

NEW LEFT REVIEW 95

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2015

	ARTÍCULO
WOLFGANG STREECK	¿Por qué el euro divide a Europa?
	NUEVAS MASAS
ZHANNA ANDREASYAN y GEORGI DERLUGUIAN	Protestas por el precio del combustible en Armenia
DANIEL FINN	Las guerras del agua en Irlanda
	ARTÍCULOS
PAIK NAK-CHUNG	El doble proyecto de la modernidad
FREDRIC JAMESON	Una relectura de <i>Vida y destino</i>
CLAUDIO MAGRIS	La novela como criptograma
	CRÍTICA
DYLAN RILEY	¿La propiedad guiando al pueblo?
EMILIE BICKERTON	<i>Just Remember This</i>
TONY WOOD	Las vidas de Dzhughashvili
ROBIN BLACKBURN	Oro blanco, trabajadores negros

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación y el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador-IAEN

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS NACIONALES
LA UNIVERSIDAD DE POSGRADO DEL ESTADO



Secretaría de
Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación



traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

Inez Hedges, *World Cinema and Cultural Memory*,
Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, 190 pp.

EMILIE BICKERTON

JUST REMEMBER THIS¹

Al inicio de su libro de memorias, *El último suspiro*, Luis Buñuel, mediante una descripción de las fases iniciales de la amnesia, advierte a sus lectores de que lo que van a obtener no es un relato fáctico y estricto de su vida, sino algo mucho más caótico, digresivo y, sí, falso. Ha descubierto con la edad que sus recuerdos no eran siempre exactos y se ha sorprendido a sí mismo contando historias sobre hechos que nunca ocurrieron, como la boda de su amigo Paul Nizan, en la iglesia de Saint Germain des Près, con Sartre como testigo. Y, aun así, «Nuestra memoria es nuestra coherencia»:

Con frecuencia, he pensado introducir en una película una escena en la que un hombre trata de contar una historia a un amigo; pero olvida una palabra de cada cuatro, generalmente, una palabra muy simple: coche, calle, guardia... El hombre farfulla, titubea, gesticula, busca equivalencias patéticas, hasta que el amigo, furioso, le da un bofetón y se va. A veces, para defenderme de mis propios terrores con la risa, me da por contar el cuento del hombre que va al psiquiatra porque sufre pérdida de memoria, lagunas. El psiquiatra le hace un par de preguntas de rutina y luego le dice:

—Bien, ¿y esas lagunas?

—¿Qué lagunas? —pregunta el hombre.

Nuestra percepción de nosotros mismos está ligada al pasado que recordamos, a quienes hemos conocido y a lo que hemos conocido. El fenómeno que

¹ El título del artículo hace referencia al primer verso de la canción «As Time Goes By», que desencadena los recuerdos de los personajes en la película *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) [N. de la T.].

describe Buñuel ofrece un material potencialmente rico para tratar en la pantalla: en el lenguaje cinematográfico, mediante cortes en la acción, fundidos en negro o ángulos de la cámara que nos produzcan desconfianza, pueden perfectamente expresarse tergiversaciones, lagunas y vacilaciones; la obra de *collage* de Godard emplea formas diferentes en celuloide y vídeo para sugerir cómo la pantalla puede transmitir destellos de lucidez o recuerdo. La relación del cine con la memoria se extiende más allá de la representación de la memoria subjetiva. Formalmente, el cine remeda la memoria, puesto que presenta ante nuestros ojos escenas que ya ocurrieron, que se representaron delante de las cámaras, hace ya algún tiempo. Como cualquier forma de relato, la narración cinematográfica está profundamente ligada a la labor de la memoria, como bien sugiere la homonimia de la palabra *historia*. Para los cineastas constructivistas, que rechazaban el veneno conservador de la narrativa «teatral», el aspecto de crónica era fundamental; el panfleto de Vertov «Nosotros: variantes de un manifiesto» invitaba al público a «huir hacia el exterior, hacia las cuatro dimensiones (tres dimensiones más tiempo)». En manos de los surrealistas (del propio Buñuel, pero también en la narrativa de Peter Wollen, del cine etnográfico de Jean Rouch) el cine es la forma artística del inconsciente: de la memoria involuntaria, pero explosiva.

En *World Cinema and Cultural Memory*, su cuarto libro, el objetivo de Inez Hedges es investigar las estrategias de la memoria en una serie de películas políticas; analizar las maneras en las que las obras culturales lidian con los acontecimientos reales del pasado y del presente histórico. Su marco de trabajo son los «Estudios de la Memoria», una subdisciplina cada vez más institucionalizada, que se localiza en algún punto entre la Historia y los Estudios Culturales. Su origen intelectual se puede remontar a los esfuerzos de los historiadores liberales franceses durante la Guerra Fría (François Furet, pero sobre todo Pierre Nora) para, en nombre del «antitotalitarismo», liberar la vida intelectual de su país de conceptos tenazmente persistentes procedentes de la Gran Revolución. De la misma manera que *Penser la Révolution française* de François Furet (1978) explicaba las revueltas de finales del siglo XVIII en términos de dinámicas de discurso más que de causas sociales, la obra monumental *Les lieux de mémoire* de Pierre Nora (1984-1992) pretendía reemplazar «una historia que nos divide» por «una cultura que nos une», en la que la identidad francesa pudiera encarnarse en tótems y fragmentos rememorados con cariño. Esto se amalgamó fácilmente con la «historia desde abajo» anglófona, con su énfasis en los artefactos culturales y en la memoria popular. En la década de 1990, Andreas Huyssen y sus colegas adaptaron y ampliaron el proyecto a la Alemania reunificada. Al mismo tiempo, los campos florecientes de estudio sobre los derechos humanos y sobre el posconflicto empezaron a recurrir a la «memoria» como un medio de individualizar, psicologizar y, por lo tanto, despolitizar las luchas sociales y étnicas, desde Sudáfrica hasta los Balcanes e Irlanda del Norte.

En los últimos diez años, los Estudios de la Memoria se han establecido en la academia, han producido un aluvión de revistas y de manuales universitarios, todos publicados alrededor de 2007, y, entre la decadencia generalizada de las humanidades, han florecido profusamente. A la hora de buscar un cimiento intelectual, la nueva disciplina no pudo ignorar por completo la obra de la década de 1920 de Maurice Halbwachs, sociólogo discípulo de Durkheim. En *Les cadres sociaux de la mémoire*, publicado por primera vez en 1925, Halbwachs elabora el concepto de una «memoria colectiva», estructurada socialmente, que reelabora la imagen del pasado en consonancia con las opiniones predominantes del presente. Este tipo de marco explicativo de inspiración social era precisamente lo que quería evitar el enfoque relativista de los estudios de la Memoria, así que, en sus iniciativas, «cultural» sustituyó a «colectivo». Más recientemente, la palabra de moda ha sido «transcultural», con el foco puesto en culturalizar los procesos migratorios.

Al igual que los Estudios Culturales, aunque a diferencia de la Historia, la nueva subdisciplina se caracteriza por una apariencia ideológica uniforme de tendencia progresista liberal; los inconformistas y los conservadores no tienen cabida aquí. Hedges explica en *World Cinema And Cultural Memory* que ella, como Huyssen, quiere centrarse en formas de memoria «productivas», íntimamente vinculadas, en sus palabras, a «procesos de democratización y luchas por los derechos humanos». Los usos que ella analiza son «empleos beligerantes que han surgido de luchas, de luchas contra el olvido, contra las fuerzas que operan para suprimir la memoria, contra las exigencias hegemónicas que combaten los actos resurgentes de la memoria con el argumento de que el mundo tiene que ser tal y como es». El cine, argumenta, ha jugado un papel crucial a la hora de promover la memoria cultural desde 1945, debido al poder del medio. Incluso las «memorias ficticias» que las películas crean pueden tener un impacto social si se remiten a «traumas históricos no resueltos, recuerdan aspiraciones utópicas enterradas o ayudan a definir identidades en el proceso de formación».

Hedges desarrolla una tipología de usos de la memoria, inspirándose no solo en el cine, sino en otros muchos medios culturales: novelas, poesía, escultura o memoriales. «La memoria viva» se centra en la experiencia francesa del judeocidio, un tema estándar de los estudios de memoria, y, más concretamente, en obras que implican al campo de concentración de Drancy, el barrio periférico del noreste de París: *Le plus beau pays du monde* (1996), una película de ficción de Marcel Bluwal ambientada bajo la Ocupación, que contiene una escena dentro del campo; el documental de Cécile Clairval *Drancy, dernière étape avant l'abîme* (2002); la «meditación filosófica» de Arnaud des Pallières *Drancy Avenir* (1996); la novela de Noël Calef, *Drancy 1941* (1943); y el memorial de granito de estilo brutalista erigido por Shelomo Selinger en 1976 en Drancy, situado en el interior de un

complejo de viviendas en decadencia y que, como admite Hedges, «requiere de muchas explicaciones para que los visitantes lo aprecien».

La forma en la que los cineastas japoneses abordaron las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki se debate bajo el epígrafe de «La memoria amnésica». Hedges examina *Ikimono no Kiroku* (*Crónica de un ser vivo*, Akira Kurosawa, 1955), *Kuroi Ame* (*Lluvia negra*, Shohei Imamura, 1989) y *Kagami no onnatachi* (*Mujeres en el espejo*, Kij Yoshida, 2002) y también menciona de pasada una de las últimas películas de Kurosawa, *Yume* (*Los sueños de Akira Kurosawa*, 1990), que describe la explosión de los reactores nucleares tras el monte Fuji y los intentos de huida de la población presa del pánico. Entre estas películas, solo *Kagami no onnatachi* trata directamente de la amnesia: una misteriosa mujer amnésica puede ser o no ser la hija de una superviviente de Hiroshima, que en una ocasión rompió un espejo de rabia y abandonó la casa gritando: «Hiroshima y yo, ¿quién soy yo en realidad?». *Ikimono no Kiroku*, de Kurosawa, se centra, por el contrario, en la definición de los términos de cordura y locura. La familia del industrial Kiichi lo lleva a juicio, acusándolo de irresponsabilidad fiscal, después de que su miedo obsesivo a los ataques atómicos lo haya conducido a abandonar su fundición, en un intento de conseguir que su mujer, sus hijos y sus amantes se muden con él a Brasil; Kiichi termina en un asilo, convencido de que se encuentra en otro planeta y de que el sol que entra por su ventana es la Tierra, consumida en una explosión atómica. *Lluvia negra*, de Imamura, basada en una novela de 1965 con el mismo título, se centra en las posibilidades de matrimonio de una *hibakusha*, una joven que ha estado expuesta a la radiación. Hedges argumenta, no obstante, que todas estas obras son intentos de contrarrestar la amnesia social que rodeaba a los bombardeos estadounidenses, puesto que la reacción inicial había sido asociar cualquier rastro de ellos (discapacidad o enfermedad, muertes en la familia) con la vergüenza y el silencio.

La relación de los directores españoles con el franquismo y la Guerra Civil se debate a través de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *L'arbre de Guernica* (*El árbol de Guernica*, Fernando Arrabal, 1975) y *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999). Hedges distingue en estas obras una estrategia de «memoria convulsa», explicando que la tentativa de los fascistas por controlar todos los aspectos de la vida «exigía una reacción correspondientemente extrema por parte de estos artistas, cuyas obras se caracterizan por imágenes y acontecimientos calculados por su efecto de *shock*». Así se produce en el libro la primera mención del surrealismo, que había sido el tema de uno de los libros anteriores de Hedges: «La memoria convulsa» es la adaptación del lema de André Breton, «belleza convulsa», definida aquí como «un choque estético que se logra mediante la colisión de realidades distantes». Hedges engloba a las obras de directores palestinos (y de algunos israelíes) que tratan de la Nakba y de sus consecuencias, bajo la denominación de «La

memoria performativa». Esto es bastante explícito en *Ma'aloul Tahtafilu bi Damariha* (*Maloul celebra su destrucción*, Michel Khleifi, 1985): los refugiados a los que se les permite regresar a su pueblo en ruinas una vez al año, el día de la independencia israelí, describen sus antiguas casas a sus hijos y sus nietos con vívidos detalles y junto a sus palabras se intercala material de archivo de 1948 y de fechas anteriores. Hedges nos ofrece media docena de ejemplos de «películas del *checkpoint*», un género específicamente palestino. En *Yaddon Ilaheyya* (*Intervención divina*, Elia Suleiman, 2002), una pareja urbana dislocada se cita en los *checkpoints* para desarrollar en el coche su relación amorosa. En *Urs Rana* (*La boda de Rana*, Hany Abu-Assad, 2002), el cortejo nupcial desiste de llegar al restaurante y termina celebrando la boda de Rana en un *checkpoint* de Jerusalén. En *Hay mish Eishi* (*Esto no es vida*, Alia Arasoughly, 2001) se escucha la voz de las mujeres palestinas sobre imágenes que describen sus vidas cotidianas: las largas esperas en el *checkpoint* de camino al trabajo, las noches invadidas por los bombardeos de las Fuerzas de Defensa de Israel. Hedges comenta esta cualidad de *sumud* o resistencia, que tal vez se describa mejor como un estoicismo en la derrota, como otro ejemplo de memoria performativa.

El surrealismo hace de nuevo una breve aparición en la discusión del anticolonialismo africano y de Aimé Césaire, a colación del empleo de las máscaras en *La noire de...* (1966), de Ousmane Sembene. En este capítulo, dos películas sobre Argelia, *Waqai sanawat al-djamr* (*Crónica de los años de fuego*, Mohammed Lakhdar-Hamina, 1975), ambientada en el interior sureño en la década de 1950 y *Hors-la-loi* (*Fuera de la ley*, Rachid Bouchareb, 2010), que sigue las vidas de tres hermanos desde la masacre de Sétif hasta la del metro de Charonne, son ejemplos de «La memoria radical», que Hedges también detecta en la tradición africana del «loco sabio» y del narrador *griot* de la historia oral. La categoría de «La memoria obstinada» agrupa dos obras de estética contrastada: *Le fond de l'air est rouge* (Chris Marker, 1977), un montaje polifónico de voces e imágenes de Mayo del 68, Vietnam, la Checoslovaquia de Dubček y el Chile de Allende; y el documental épico de Patricio Guzmán *La batalla de Chile* (1975-1979), junto con su secuela *Chile, la memoria obstinada* (1996), en la que Guzmán regresa para mostrar a los jóvenes chilenos su obra tras la caída de la dictadura.

Hedges escribe con un auténtico entusiasmo sobre las películas cubanas («desde Serguei Eisenstein y Dziga Vertov en la Unión Soviética de la década de 1920 no se había desarrollado un cine nacional innovador en el contexto de una revolución»). El capítulo en su totalidad es una oda a Tomás Gutiérrez Alea. Traza la influencia italiana en sus películas: Alea estudió en el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma con Cesare Zavattini, el guionista de *Ladrón de bicicletas*, y le pareció que los principios del neorrealismo se aplicaban perfectamente a las difíciles condiciones económicas de

Cuba; la estructura de *Historias de la revolución* (1960), nos enteramos, seguía conscientemente el modelo de *Paisà*, de Rossellini. El manifiesto de su colaborador Julio García Espinosa *Por un cine imperfecto*, escrito en 1969, bebe de las mismas fuentes. Como desarrollaba Gutiérrez Alea, el llamamiento postulaba «poner la técnica al servicio de la imaginación y no al revés»; su película *Memorias del subdesarrollo* (1968) es un buen ejemplo de todo esto: combina sin aparente esfuerzo las escenas callejeras del neorrealismo, los noticieros de archivo y las secuencias oníricas. Hedges destaca de nuevo a Buñuel como otra influencia central en la salvaje *Muerte de un burócrata* (1966), que comienza con la muerte accidental de un obrero que se cae en una máquina que produce bustos en serie de José Martí, así como en su sátira surrealista póstuma, *Guantanamera* (1995), rodada el año anterior a la muerte de Gutiérrez Alea. El relato de Hedges se puntúa con citas de una entrevista que el director le concedió en 1993: «El cine es un sueño que está tirando de la alarma».

Mientras que la obra de Gutiérrez Alea se clasifica bajo el encabezamiento de «La memoria productiva», el capítulo final se dedica a las obras procedentes de la RDA, ejemplos de «La memoria reclamada». Hedges describe *Neues in Wittstock* (1992), un proyecto documental de Volker Koepp que comenzó en 1974, rodando al mismo grupo de mujeres, obreras de una fábrica, a lo largo de los años. Tras la reunificación, las mujeres se pusieron en contacto con Koepp y le pidieron que las volviera a filmar. La obra resultante combina material de archivo histórico con nuevas entrevistas, planos de la fábrica ahora privatizada y de las mujeres viéndolos y comentando las entrevistas que ellas mismas concedieron hace años. Pero la pieza central del capítulo es la novela en tres volúmenes de Peter Weiss *La estética de la resistencia* (1975-1981), una rareza en un libro dedicado al cine mundial. Hedges la emplea como el ejemplo central de «La memoria reclamada», que implica «un repensar activo del pasado» por parte de quienes empiezan por definirse en términos que desafían a las narrativas hegemónicas.

¿Qué se consigue al observar el cine mundial a través de las lentes de la «memoria cultural»? Los casos que estudia Hedges son muy dispares. El de Drancy es especialmente flojo. Nos ofrece un breve resumen de la posición de Claude Lanzmann y se nos regala la opinión de Georges Didi-Huberman sobre las propiedades dialécticas del montaje, una opinión no excesivamente original. Pero Hedges ignora la importante literatura crítica sobre este asunto, empezando por el meticuloso estudio de Peter Novick *The Holocaust and Collective Memory*, que describe la campaña para construir una imagen indeleble del judeocidio, concertada y financiada por Israel y sus partidarios, con el fin de agenciarse una defensa estadounidense e internacional para su Estado, tras su casi derrota en 1973. Gracias a su éxito, este asunto es ahora un tema de la memoria cultural «oficial», no de la «beligerante», por emplear los términos de Hedges; sus representaciones cinematográficas más influyentes han sido

grandes éxitos de Hollywood, desde la serie de televisión de la NBC *Holocaust* (*Holocausto*, 1978) hasta *Schindler's List* (*La lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993). Mientras tanto, la argumentación de Bruno Bettelheim, que defiende que «holocausto» o sacrificio son términos monstruosamente inapropiados para la política de exterminio industrial de los nazis contra los judíos europeos y otras personas, sencillamente pasa desapercibida. Hedges no justifica de ninguna forma la elección de las obras relativamente poco ilustres en las que se centra aquí, ni tampoco explica por qué, entre los muchos millones de víctimas, se concentra en las 73.000 personas que fueron deportadas desde Drancy.

El capítulo sobre Hiroshima es el mejor, porque se enfrenta a obras mucho más sustanciosas, pero lo que consigue en último término es revelar un problema más profundo que subyace en el enfoque de Hedges. ¿Por qué tendríamos que considerar el impresionante drama simbólico de Kurosawa como una obra de la memoria amnésica, cuando se podría encuadrar igualmente bajo la rúbrica de memoria performativa, convulsa, radical, obstinada, productiva o reclamada, en suma, bajo cualquiera de los otros ocho tipos que se despliegan en su libro? Las categorías de Hedges son meras etiquetas, que carecen de alcance explicativo. La ausencia a lo largo y ancho de la obra de cualquier tipo de contexto social y político real es un problema añadido; *World Cinema and Cultural Memory* no tiene nada que decir, por ejemplo, sobre los tumultuosos movimientos de masas que se produjeron en Japón en contra de la firma del Tratado de Seguridad de 1960 con Estados Unidos. ¿Amnesia? En lugar de un análisis histórico o político, se nos informa de que «las catástrofes de Hiroshima y Nagasaki», «como el Holocausto y [...] la Guerra Civil española» han de entenderse como «lugares de trauma», como si el paisaje histórico que las rodeara consistiera, por contraste, en una «normalidad» integrada y serena. Esta patologización de los acontecimientos políticos, desgajándolos de cualquier contexto histórico inteligible, es, por supuesto, una práctica habitual en el repertorio de los Estudios de la Memoria.

Hedges pisa un terreno más firme con el surrealismo español. Ha escrito previamente sobre artistas y cineastas surrealistas y esta sensibilidad le sirve aquí de guía, aunque los recuerdos inconscientes e ingobernables que el surrealismo busca desatar están excluidos del enfoque *bon enfant* de los Estudios de la Memoria. La ausencia de un contexto cultural o político es de nuevo un problema. La exuberancia *camp* de Pedro Almodóvar no puede en absoluto considerarse beligerante en el contexto de la España del *boom* hedonístico durante el mandato de Felipe González. En lugar de un contexto, nos encontramos con referencias constantes a teóricos inconexos, apilados unos sobre otros hasta crear un efecto de progresiva incoherencia: Edward Said, Homi Bhabha, Stuart Hall, Michel Foucault, Maurice Blanchot, a todos ellos se les hace hablar a la vez, sin que se llegue a ninguna conclusión clara. Al mismo tiempo, Hedges, en general, omite un análisis crítico formal o cualquier otro intento de caracterizar las tradiciones culturales particulares.

Una ausencia notable es el cine histórico como tal. El estudio contrarrevolucionario del París de finales del siglo XVIII que hizo Eric Rohmer en *La inglesa y el duque* podría ser un ejemplo pertinente. Para Rohmer, como, a su idiosincrática manera, para Godard, el cine es un medio eminentemente histórico, «un instrumento para el testimonio», un archivo del mundo del siglo XX: «En los periodos en los que no existía el cine es interesante tratar de reconstruir lo que podría haber ocurrido de haber existido este». La «falsedad» de emplear la tecnología digital para mostrar un periodo histórico en la pantalla era parte del atractivo de la propuesta para Rohmer. La cuestión no era el alcanzar un realismo absoluto, sino «mostrar una ciudad revolucionaria como nunca antes se había visto en el cine». Estos son tipos de desafíos formales que la historia plantea cuando se plasma en una pantalla. El material de archivo o las imágenes procedentes de los medios de comunicación de masas, intercalados en escenas de ficción, pueden transformar su sentido: noticias que pasan en un televisor encendido en segundo plano, el sonido de una emisión radiofónica, la visión fugaz de un titular de periódico en un vagón de tren o sobre la mesa de un café, intrusiones que desconciertan o corroboran la narración que les rodea.

La estética de cómo encarar el pasado de forma visual ha sido una inquietud constante desde la primera generación de cineastas, desde el docudrama en once capítulos de Georges Méliès (que él llamaba «noticiero reconstruido») sobre el entonces contemporáneo Asunto Dreyfus, hasta *Octubre*, de Eisenstein, o, para el caso, la oda al Ku Kux Klan de D. W. Griffith, *El nacimiento de una nación*. Pero, en un contexto diferente, *Berlin Alexanderplatz*, de Fassbinder, o las películas históricas que Rossellini rodó para televisión se enfrentaban a algunos de estos mismos problemas. Ya hablemos de Cuba a través de la lente de Gutiérrez Alea, de la Palestina de Khleifi, del Japón de Kurosawa o del Chile de Guzmán, estos directores están igualmente ocupándose de la historia en la pantalla y batallando con los mismos temas básicos del realismo cinematográfico y de las trampas de la reconstrucción. Al enmarcar su debate alrededor de la memoria, Hedges se mantiene a distancia de la historia. Pero el propio Nora llegó a aborrecer la «marea de la memoria», que había contribuido a provocar. «La memorialización» se convertía en un instrumento político, mientras que *Les lieux de mémoire* se habían integrado dentro de una complaciente cultura de la herencia. La propia Hedges nunca define en realidad la «memoria cultural», aunque enumera sus «usos activos»: «Crear o fortalecer la formación identitaria de un grupo o nación; procesar un trauma experimentado colectivamente; reinterpretar el pasado según un nuevo paradigma». Hay una palabra más vieja para esto: ideología, ya sea la oficial o la contrahegemónica. La lección de *World Cinema and Cultural Memory* puede resumirse en una frase: si queremos profundizar en nuestro entendimiento de las relaciones entre el cine, la historia, la política y la conciencia, los Estudios de la Memoria no son el lugar adecuado para ello.