
 While holding a bottle of Sauza
 As a wireless mike-
 “who called you by the way?
 Cortés, Maximilian, Ronald the Frist,
 Did anyone ask you to come?⁴

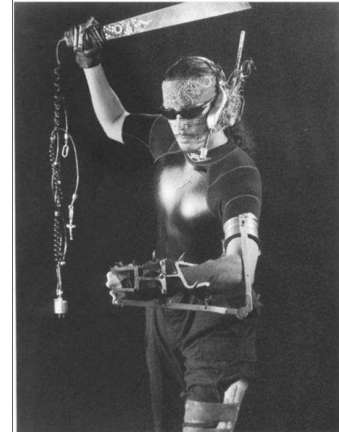
En su conjunto este poema reescribe la historia del continente americano desde una perspectiva distinta, irónica y doliente, invirtiendo la historia oficial porque el poeta convierte a los colonizados en colonizadores pero en colonizadores ridículos que dan nombre a un nuevo continente por un acto ególatra de perpetuar su nombre. No hay gloria imperial ni orgullo en este mariner azteca conquistador sino una conciencia contaminada y nebulosa, mezclada con el alcohol, que cuestiona la identidad nacional como algo cristalino y fijo. El poeta Azteca quiebra la lógica colonizadora al quebrantar la historia oficial por medio de la burla. Al trastocar la historia la hace visible como invención y muestra la posibilidad de que en efecto toda nuestra historia y toda nuestra “Modernidad”, haya sido la imposición de un punto de vista, de una mirada irracional. Este poeta habla desde una perspectiva diferente, desde un estado de conciencia que no admite un pensamiento maniqueo y que cuestiona el orden geográfico mundial que legitimó unas etnias y mató otras ¿quién los llamó, quién les dijo que vinieran?, ¿por qué nos dieron esos nombres? Sus preguntas apuntan al origen, al punto cero desde donde se organiza el orden mundial, imperial. La Modernidad de la que hablan Enrique Dussel, Walter Mignolo y Catherina Walsh entre otros.⁵ Muestra la construcción de las identidades culturales como un acto bárbarico y artificial, un acto antojadizo de alguien que nombra a otros solo porque tiene el poder para nombrar.

⁴ Todas las citas están tomadas del libro de Gómez Peña, Guillermo. *Warrior from Gringostroika*: pp 67-74

⁵ Ver Enrique Dussel (1994) 1492. *El encubrimiento del Otro. El mito de la Modernidad*. LaPaz: Plural editores, también Walter Mignolo (2005) *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa y Walter Mignolo y Catherine Walsh (2006) *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento*. Buenos Aires: Ediciones del Signo

El segundo personaje poético **El Chicano Shaman** se ubica en 1987 y es un migrante que cuestiona el actuar de la policía, veamos algunos versos

...&the sky is clotted with blood
...the migras keep thinking
they're able to stop
the historical undercurrents
of a continent gone bananas
may Tata God, el que embotella,
bless their unlimited stupidity....
"I remember...."
-said Chicano Shaman –en-trance-
"where there was no South or North
but a continuous cardinal vertigo
& one could walk collaterally
toward any image or sound
but today
life is different, tlatoque,
the New York darlings
have monopolized
ithe right to perceive"



The Mexterminator Project
(foto tomada de su artículo
"The New Global Culture", 1999)

...Chicano Shaman freezes
in the video screen
Chicano murals
are X-rays of his memories,
"no-one was there to imagine
that this land of encounters
called Califas
Would be mortally sliced in half
Chicanos & Mexicanos

La geografía, la percepción sobre las identidades chicanas, mexicanas, sobre el norte y el sur vuelven a aparecer como invención, pues la identidad del chicano trata de fijarse con la ayuda de la tecnología para ser perpetuada en pantallas de video y murales. El poema construye el significado de que estos estereotipos identitarios son contruidos para separar y dividir una tierra (California) Califas, que es simplemente el lugar de muchos, una tierra de encuentros. Como en la mayoría de los textos fronterizos se apela al contacto cultural entre grupos como lo que es real, mientras que cualquier intento de fijar una identidad sea chicano, mexicano, campesino, actor es ilusorio y equivocado y está ligado al actuar represivo de la policía o del colonizador. El poema va visibilizando la construcción de subjetividades como una práctica política.

El tercer personaje se titula **El Young campesino** y aparece como un personaje ya sumido en la biculturalidad, viviendo las dos culturas desde su perspectiva de oprimido y marginado. Veamos los versos que se refieren a sus recuerdos:

...as a female voice
began to whisper over his memory-
“dejarás a tu jaina embarazada
cruzarás la frontera de rodillas
pasarás desapercibido
como el pólen
& un día
tristeando por la Broadway
empezarás a recorder
que lo negado
como la fruta fresca a la mordida
también te corresponde”

he left the country paraphrasing the falcon
& when the falcon was wounded in mid-air
He lost his right wing
& joined El Movimiento

10 years later he wrote
“querido hermano de la memoria clandestina
I used to be Telpócatl,
El mero mero,
El 7 máscaras, you know
but one night
someone stole my liver
& I learned this other language

querido hermano de la resistencia estética
I purged my ethnic resentments
In the eerie cantinas...
...but when El Movimiento began
We all began to remember
Instead of being remembered

Especialmente en los últimos versos se nota claramente que la memoria sirve de camino para realizar la transformación de objeto en sujeto. Aunque hay referencia a una memoria individual por el uso de primera persona, la mención repetida a El Movimiento así como el cambio de primera a tercera persona singular y plural en la enunciación, crean la imagen constante de colectividad. El poema apela a una memoria colectiva, que se definiría mejor como memoria

étnica.⁶ Según Le Goff (1991) aunque algunos autores aplican el término a todas las sociedades humanas, él prefiere restringir el término memoria étnica para referirse a la memoria colectiva entre los pueblos sin escritura. En mi opinión, esta restricción le permite a Le Goff enfatizar la relación entre memoria y poder pues la memoria colectiva no es la misma memoria para todos y aún dentro de las culturas escritas hay grupos cuyos lenguajes y escrituras han sido borradas, (por supuesto el caso siempre de los colonizados). Dice Le Goff:

Esta distinción entre culturas orales y culturas escritas en relación con las incumbencias confiadas a la memoria parece fundarse sobre el hecho de que las relaciones entre estas culturas se colocan a mitad de camino entre dos corrientes que se equivocan ambas radicalmente: “una al afirmar que todos los hombres tienen las mismas posibilidades, la otra al establecer una mayor diferencia entre “ellos” y “nosotros” (Goody, J, 1977, citado por Le Goff) Es cierto sí que la cultura de los hombres sin escritura presenta diferencias, pero no por esto es distinta. (135)

La cita anterior muestra que también los límites y las fronteras entre lo que se considera una cultura oral y una cultura escrita son permeables y no rígidas, y está ligado al poder y el dominio. Durante el siglo XIX concuerdan muchos historiadores en que la memoria colectiva alcanzó un crecimiento gigantesco y que ese acervo en las bibliotecas fue imposible de ser archivado por la memoria individual. Pero, a la vez, la memoria colectiva está activa, es dinámica y cotidianamente se siguen dando acumulación de elementos dentro de esa memoria colectiva. Pero no todos pasarán a ser guardados en la bibliotecas, ni documentados ni preservados.

En el caso del poema que nos ocupa, la referencia a una cultura oral mezclada, formada del encuentro entre lenguajes, recuerdos de diferentes historias no escritas, diferentes lugares permite hablar más claramente de una memoria étnica que cumple una importante función social pero que se encuentra en posición de desventaja frente a la memoria colectiva dominante que es la escrita. Como afirma Le Goff: “La esfera principal en la que se cristaliza la memoria colectiva es la que da un fundamento- aparentemente

⁶ Le Goff (1991) realiza una exhaustiva revisión del concepto de memoria y las transformaciones que ha tenido a partir de los descubrimientos de la cibernética , la biología, etc. En este caso utilizaremos principalmente su concepto de memoria étnica. Ver *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* p.p 135-149

histórico- a la experiencia de etnias o de familias, es decir, los mitos de origen.” (136). En los siguientes apartados del texto poético se irá enfatizando la apelación a esta memoria étnica como puente para construir una subjetividad transnacional porque escapa a toda posibilidad de ser aprisionada por la idea de nacionalidad, pues rebasa las fronteras territoriales, lingüísticas y sociales.

El Johnny, personaje del IV y V apartado, es un chicano interrogado por la policía, pero lo irónico es que la policía no puede en realidad identificar sus raíces ni su nacionalidad, lo que le permite al personaje volver a hacer un recorrido por las invenciones (gringas) sobre sus identidades culturales, por ejemplo: “El Johnny & Friends are busted by the ethno-police; nationality?/ “I am from Sacra but/ my parents were from Mérida/ he’s from San Fra/ his parents were from Mochis.../it’s confusing/ we know/ our nation extends/ from the tip of Patagonia/ to the peak of your/ tortured imagination” (p.71). O como cuando el Johnny le pregunta al policía por qué lo detiene . “Nomás for cruising carnal?/ Si llevo 20 siglos caminando” from Aztlán to Tenochtitlán” (p.69).

La apelación a una memoria étnica y colectiva anterior a la conquista y la colonia se ve claramente, al igual que la apelación a la tierra de Aztlán.⁷ Y esto permite ir creando la idea de una subjetividad transnacional , pero que no se resuelve en la idea de una unidad continental sino que desafía las categorías utilizadas por el poder (policía en este caso) pero sin resolución armónica, marcando simplemente la existencia de otras memorias y otras historias.

En los apartados siguientes. **El Quetzalcóatl Jr, El Multimedia Pachuco y The Oxacan Maid**, primeramente el Quetzacoatl es descrito como un símbolo que es quemado frente a miles de turistas junto con la denuncia de miles de crímenes perpetuados bajo el gobierno de Reagan, el texto mezcla constantemente pasado y presente para mostrar que la memoria étnica no ha sido destruida. En el Multimedia Pachuco hay un juego entre el pachuco de las calles y el reflejado por el cine, veamos algunos ejemplos:

It’s all fine and very cinematic
But what exactly Am I doing here?
& who is shooting the pinche film?
Take five
“soy Tlapehuiani
El que ojea”

⁷ Aztlán se considera el lugar de origen de los mexicas, una tierra mítica y simbólica también de un origen diferente al inventado por el blanco colonizador, creador de la Modernidad

-Multimedia Pachuco
Confesses to his street audience
...my bilingual pen sketches
On you monolingual system...

A todo lo anterior hay que sumarle el uso de un lenguaje inventivo, mezclado que reta como la significación del poema , la lógica gramatical, la lógica lingüística de los lenguajes imperiales y poderosos. Finalmente este apartado termina con una enunciación afirmativa que empodera esta cultura híbrida y viva al decir...

place yourself
in the lungs of the future
& from there
bien afilado
reinvent the entire continent
if necessary
turn it upside down
contra cultura no hay antídoto

Lo que podría considerarse una desventaja por parte del poder, como es el hecho de no tener una escritura, una lengua ni una historia preservada en archivos se convierte en el poema en una fortaleza, en un símbolo de vida y movimiento, esta conciencia va despertando, la imagen de los pulmones del futuro produce la sensación de vida y nacimiento.

El poema va cambiando de un tono melancólico y derrotista del principio a un tono de mayor empoderamiento y asertividad al final. En la Oxacan Maid se hace referencia a la sirvienta mexicana que trabaja para gente que ni siquiera conocerá, en lo que es uno de los mayores estereotipos identitarios aplicados a estos migrantes en Estados Unidos pero esta sirvienta, como los otros personajes, recuerda, despierta una memoria ancestral (étnica) que desafía la cultura oficial. Veamos estos versos:

"I remember the day
I disembarked
at a lonely Greyhound station
ay, the way *they* looked at me
Cortés & bunch looket at me
with more respect
but respect nowadays

...but who are *they*?
...-she replies-
the enchilada-hunters
fumiga-latinos...

...she asks the paleolithic wino
“ a drunk Aztec poet
Miento
Chicano-Shaman-in-trance,
The young ex-campesino,
Tlatoani in rollerskates,
Multimedia Pachuco....
a bunch of broken myths
a bunch of fading images
a bunch of bad performances

A partir del personaje de la Oxacan Maid, como puede verse se intensifica la imagen de colectividad , donde el personaje poético es parte de todos los demás. En los apartados siguientes, **All Inner Characters in Chorus** and **The Author**, queda claro que todos esos personajes son subjetividades mal actuadas y falsas creadas por la cultura dominante. La multiplicidad de estereotipos como más caras que impiden ver otros rostros, que impiden recordar y activar la memoria étnica.

Finalmente dice **The Autor**

Standing on the map of my political desires
I toast to a bordeless future
with our Alaskian hair,
our Canadian head,
our U.S. torso
our Mexican genitalia,
our Central American cojones,
our Caribbean sperm
our South American legs
our Patagonian feet,
jumping borders at ease
amen, hey man.

La necesidad de borrar las fronteras podría ligarse a los problemas de emigración que afectan por supuesto a todas las Américas así como al hecho de que existen culturas fronterizas y a lo interno de cada país que tiene culturas plurales y la urgente necesidad de compartir y rescatar memorias étnicas, pero, igualmente podría decirse que la misma enunciación del autor está llena de estereotipos que han sido construidos por las culturas dominantes o hegemónicas.

Conclusión

Cada uno de los personajes poéticos actúa como parte de una subjetividad que está formada por chispazos de conciencia o de lucidez, de una subjetividad que solo puede ser rescatada a través de la memoria étnica o de la memoria colectiva oral que es la que ellos controlan. En términos de Le Goff podría decirse que todo el poema apela constantemente a una memoria colectiva, a una memoria étnica que permita recordarle lo que tienen en común bajo todas las máscaras con que se les estereotipa. Aunque el texto de Gómez Peña no puede reducirse diciendo que apela a una unidad continental, tampoco puede negarse que una de las significaciones que el poema construye es la de que tantas diferencias identitarias entre chicanos, mexicanos, campesinos, pachucos son ilusiones creadas por otros sin asidero real, ilusiones construidas por el poder. Al presentar, culturas de calidoscopio, voces que se transforman, lenguaje que se inventa constantemente, pues nada es fijo, Gómez Peña crea lo que Stacy Alaimo denomina con toda claridad una ruptura epistémica que no permite convertir a esos seres humanos en objetos de conocimiento, consumibles como tal, porque su producción, el devenir en que plantea su subjetividad es a la vez su mayor resistencia y esta forma-como lo afirma Alaimo también, se acerca bastante a la resistencia feminista, sin que por esto, agregaría yo, se le pudiera asimilar. El pensamiento Gómez Peña que se interpreta a partir de mi lectura, no puede encajarse dentro del feminismo aunque comparta maneras de resistencia parecidas, su pensamiento desde el borde pretende agrietar todo pensamiento compacto fijo, opresor, como lo hace el feminismo pero su apelación constante a la memoria étnica le da un aspecto cultural distinto.

Uno de los mayores logros de los textos de Gómez Peña, como el analizado aquí es marcar con lucidez que no es lo mismo la diversidad cultural y la diferencia cultural, como afirma Homi Bhaba citado por Alaimo:

“Cultural diversity is a category of comparative ethics, aesthetics of ethnology, cultural difference is a process of signification” (Alaimo;165). En este sentido, la producción de Gómez Peña interpela al lector sobre su propia memoria colectiva al mostrar los rastros, las huellas y el despertar de otras memorias

colectivas, orales, plurales, porosas y transformadas por el contacto entre espacios y grupos.

Bibliografía

Alaimo, Stacy. "Multiculturalism and Epistemic Rupture: The Vanishing Acts of Guillermo Gómez Peña y Alfredo Veja Jr." *MELUS*. Vol.25, No. 2, Latino/Identities (Summer, 2000) pp.163-185

Anzaldúa, Gloria.(1999). *Borderlands/ La Frontera. The New Mestiza*. Second edition.San Francisco, CA. Aunt Lute Books.

Gómez Peña, Guillermo. (1996). *The New World Border. Prophecies, Poems and Loqueras at the End of the Century*. San Francisco, CA : City Lights Books.

_____. (1999). "The New Global Culture Somewhere between Corporate Multiculturalism and the Mainstream Bizarre (A Border Perspective)". *TDR* , Vol 45., No.1 (Spring 2001) pp.7-30

_____.(1993). *Warrior for Gringostroika, Essays, Performance Texts and Poetry by Guillermo Gómez, Peña*, Canadá: Graywolf Press.

Gómez Peña, Guillermo y Lisa Wolford. "Navigating the Mindfields of Utopia: A Conversation. *TDR* (1988), Vol.46, No.2, MIT Press, Summer, 2002: pp 66-96.

Le Goff, Jacques. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.

Mignolo, Walter, Catherine Walsh y Alvaro García Linera. (2006). *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Sarlo, Beatriz. (2007). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria o giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: S.XXI.