

## **El “sueño europeo”: narrativas fílmicas y fotográficas de una crisis**

**Pablo Echart**

Universidad de Navarra, España

[pechart@unav.es](mailto:pechart@unav.es)

<https://orcid.org/0000-0003-0626-4827>

**Paolo Russo**

Oxford Brookes University, United Kingdom

[paolo.russo@brokes.ac.uk](mailto:paolo.russo@brokes.ac.uk)

Han bastado poco más de diez años para que se haya desbaratado, o al menos puesto en profunda crisis, el ideal de Europa como un espacio de progreso e integración. Los historiadores coinciden al señalar que el nacimiento de la Europa institucional en la década de los cincuenta, posible en primera instancia por la acción audaz de los llamados “padres fundadores”, supuso la instauración de un periodo de paz, cooperación entre países, y crecimiento social y económico sin precedentes en el Viejo Continente. La libre circulación de personas, bienes y capitales, la moneda única, la promoción de símbolos, así como las políticas sociales, culturales y económicas impulsadas desde las instituciones de la Unión Europea favorecieron –cierto es que sin un fervor desmesurado– la conciencia de pertenencia a una “casa común”. O, de acuerdo con la terminología de Georg Sørensen, fue cuajando entre los habitantes de la Europa supranacional una “comunidad de sentimiento”, esto es, “una relación entre grupos de ciudadanos estructurada alrededor de una historia y una cultura común, mitos compartidos, símbolos y arte” (Liz, 2016, p. 17).

En su estudio sobre las imágenes de Europa que ofrece el cine contemporáneo, Mariana Liz indica que el grado de aceptación del europeísmo guarda una relación proporcional con la coyuntura económica (2016, pp. 12-13). Así, los primeros años 2000 suponen un periodo de

“Euro-euforia”, de entusiasmo con el proyecto de integración europea. Es también entonces, concretamente en 2004, cuando el economista y sociólogo estadounidense Jeremy Rifkin acuña la noción del “sueño europeo”, que naturalmente define en contraposición con un “sueño americano” descrito en su versión tradicionalmente lucrativa. Como explica Sánchez-Escalonilla (2018, p. 277-278), el sueño europeo se percibe como una “réplica superadora” del ideal americano en sus facetas económica, política y sociológica:

...el sueño americano, basado en el crecimiento económico, el enriquecimiento personal y la iniciativa privada, había dejado de constituir el paradigma de progreso colectivo e individual para ser sustituido por un nuevo sueño, el europeo, garante de una prosperidad de integración, interdependencia y multiculturalidad (2018, p. 278).

Para Rifkin, el ideal europeo encarnaba una serie de valores más apropiados para la era de la globalización. Frente al énfasis estadounidense en el progreso material y la prosperidad individual, el sueño europeo vendría a privilegiar la prosperidad comunitaria, la diversidad cultural, los derechos humanos, la cooperación global o el desarrollo sostenible. Sin embargo, hoy, este sueño feliz parece haberse desvanecido y ha dejado paso entre los habitantes de Europa a una sensación de declive y de ocaso. La desconfianza hacia el presente, la pérdida de la fe en el progreso y el temor hacia el futuro son signos de un estado de melancolía dominante, teñida también de nostalgia (Hermsen, 2019, p. 15). ¿Qué es lo que ha pasado?

Como sabemos, la recesión económica derivada de la crisis financiera de 2007 supuso la primera quiebra importante en la estabilidad de la conciencia pro-europea. En el plano institucional, la crisis puso de relieve la fragilidad de la cooperación entre los pueblos de Europa, haciéndose evidente la brecha entre el Norte y el Sur, entre los países acreedores y los deudores. Una tensión que se ha repetido este mismo año a la hora de fijar las ayudas económicas para afrontar la tremenda crisis económica provocada por la COVID-19.

Estas circunstancias no parecen precisamente las mejores para disipar el pesimismo que embarga a tantos europeos en relación con la situación socioeconómica que vive el Continente. Hemos asistimos al auge del precariado del que hablaba Standing (2011), con millones de europeos que tienen enormes dificultades para salir adelante; en un país como España, crece la conciencia de que la clase media cada vez es más débil y, con el sistema del bienestar en crisis, es común la idea de que las generaciones venideras vivirán en unas condiciones peores a las actuales.

Este contexto ayuda a comprender el auge político de las formaciones nacionalistas y populistas experimentado a lo largo de la última década. El proyecto de la Europa unida se ha visto seriamente cuestionado con la agónica escisión de Gran Bretaña, hecha efectiva en este 2020. Además, asistimos en el Continente a un creciente euroescepticismo, fenómeno ligado al descrédito de las instituciones comunitarias, a la percepción de una distancia entre las elites políticas y burocráticas y el conjunto de los ciudadanos, y a la percepción que estos últimos tienen sobre la ausencia de un liderazgo fuerte, capaz de guiar a Europa en un presente tumultuoso.

Pero, por encima de estas consideraciones, ha sido la respuesta de los países europeos a la crisis humanitaria de los migrantes y refugiados lo que más ha comprometido la vigencia del sueño europeo. Aunque no es en absoluto un fenómeno nuevo, nunca como en esta última década Europa se ha convertido en una tierra de promisión para millones de personas que huyen de la guerra o que, sencillamente, aspiran a tener un futuro digno. Se trata, como apunta Peris Cancio (2018, pp. 21-25), de un momento crucial para la identidad de Europa, en la medida en que “se juega la credibilidad de su proyecto político democrático” y se pone a prueba la coherencia de los valores que dice defender: la solidaridad, la hospitalidad, la defensa de los derechos humanos y la dignidad de las personas.

Son muchos los intelectuales que han llamado la atención sobre la malparada imagen de Europa (y de sus habitantes) en esta situación. En el perspicaz ensayo *Extraños llamando a la puerta* (2016), Zygmunt Bauman se refiere a la indignidad moral que hemos cometido los europeos al tratar

a los refugiados como “patatas calientes” y a la facilidad con la que nos hemos desentendido de su drama (2016, pp. 9-10). El pensador polaco-británico ve con temor la expansión de la *adiaforización*, esto es, de la capacidad para eximir de evaluación moral las relaciones humanas (2016, pp. 72-73). Más allá de las “explosiones carnavalescas de solidaridad”, añade Bauman, estamos cada vez menos dispuestos a admitir las obligaciones morales, y nos decantamos de esta manera por vivir en un mundo dividido entre el “nosotros” y el “ellos”. Así, Europa se muestra más preocupada por proteger sus fronteras que por velar por los derechos de unos migrantes que, despojados de su dignidad, se convierten en un “otro” problemático, molesto, indeseado y, en última instancia, inadmisibles. Hermsen recuerda que la melancolía se traduce en inquietud, inseguridad y miedo... y en un comportamiento agresivo hacia el *homo sacer* del que hablaba Agamben, el paria al que culpamos de nuestros males y tratamos de expulsar de la *polis* (2019, p. 14).

En una reciente tribuna periodística, Claudio Magris percibe en la gestión de la crisis migratoria un síntoma más del declive de la civilización occidental. A su entender, el crepuscular designio de Spengler –*La decadencia de Occidente*– está teniendo su cumplimiento porque en Europa se está extinguiendo su unidad orgánica. Y ello sucede por la negación de dos principios “que han sido su razón de ser y su grandeza”: el humanismo y el universalismo, el reconocer al “otro” en su condición de persona y el encuentro enriquecedor con otras civilizaciones.

Hace dos años Violeta Kovacsics comenzaba un artículo sobre las Nuevas Olas del cine europeo de esta forma:

Si el cine europeo sirve de reflejo de las tribulaciones del continente (...) solo cabe pensar en una cierta desesperanza, en un pesar, en un malestar que se traslada a la pantalla sin coartadas ni filtros. El cine parece decir que apenas hay lugar para la sonrisa, que no hay tregua alguna en esta Europa azotada por una crisis primero económica y luego política y humanitaria (2018, p. 6).

Manteniendo el cine como foco principal, pero abriéndose a otros medios, este monográfico de *Fotocinema* aspira a seguir reflexionando sobre cómo las artes visuales y audiovisuales están dando cuenta de la crisis del sueño europeo. Javier Ortiz-Echagüe y Araceli Rodríguez Marcos abren la Parte 1 de este monográfico con un artículo en el que examinan la idea de Europa en la fotografía. En concreto, los autores consideran cinco destacados fotolibros que tienen vocación de ensayo sobre el tema, y que grosso modo trazan la historia de un desencanto. De ellos, el más optimista es el primero, *Les Européens* (1955), en el que Henri Cartier-Bresson muestra la vida cotidiana de los europeos a través de “un flujo de rostros y situaciones [que] favorece la interpretación de Europa como casa común”. Cuatro décadas después, en la Europa del Tratado de Maastricht, Paul Graham lleva a cabo un ejercicio revisionista en *New Europe* (1993), donde le bastan “cuarenta y cinco fotografías para quitar las anteojeras de la visión utópica imperante sobre la nueva Europa”. Por su parte, Carlos Spottorno plasma en *The PIGS* (2013) los estereotipos con los que la prensa financiera refleja a los países –deudores– del sur. En *Atenea* (2017), Roger Grasas lleva a cabo un viaje “por una Europa marcada por la depresión y el desencanto”, un viaje que no por casualidad comienza en Alemania y concluye en Atenas, y donde el fotógrafo se pregunta qué recorrido tiene una Europa monetaria que prescinde de su legado ético y cultural. Para concluir, Federico Claravino sigue en *The Castle* (2018) a Kafka, mito contemporáneo por excelencia (Balló y Pérez, 1997, pp. 262-275), para ilustrar la idea de una Europa que ejerce un poder asfixiante sobre el ciudadano mediante infinidad de procedimientos y normativas.

Marta Frago, por un lado, y Marcos Jiménez y Jorge Latorre, por otro lado, también se apoyan en el valor del mito como elemento de conocimiento de Europa. Frago atiende a la representación filmica de una figura poliédrica, venerada y desde hace poco tiempo también controvertida como es la de Winston Churchill, en cualquier caso protagonista indiscutible de la II Guerra Mundial, pionero del proceso de integración europea y adalid de la superación de la enemistad secular entre Francia y Alemania. El estudio

comparativo que hace Frago entre *El joven Winston* (R. Attenborough, 1972) y *El instante más oscuro* (J. Wright, 2017) resulta muy sugerente en la medida en que, más allá de ofrecer una imagen del Premier británico en dos momentos bien distintos de su vida (su juventud y su madurez), alumbra el espíritu de los tiempos en el que ambas películas fueron producidas. Frago rastrea los “valores sociales” que encarna Churchill en cada una de ellas: en la de Attenborough, el personaje se “alinea con el espíritu juvenil de la época y su deseo reformista a nivel social y político”, lo que le convierte “en el símbolo de una promesa”; en la película de Wright, Churchill es presentado como un líder experimentado y comprometido, imagen que transmite “la añoranza por un líder que en tiempos difíciles supo estar a la altura de las circunstancias”.

Jiménez y Latorre, por su parte, también emplean el método comparativo, en este caso entre *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) y el Rockefeller Center de Nueva York como proyecto iconográfico. Los autores parten de la afinidad estética entre ambas creaciones y del diferente uso que hacen de los mitos clásicos de Prometeo y Atlas para proponer una hipótesis provocadora: “mientras que *Metrópolis* supone una cierta premonición distópica —y preventiva— de la crisis del *sueño europeo*, el Rockefeller Center simboliza el proyecto más utópico del *sueño capitalista americano*”. La intención de los autores es “entender por qué se puede dar una unidad estética a pesar del uso ideológico diferente, a veces opuesto, de estos mismos mitos”.

Los mitos dejan paso a los hechos y a las estadísticas en el artículo de Roberto Gelado y Javier Figuro. A partir del informe anual de la Unión Internacional de Cines (UNIC), los autores llevan a cabo un estudio cuantitativo para sostener que el cine europeo apenas trata la idea de Europa o del sueño europeo. Y cuando se afrontan episodios históricos se hace desde una perspectiva eminentemente nacional. Los datos también demuestran que las películas más vistas en el Continente corresponden a producciones que no son nacionales ni europeas, y que “el cine europeo que ven los ciudadanos del territorio común se circunscribe principalmente a películas producidas en sus propios países”. En

definitiva, las películas más vistas dentro de cada país son las estadounidenses o las producidas dentro de sus fronteras.

Frente a este poco halagüeño panorama “macro”, Antonio Sánchez-Escalonilla pone en valor la importancia que títulos concretos pueden tener en relación con el tema que nos ocupa. De forma muy significativa, el autor se fija en un género cinematográfico tradicionalmente ajeno a las filmografías europeas: el cine del espacio. Y, en concreto, considera el caso de *Próxima* (A. Winokour, 2019), una coproducción franco-alemana realizada con un equipo multinacional. Sánchez-Escalonilla considera esta película un hito del género en tanto que propone “la reinención del arquetipo del astronauta”, con un personaje, Sarah, que es “protagonista, mujer, madre y europea”. Además, la película elude la reafirmación nacionalista recurrente en películas del género estadounidenses y sobre todo soviéticas, y en cambio reivindica el valor de una cooperación entre países que “funciona mejor en el espacio que en el ámbito geopolítico”. La identidad europea de la protagonista representa “una tercera vía que trasciende las rivalidades entre potencias y pone en alza los nuevos valores del sueño espacial, marcado por el globalismo y la cooperación entre naciones y no por la reivindicación de gestas nacionales”.

El artículo de Sánchez-Escalonilla cierra así la Parte I de este número con la promesa de una construcción alternativa del sueño europeo como un proyecto en desarrollo. De este modo, anticipa algunos de los elementos temáticos que caracterizan los trabajos incluidos en la Parte II. El enfoque de esta serie de artículos gravita continuamente de la identidad de las instituciones europeas a las fisuras de una textura social acrecentadas por la creciente sensación de precariedad y por las reacciones a la crisis migratoria de la última década.

Ricardo Jimeno y José Antonio Jiménez de las Heras abren la Parte II de este número especial con un sustancioso análisis de las cuatro últimas películas de la monumental carrera del cineasta griego-francés Costa-Gavras, todas ellas, salvo una, escritas en colaboración con el guionista Jean-Claude Grumberg. En conjunto, y comparando los cuatro títulos

entre sí, este corpus revela las múltiples fracturas estructurales del hogar europeo en una trayectoria que lleva al espectador “desde los estragos del desempleo” (*Arcadia*, 2005) hasta la cruda “realidad de la inmigración ilegal” (*Edén al Oeste*, 2009), para exponer a reglón seguido la cínica ortodoxia y tecnocracia del “funcionamiento especulativo de la economía” (*El capital*, 2012) y romper el intrincado “engranaje institucional” de la UE (*Comportarse como adultos*, 2019). La(s) idea(s) de Europa representa(n) el hilo conductor de cuatro películas que, por lo demás, emplean un variado abanico de convenciones genéricas (por ejemplo, la comedia negra, la sátira, la *slapstick*, el drama político) y técnicas de narración (puesta en escena, puntos de vista, uso de símbolos, alegoría/parodia...) del que dan buena cuenta Jimeno y Jiménez de las Heras en su análisis. Las películas de Gavras también parecen trazar en lo metafórico una trayectoria inversa: de lo local a lo universal, de los efectos a las causas, de la apertura (por ejemplo, la idea de Europa como tierra prometida) al aislamiento (Europa como fortaleza), de los temores, esperanzas y desencanto de los ciudadanos a los fallos de las instituciones europeas que se atrincheran hipócritamente en su paternalismo y se mantienen ajenas a las circunstancias cotidianas.

La lectura atenta de estas películas ofrece una narrativa que cuestiona y disecciona la idea misma de Europa junto con sus nociones/ideales definitorios de progreso, igualdad y libertad. Por el contrario, Europa se ha redefinido como una sociedad postmoderna cuya actitud consumista termina por imbricar cualquier sensación de estabilidad con una precariedad que se traduce en incertidumbre, falta de seguridad y previsibilidad. (Lorey, 2015). Como consecuencia obvia, la confianza y el sentido de comunidad compartido quedan gravemente socavados, algo que se aprecia en las películas de Gavras y en las de Robin Campillo.

Con un enfoque basado en la filosofía política y las teorías del afecto, Lucas Sebastián Martinelli vincula el tema de la precarización/precariedad con la noción de “fin del sueño” en el cine de Campillo, de forma particular al fijarse en la subjetividad de los migrantes a través del análisis de la



construcción de la temporalidad. Martinelli retoma las nociones de *impasse* (Berlant, 2015), *amnesia* y *gap* para guiar su lectura de dos tropos principales en los títulos de Campillo: el trabajo y la muerte. Su contribución respectiva como editor y guionista en *Recursos Humanos* (1999) y *El empleo del tiempo* (2001), ambas del director Laurent Cantet, destaca, entre otros motivos, por escenificar el choque entre el sueño de una vida acomodada suscitado por los principios neoliberales dominantes y la realidad de la precariedad que éstos han generado; zonas grises resultantes que desencadenan un estado permanente de ir a la deriva. El artículo también atiende a otros títulos de la filmografía de Campillo como guionista o montador –*La clase* (2008), *El taller de escritura* (2017), *La resurrección de los muertos* (2004), *Planetarium* (2016), *Eastern Boys* (2013), *Hacia el Sur* (2005)–, para reforzar la denuncia de “un estado problemático europeo y una necesidad de pensar nuevos modos para encontrarse con el mundo fuera de la pantalla”.

Temas similares caracterizan el cine de Ruben Östlund. En su artículo, Mónica Fernández, Sofía Martinicorena e Inés Paris analizan las políticas espaciales de la “hospitalidad” (según la terminología de Derrida) en Europa según son descritas en tres películas del director sueco: *Play* (2011), *Fuerza mayor* (2014) y *The Square* (2017). Las autoras regresan a una visión posmoderna de Europa descrita en las películas de Östlund como una aglomeración de no lugares que, siendo sistémicamente funcionales a las lógicas capitalistas del consumismo, revelan “la imposibilidad de una ética de la hospitalidad” y “ponen en peligro las vulnerables identidades europeas de los personajes”, y, como consecuencia directa, el sueño europeo idealizado. Sin duda, la Europa de Östlund está muy lejos del excepcionalismo comunitario defendido por Rifkin, al que parece reemplazar con un choque constante entre una hospitalidad implícita y una hostilidad inseparable que se pone de manifiesto en momentos de crisis, como son las recientes oleadas de inmigrantes.

Las representaciones del imaginario compuesto por y sobre la crisis de los migrantes constituyen también el foco del análisis que Raúl Álvarez realiza

sobre la iconografía, la expresión literaria y las técnicas narrativas de los cómics publicados en España en los últimos años. Este artículo, que sigue la estela de la renovada atención prestada a este medio en el ámbito de los estudios semióticos, se complementa con un análisis cuantitativo que evalúa, por un lado, el impacto de estos cómics en términos de visibilidad, alcance y mercado; y, por otro lado, las referencias a las controvertidas iniciativas legislativas de la UE aplicadas para abordar la crisis migratoria. Los trece títulos identificados (producidos en su mayoría en España, pero también en Francia, Bélgica, Polonia, Italia e Iraq) muestran algunos rasgos comunes: el tropo del viaje como principal dispositivo narrativo y, al mismo tiempo, como metáfora del cambio y la transformación que los personajes aspiran alcanzar; argumentos principalmente lineales; un diseño de personajes condensado en arquetipos y estereotipos (por ejemplo, villanos y víctimas); y una iconografía que oscila entre la figuración expresionista, la caricatura y un estilo de representación más realista. Lo que en cualquier caso supone un rasgo no negociable es el sentido de tragedia que subyace en todas las oleadas de migrantes; también, la falta de finales optimistas, que recuerdan al lector la odisea burocrática a la que Europa ha sometido a los migrantes en los últimos años.

Georgina Oller concluye el monográfico con una aplicación inusual y perspicaz de la noción de contramonumento a *El cielo gira* (2004), el premiado documental de Mercedes Álvarez. Oller sigue para ello la propuesta del historiador James E. Young, quien entiende los contramonumentos como espacios conmemorativos autoconscientes (1992, p. 267). Oller sostiene que *El cielo gira* puede considerarse como un contramonumento que desafía los estereotipos de progreso al ofrecer “un contradiscurso alternativo” que no impone ninguna verdad absoluta sobre el tema en cuestión, esto es, el proceso de modernización impuesto al pequeño pueblo soriano de Aldeaseñor con el fin de detener (y posiblemente revertir) su avanzado estado de despoblación. En lugar de emplear un paradigma expositivo para plantear un determinado problema y una posible solución (Nichols, 1997), el documental de Álvarez es un espacio performativo para los habitantes del

pueblo y sus recuerdos subjetivos, no filtrados, sin ninguna otra información añadida sobre su identidad y sus historias personales. El documental no hace preguntas, simplemente "encuadra las situaciones que viven" estas personas y permite a los espectadores escuchar sus conversaciones. El valor innovador de *El cielo gira* se encuentra, por tanto, en la capacidad y el derecho de los espectadores para ver, participar críticamente e interpretar libremente las imágenes de la pantalla. En su dimensión local y demográficamente limitada, un pequeño pueblo español muestra a Europa la manera de encontrar una preocupación y un compromiso compartidos en asuntos de interés general. Y lo que es más importante, pone de relieve una advertencia simple pero crucial: que no es posible, o al menos es muy discutible, emprender cualquier proceso de modernización material y cultural (léase el proyecto europeo) si la voluntad del pueblo queda marginada.

En última instancia, este número especial de *Fotocinema* gira en torno a la idea de un proceso de construcción de mitos. Como ejemplifican Lakoff y Johnson, los mitos derivan su poder de su alianza con las ideas de "verdad, racionalidad, exactitud, justicia" según se refleja en los múltiples discursos que informan las prácticas sociales y culturales (1980, 188-189). Cuando son efectivos, los mitos se convierten en un cauce natural, de sentido común, en la transmisión de valores, creencias y actitudes. Los artículos presentados en este número reflejan una tensión crítica entre dos polos. En el extremo positivo del espectro se encuentran los intentos de explorar y representar el sueño europeo como un conjunto de ideales y valores que conforman la construcción optimista de un mito. En el extremo negativo, la promesa del sueño europeo queda sometida a un choque duro y dramático con la realidad. En algún lugar intermedio, intensificando la línea de tensión, está la impresión de que, incluso en el mejor de los casos, ese proceso se hubiera atascado tanto en la elaboración como en la transmisión de su contenido, es decir, el conjunto de valores, creencias y actitudes que conforman el sueño europeo.

Todos los artículos y casos de estudio comparten como rasgo el centrar la atención en quienes se encuentran atrapados en esta tensión: las personas.

Sus investigaciones sobre cine, fotografía y cómic, actuales o referidas al pasado, revelan que, sea cual sea el espacio intermedio que se encuentre para dar cabida a una construcción realista de una identidad compartida que haga realidad el sueño europeo, la causa más acuciante de la crisis en curso parece ser la pérdida de confianza y de fe de los ciudadanos en los valores comunes. En otras palabras, el sueño europeo está todavía en busca de una audiencia. Y para que el proceso de construcción de mitos positivos sea rescatado, ese público debe participar como protagonista activo en lugar de verse reducido a los paradigmas de consumidor o víctima.

### Referencias bibliográficas

- Balló, J. y Pérez, X (1997). *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Z. (2016). *Extraños llamando a la puerta*. Barcelona: Paidós. Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism*. Durham (NC) and London: Duke University Press.
- Hermsen, J. J. (2019). *La melancolía en tiempos de incertidumbre*. Madrid: Siruela.
- Kovacsics, V. (2018). Ya no se puede volver a casa. *Caimán cuadernos de cine*, Especial nº 18 [32], 6-9.
- Lakoff, G. and Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Liz, M. (2016). *Euro-Visions. Europe in Contemporary Cinema*. Nueva York: Bloombury Academics.
- Lorey, I. (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Magris, C. (2020). Occidente, víctima de su propia vileza. *El Mundo*, 13 de marzo, 36-37.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Peris Cancio, J. A. (2018) ¿Qué puede enseñarnos el Hollywood clásico sobre la acogida a los refugiados y los desplazados? Una lectura filosófica de *Si no amaneciera* (1941) de Mitchell Leisen. *Archivos de la Filmoteca*, nº 75, 19-42.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2019). La crisis del sueño europeo: hogar y éxodo en el nuevo cine sobre migrantes y refugiados (2005-2018). *Revista de Comunicación*, 18 (1), 277-297.
- Young, J. E. (1992). The Counter-Monument. Memory against Itself in Germany Today". *Critical Inquiry*, 18 (2), 267-296.