DEL TRAUMA A LA MEMORIA: LA TRADUCCIÓN VISUAL DE LOS CUERPOS FEMENINOS EN *LAS FLORES DE LA GUERRA**

FANG XIE
DONGYE LYU
MENGHAN CHEN

1. INTRODUCCIÓN: DE LAS IMÁGENES DE GUERRA A LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA NACIONAL

La guerra no constituye únicamente un acontecimiento militar o político; representa también una ruptura traumática que reconfigura las relaciones sociales, las jerarquías de género y las formas de vida encarnadas en los cuerpos. El trauma suele manifestarse de manera diferida y reaparecer a través de formas mediadas de representación antes que ser plenamente asimilado en el momento mismo en que se produce la violencia (Caruth, 2016). Al mismo tiempo, la guerra es objeto de procesos continuos de narrativización que contribuyen a estabilizarla como memoria compartida.

En tanto que medio audiovisual moderno, el cine participa en la representación de la historia no solo mediante la reconstrucción o el relato de acontecimientos, sino también a través de la reorganización del pasado por medio de recursos formales, estilísticos y sensoriales (Rosenstone, 1995). En este contexto, el cine puede generar lo que Alison Landsberg denomina «memorias protésicas», es decir, experiencias de memoria que permiten a quienes no fueron testigos directos de determinados acontecimientos acceder a una vivencia sensorial y afectiva de traumas históricos que «se originan fuera de la experiencia vivida de una persona y, sin embargo, son asumidos e incorporados por ella a través de las tecnologías culturales de la memoria propias de la cultura de masas» (Landsberg, 2004: 19).

En China, la Guerra de Resistencia contra Japón —y, de manera particular, la Masacre de Nankín— constituye uno de los traumas nacionales más profundos del siglo XX (Wang, 2017: 36). La ocupación japonesa de Nankín en 1937 estuvo acompañada de asesinatos masivos, violaciones, torturas y saqueos que provocaron una enorme mortandad, desplazamientos forzosos y el colapso de la vida cotidiana en toda la ciudad. Este acontecimiento ha dejado una herida persisten-

te cuya articulación pública ha variado según los diferentes contextos históricos, al tiempo que se ha transmitido a través de memorias familiares y relatos locales (Wang, 2017). En consecuencia, las representaciones visuales de esta violencia hacen mucho más que ilustrar un episodio histórico: intervienen activamente en las disputas en torno a la identidad cultural, el posicionamiento moral y los límites de la memoria nacional.

La investigación reciente sobre el cine bélico chino ha analizado cómo los relatos cinematográficos sobre Nankín se encuentran condicionados por diversas políticas de representación, entre ellas los debates sobre la victimización, la visibilidad de la violencia sexual y la circulación transnacional del trauma nacional. Diversos estudios comparativos han examinado cómo películas como *Las flores de la guerra* (Jīnlíng Shísān Chāi, Zhang Yimou, 2011) y *Ciudad de vida y muerte* (Nánjīng! Nánjīng!, Lu Chuan, 2009) negocian la representación del sufrimiento histórico dentro de un discurso moral centrado en la nación, al tiempo que buscan interpelar a audiencias internacionales y responder a las lógicas del mercado global (Zhu, 2013; Yang, 2014; Weiss, 2016; Lopes, 2022). Partiendo de esta línea de investigación, el presente artículo se centra en un problema más específico: cómo la forma cinematográfica organiza las imágenes de los cuerpos para traducir el sufrimiento marcado por el género en un régimen de memoria socialmente legible.

Las flores de la guerra se sitúa en el contexto de la ocupación japonesa de Nankín. La película sigue a un grupo de alumnas de un internado religioso que encuentra refugio en un complejo eclesiástico administrado por occidentales, denominado en el film Catedral de Winchester. A este espacio se incorpora posteriormente un grupo de prostitutas procedentes de un burdel cercano que buscan protección frente al avance de las tropas japonesas. John Miller, un embalsamador estadounidense, queda atrapado en el interior del recinto cuando las fuerzas de ocupación estrechan progresivamente el cerco sobre la ciudad. La narración avanza hacia un acto culminante de sustitución, en el que las mujeres del burdel se hacen pasar por las estudiantes y ocupan su lugar en un acto organizado por el ejército japonés. Al convertir el cuerpo femenino en la superficie sobre la que se inscriben y reorganizan moralmente las violencias de la historia, la película fusiona el sufrimiento individual con una experiencia traumática concebida en clave nacional. Dentro de este sistema de representación, las mujeres aparecen divididas en dos categorías, estudiantes y prostitutas, y sus cuerpos son sometidos a distintas formas de exposición, vulneración, ocultamiento y sacrificio, al tiempo que se les atribuyen significados que exceden la experiencia individual. La representación social asigna valores diferenciados a estos cuerpos y, al integrarlos en un orden simbólico más amplio, contribuye a definir qué vidas son reconocidas como plenamente «humanas» y, por tanto, dignas de protección (Cubas, 2011; Xie et al., 2025). En este proceso, el cuerpo se convierte en un espacio de intersección entre la conciencia cultural y las estructuras de poder social, de modo que su valor simbólico emerge a través de sucesivas operaciones de deconstrucción y reconstrucción (Gao y Abas, 2024).

Con el fin de evitar ambigüedades conceptuales, este artículo adopta una terminología precisa y consistente en relación con los distintos conceptos de memoria. El término «memoria cultural» se emplea como categoría principal para designar las formas de recuerdo mediadas, simbólicas y transmitidas entre generaciones (Assmann, 1995). Por su parte, la noción de «memoria colectiva» se utiliza únicamente en su sentido fundacional, entendido como el marco social que hace posible el recuerdo, siguiendo la formulación clásica de Halbwachs. No obstante, el análisis se centra fundamentalmente en la memoria cultural, dado que el cine opera a través de formas mediáticas duraderas y de convenciones estéticas específicas. El concepto de «memoria protésica» se emplea para describir el

modo en que espectadores que no han sido testigos directos de determinados acontecimientos históricos llegan a experimentar, sentir e incorporar traumas del pasado a través de su representación audiovisual. Por otro lado, la expresión «memoria nacional» designa una articulación políticamente orientada de la memoria cultural dentro de un discurso centrado en la nación, la identidad y la moralidad colectiva. En relación con la memoria protésica, la interacción mediada con el pasado «constituye el fundamento de algo más que la subjetividad individual; se convierte en la base de formas mediadas de identificación colectiva y de la producción de esferas públicas potencialmente contrahegemónicas» (Landsberg, 2004: 21). A lo largo de este trabajo, el término «traumático» se utiliza como descriptor tanto del pasado como de la carga afectiva asociada a la memoria, y no como una categoría analítica autónoma.

La investigación existente sobre cine bélico y memoria suele adoptar una de dos orientaciones principales: o bien analiza el trauma y el recuerdo desde una perspectiva temática e ideológica, o bien propone lecturas detalladas de las obras sin explicitar suficientemente los procedimientos que permiten vincular las formas visuales de escala micro con los efectos memoriales que producen a nivel macro. Frente a estas aproximaciones, el presente artículo propone un modelo sintético y secuencial de transducción cinematográfica que especifica cómo las imágenes del cuerpo transitan desde la visualización —esto es, la puesta en escena del trauma como experiencia perceptible— hacia la simbolización —la estabilización de significados mediante signos recurrentes— y, finalmente, hacia la comunalización ética, entendida como la invitación a adoptar una determinada posición moral compartida. Este modelo se concibe como una herramienta analítica transferible, susceptible de aplicarse comparativamente al estudio de los modos en que distintas películas traducen el sufrimiento marcado por el género en formas de memoria cultural y nacional. Desde el punto de vista metodológico, el modelo se operacionaliza mediante el análisis detallado de elementos como el encuadre, la alineación de la mirada, las estrategias de ocultación, la codificación simbólica del vestuario y las dinámicas de presión espacial presentes en secuencias clave. De este modo, se establece una conexión entre las formas cinematográficas concretas y los procesos de construcción memorial que estas contribuyen a generar (Cheng, 2012; Chen, 2025; Qin y Zhang, 2025).

En consecuencia, tomando *Las flores de la guerra* como estudio de caso, este artículo se propone responder a las siguientes preguntas: ¿de qué manera se inscribe el trauma histórico en los cuerpos femeninos representados por la imagen cinematográfica? ¿Cómo participan estos cuerpos en la reproducción de la memoria nacional? ¿Y de qué modo contribuyen a la (re)configuración de las identidades en un contexto marcado por la guerra? Asimismo, a través del análisis de los procesos mediante los cuales el significado se genera y se transmite en la narración visual del cuerpo femenino, el artículo muestra cómo las estrategias cinematográficas de visualización y simbolización convierten los cuerpos de las mujeres en vehículos afectivos y metáforas culturales de la memoria histórica. De este modo, se pretende esclarecer las conexiones internas que articulan género, memoria y relato nacional en el cine de guerra.

2. VISUALIZAR EL TRAUMA: NARRATIVAS DE LA VIOLENCIA SOBRE EL CUERPO FEMENINO

El término «trauma» designa una experiencia de tal intensidad que desborda la capacidad inmediata de comprensión y elaboración del sujeto que la padece. Caruth (2016) subraya precisamente su carácter diferido: el acontecimiento traumático suele reconocerse únicamente con posterioridad, a través de repeticiones intrusivas, recuerdos fragmentarios y diversas formas de irrupción en el presente. Las narrativas audiovisuales resultan

especialmente adecuadas para representar esta lógica, ya que permiten expresar formas de sufrimiento difícilmente verbalizables mediante la articulación de imágenes, sonidos y estructuras de repetición. En los relatos cinematográficos sobre la memoria de la guerra, los cuerpos femeninos suelen convertirse en espacios privilegiados para hacer visible la vulnerabilidad colectiva (Kaplan, 2005). El trauma no se representa únicamente mediante escenas explícitas de sufrimiento, sino también a través de procedimientos formales de dislocación narrativa, dado que «el impacto del trauma solo puede representarse adecuadamente mediante la imitación de sus formas y síntomas, de modo que la temporalidad y la cronología se colapsan y las narraciones quedan caracterizadas por la repetición y la indirecta» (Whitehead, 2004: 3). En *Las flores de la guerra*, el cuerpo femenino ocupa precisamente esta función de mediación visual central. Sobre él se inscriben las distintas formas de violencia a través de heridas, restricciones físicas y amenazas de muerte, al tiempo que se exteriorizan emociones como el miedo, el desconcierto y la conmoción. Mediante la reiteración y el encuadre sistemático de estas imágenes corporales, la película transforma el dolor individual en un archivo afectivo compartido, traduciendo el trauma privado en una memoria emocional de carácter colectivo.

2.1 La violencia externa inscrita en el cuerpo femenino

La guerra ha sido representada con frecuencia desde una perspectiva centrada en la experiencia masculina, una mirada que contribuye a reforzar los ideales de la masculinidad heroica y a relegar a las mujeres a posiciones marginales dentro del relato. De este modo, se consolida la subjetividad masculina mientras los cuerpos femeninos son configurados como «el otro» o como superficies simbólicas sobre las que proyectar significados ajenos (Weiss, 2016). *Las flores de la guerra* parece apartarse inicialmente de esta tradición al situar los cuerpos de las mujeres en el centro de la narración visual. Como consecuencia, dichos cuerpos se convierten en el principal espacio de inscripción del trauma bélico. La película construye esta condición de vulnerabilidad mediante un motivo recurrente basado en la contracción y la desaparición parcial del cuerpo. En la secuencia inicial, ambientada entre las ruinas de Nankín, la cámara sigue a las estudiantes mientras corren para esconderse entre la hierba, en el interior de tuberías o entre estructuras derruidas. Estos gestos de agacharse, encogerse y cubrirse no constituyen simples reacciones circunstanciales, sino que configuran una auténtica gramática visual del miedo. El cuerpo se repliega ante una presión exterior constante, expresando visualmente una situación de encierro y desprotección en un entorno saturado por la violencia.

Cuando la acción se traslada a la iglesia, la película presenta inicialmente este espacio como un refugio relativamente seguro. Sin embargo, dicha percepción se ve rápidamente desmentida por la irrupción de las tropas japonesas. A partir de ese momento, las jóvenes son perseguidas, inmovilizadas y arrinconadas; sus cuerpos aparecen empujados contra paredes y confinados en espacios cada vez más reducidos. Los encuadres cerrados que muestran extremidades sujetadas por la fuerza, prendas desgarradas y posturas corporales restringidas intensifican la sensación de proximidad de la amenaza y de la violencia física (Figura 1). A través de la combinación de movimiento, impacto



Figura 1. Soldados japoneses agrediendo a varias estudiantes en el interior de una iglesia

visual y una banda sonora intensificada, el dispositivo audiovisual traduce la violencia en una experiencia corporal para el espectador. De este modo, la película escenifica la profanación del refugio y la transformación de un espacio asociado a la seguridad en un escenario de dominación y sometimiento.

La violencia no se presenta como una destrucción aleatoria o indiscriminada, sino como una forma de poder generizado que se ejerce específicamente sobre el cuerpo femenino. La irrupción de los soldados introduce una amenaza sexualizada y coercitiva que priva a las jóvenes de capacidad de acción y reafirma formas de control patriarcal en el contexto de la guerra (Brownmiller, 1993; Elshtain, 1995; Nath, 2022). En este sentido, la violencia bélica y la intrusión masculina convergen en un mismo espacio de significación: mientras la función protectora asociada simbólicamente a la iglesia se desintegra, el cuerpo femenino se convierte en el principal signo a través del cual se articulan y se recuerdan tanto la fuerza militar como la jerarquía de género.

Para conceptualizar este proceso, la representación del sufrimiento femenino se entiende aquí como una forma de estetización del dolor, es decir, como un régimen representacional que vuelve contemplable la atrocidad mediante mecanismos de control estilístico y organización afectiva (Sontag, 2004; Chouliaraki, 2006). En *Las flores de la guerra*, la iluminación cuidadosamente estilizada, las composiciones cercanas al *tableau* pictórico y las coreografías de la vulnerabilidad, caracterizadas por cabezas inclinadas y cuerpos agrupados en espacios reducidos, configuran el trauma como una experiencia emocionalmente movilizadora susceptible de ser incorporada a los procesos de memorialización nacional. Diversos estudios comparativos sobre el cine bélico de Asia oriental han señalado que estas representaciones codificadas del sufrimiento femenino pueden suscitar compasión en el espectador al tiempo que desplazan o silencian interrogantes relacionados con las responsabilidades estructurales de la violencia (véase, por ejemplo, Coates, 2021).

Desde una perspectiva metodológica, las relaciones de poder visual se organizan en este trabajo en torno a dos categorías analíticas fundamentales. La primera es la mirada masculina (*male gaze*), entendida como el conjunto de mecanismos mediante los cuales la alineación de la cámara, la duración de los planos y las estrategias de encuadre sitúan a las mujeres como objetos de control visual (Mulvey, 1975; Doane, 2002). Esta lógica se manifiesta a través de estructuras de punto de vista, primeros planos aisladores, fragmentación corporal y asimetrías en los regímenes de mirada.

La segunda categoría es la oclusión, concepto que designa los procedimientos mediante los cuales la violencia sexual es gestionada a través de la ocultación, la visibilidad parcial o la obstrucción espacial. Estas estrategias permiten que la amenaza resulte inteligible para el espectador sin renunciar al control estético de la representación. Aplicadas al análisis de las secuencias principales de la película, ambas categorías permiten vincular el nivel microformal de la puesta en escena cinematográfica con los efectos memoriales que esta produce a escala cultural. Así, el film cristaliza el trauma de la guerra en y a través del cuerpo femenino, configurándolo como un espacio privilegiado para la inscripción de la violencia y la construcción de la memoria.

2.2 Miedo interiorizado y opresión psíquica

La mayor parte de la película transcurre en el interior de la iglesia, espacio donde la amenaza exterior se traduce en una determinada organización espacial y en un régimen de visibilidad estrictamente controlado. La iglesia no funciona únicamente como refugio, sino también como un recinto jerarquizado dividido entre un ático y un sótano. El sacerdote esconde a las estudiantes en la parte superior mientras confina a las prostitutas en los espacios subterráneos, estableciendo una segregación vertical que reproduce una jerarquía

moral y una distribución desigual de la protección: las alumnas son consideradas cuerpos «inocentes» que deben ser preservados, mientras que las prostitutas aparecen como cuerpos socialmente estigmatizados cuya presencia debe ser contenida (Liu y Xiang, 2020: 67).

Desde el punto de vista cinematográfico, esta jerarquía se materializa a través de la iluminación y de las estrategias de encuadre. Las prostitutas son representadas en la penumbra del sótano, frecuentemente semivisibles, parcialmente ocultas y comprimidas dentro de espacios reducidos (Figura 2). A diferencia de las formas de exhibición erotizada habituales en determinados géneros cinematográficos, caracterizadas por primeros planos que embellecen o fetichizan el cuerpo femenino (Doane, 2013), *Las flores de la guerra* restringe deliberadamente la plena visibilidad de estas mujeres. Sus cuerpos aparecen fragmentados por las sombras, interceptados por los elementos arquitectónicos y relegados a los márgenes del encuadre. Esta elección formal no constituye una simple decisión estética, sino que funciona como una auténtica tecnología visual del poder. Al distribuir la visibilidad de manera desigual, la película sugiere una privación simbólica de existencia social: una forma de dominación ejercida a través de la organización del espacio, la regulación de los movimientos y el control sobre quién puede ser visto y bajo qué condiciones (Foucault, 2012). Con el transcurso de la narración, esta restricción externa termina siendo interiorizada por los propios sujetos. Las mujeres aprenden a esconderse, a guardar silencio y a reducir al mínimo su presencia corporal, transformando el sótano en un espacio donde la opresión no solo se impone desde el exterior, sino que también se incorpora a las prácticas cotidianas y a la experiencia vivida de quienes la padecen (Bartky, 2015).



Figura 2. Prostitutas refugiadas en el sótano

Esta presión psicológica condiciona profundamente las estrategias de supervivencia desarrolladas por las prostitutas. Su miedo no proviene únicamente de la amenaza inmediata de la violencia física, sino también de la vergüenza y la condición de prescindibilidad que han interiorizado a lo largo de su existencia dentro del orden patriarcal. En este contexto, la seguridad aparece como algo susceptible de negociación a través de la disponibilidad sexual, una estrategia que permite preservar la vida al precio de una erosión aún mayor de su capacidad de agencia. Cuando los soldados japoneses se aproximan, las mujeres permanecen ocultas y en silencio, representando su vulnerabilidad mediante una conducta impuesta de invisibilidad y autocontención. Como señala Butler, «cada uno de nosotros está constituido políticamente, al menos en parte, en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos», de manera que «la pérdida y la vulnerabilidad parecen derivarse de nuestra condición de cuerpos constituidos socialmente» (2004: 20). Sin embargo, esta vulnerabilidad no se distribuye de forma homogénea. Algunas vidas son consideradas dignas de protección y de duelo, mientras que otras quedan definidas como sacrificables o prescindibles. Los cuerpos de las prostitutas encarnan precisamente esta asimetría: son simultáneamente víctimas de la violencia y herramientas utilizadas para preservar un determinado orden moral.

Al mismo tiempo, la película organiza el sufrimiento femenino mediante una gramática visual regulada antes que a través de una representación caótica o documental de la violencia. Los gritos, la sangre y los gestos de ocultamiento silencioso aparecen configurados como códigos semióticos

recurrentes que vuelven el dolor inteligible y emocionalmente accesible para el espectador, favoreciendo una resonancia ética que va más allá del simple reconocimiento de los hechos (Sontag, 2004; Chouliaraki, 2006). No obstante, esta estetización del sufrimiento posee un carácter profundamente ambivalente. Si bien suscita empatía y compasión, también puede contribuir a domesticar la violencia dentro de un orden visual aceptable, limitando la posibilidad de cuestionar las responsabilidades estructurales implicadas en los acontecimientos representados a medida que el trauma se incorpora a la memoria colectiva (Coates, 2021). En este sentido, las prostitutas quedan atrapadas en una doble lógica de subordinación: por una parte, la jerarquía de género que organiza sus vidas; por otra, la narración nacional que instrumentaliza su sufrimiento. Sus cuerpos adquieren así un importante valor simbólico, pero a costa de ver anulada la posibilidad de una autorrepresentación estable. El trauma, por tanto, no se limita a las heridas físicas, sino que se extiende a una forma de violencia psicológica basada en el silencio y la desaparición simbólica, en la medida en que estas mujeres se ven privadas de la posibilidad de hablar desde su propia experiencia encarnada.

3. REPRODUCIR LA MEMORIA: LA SIGNIFICACIÓN REDENTORA DEL CUERPO FEMENINO

La guerra no solo produce heridas físicas, sino también traumas duraderos que persisten más allá del conflicto y son continuamente reelaborados en forma de memoria social. Como sostiene Halbwachs (1992), la memoria no constituye un simple registro del pasado, sino un proceso colectivo mediante el cual las experiencias son reorganizadas a través de narrativas compartidas y formas específicas de representación. El cine participa activamente en este proceso al traducir la violencia histórica en imágenes audiovisuales susceptibles de circular, estabilizarse y ser rememoradas a lo largo del tiempo. En *Las flores de la guerra*, el cuerpo femenino se convierte en el medio privilegiado de esta operación de traducción. Sobre él se inscriben las huellas de la destrucción, pero también se le resignifica como un símbolo de redención moral para la comunidad. De este modo, el cuerpo deja de funcionar únicamente como soporte de una experiencia individual para convertirse en un nodo visual en el que convergen trauma, significado cultural y memoria histórica.

3.1 Continuidades de la memoria: el cuerpo femenino como testigo de la historia

En la cultura de masas, los acontecimientos históricos suelen ser revisitados a través de formas mediadas de representación, y su circulación reiterada puede transformar la historia en una memoria colectivamente compartida (Burgoyne, 2003). Dado que «es en la sociedad donde las personas adquieren normalmente sus recuerdos» y donde pueden «evocar, reconocer y localizar sus memorias» (Halbwachs, 1992: 38), el sufrimiento individual termina integrándose en estructuras colectivas de memoria. En este sentido, el cine traduce experiencias históricas específicas en formas corporales y afectivas que los espectadores llegan a incorporar como parte de su propio horizonte memorial.

En *Las flores de la guerra*, los cuerpos femeninos constituyen el principal medio a través del cual se lleva a cabo esta operación de traducción. Cuando las prostitutas ingresan en la iglesia, la película organiza inmediatamente sus cuerpos dentro de una jerarquía espacial moralizada: mientras ellas son confinadas al sótano oscuro, las estudiantes ocupan el nivel superior, asociado simbólicamente a la fe, la inocencia y la protección. Esta segregación vertical subraya la posición marginal de las prostitutas y visualiza su exclusión de los discursos dominantes sobre la virtud y el valor social. En el interior del sótano, la cámara se detiene en

sus movimientos restringidos y en sus reacciones más sutiles —sobresaltos, temblores, gestos de repliegue o agrupamiento—, de manera que el miedo experimentado por cada individuo contribuye a la construcción de una atmósfera corporal compartida. El resultado no es el retrato de un trauma estrictamente individual, sino la representación de una experiencia colectiva en la que el dolor personal queda inscrito en un registro afectivo común.

Sobre este trasfondo, la película sitúa progresivamente a Yu Mo como figura central en la intersección entre trauma y representación de la experiencia femenina. Sus apariciones, filmadas bajo condiciones de baja iluminación, otorgan especial relevancia visual a su *qipao* (o *cheongsam*), convertido en un signo fácilmente reconocible de visibilidad generizada y de clasificación social. Al mismo tiempo, los encuadres cerrados sobre su figura generan una tensión constante entre la legibilidad erótica del cuerpo y su condición de sujeto vulnerable en un contexto de guerra. Ampliamente utilizado por las mujeres de Shanghái durante las décadas de 1920 y 1930, el *qipao* es una prenda ajustada caracterizada por un cuello alto, cierre lateral con botones ornamentales y aberturas laterales. Su diseño enfatiza la silueta femenina al tiempo que disciplina y restringe los movimientos corporales (Pan, 2020). En la China moderna, esta vestimenta llegó a convertirse en un emblema de feminidad, deseo y modernidad urbana (Zhang, 2026: 113). En la película, la iluminación tenue produce un efecto ambivalente: por una parte, oculta y protege parcialmente el cuerpo de Yu Mo; por otra, regula estrictamente las condiciones bajo las cuales puede ser observado. Mediante este control de la luz, la sombra y la composición visual, el cuerpo de Yu Mo se transforma simultáneamente en testimonio de la violencia y en índice de deseo, supervivencia y vitalidad en medio del asedio (Figura 3).

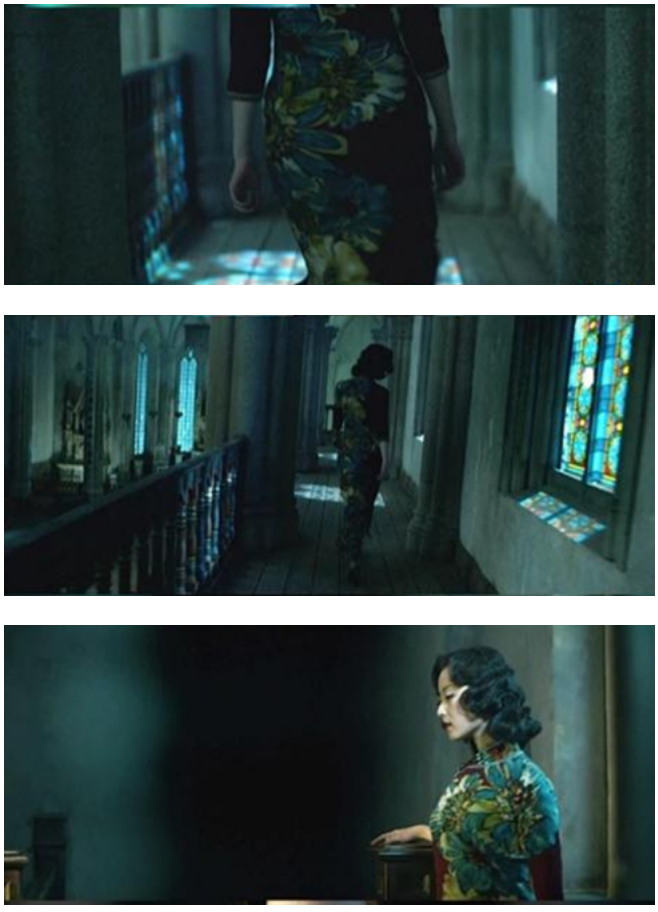


Figura 3. Yu Mo en el corredor de la iglesia durante la noche

En conjunto, *Las flores de la guerra* vincula la experiencia corporal de Yu Mo y de las demás prostitutas con la Masacre de Nankín al convertir el cuerpo femenino en un vehículo concreto a través del cual el trauma histórico puede ser experimentado, organizado y rememorado. Al representar el miedo, el confinamiento y los regímenes de visibilidad como condiciones compartidas, la película visualiza el tránsito desde el sufrimiento individual hacia la memoria colectiva, transformando los cuerpos de las mujeres en soportes duraderos del trauma nacional dentro de la representación cinematográfica.

3.2 Reconfigurar el significado: el cuerpo femenino como vehículo cultural

El cine opera como una forma de memoria social: no se limita a remitir al pasado, sino que lo reelabora desde las necesidades y sensibilidades del presente mediante la configuración de emociones compartidas e identidades colectivas. En *Las flo-*

res de la guerra, la representación de los cuerpos femeninos permite que generaciones posteriores, que no fueron testigos directos de la Masacre de Nankín, hereden dicho trauma como una experiencia afectiva. En tanto que tecnología de la memoria cultural, la imagen cinematográfica no se limita a registrar acontecimientos históricos, sino que contribuye a construir un archivo sensorial compartido a través del cual estos pueden ser percibidos y recordados (Assmann, 2011). Dentro de este proceso, el cuerpo femenino se convierte en el principal soporte de dicho archivo, invitando al espectador a reencontrarse con la historia a través de una experiencia de carácter encarnado. A lo largo de la película, los cuerpos de las mujeres son investidos de significados que trascienden la individualidad, desplazándose desde su condición de presencia física hacia la de signo cultural. En este sentido, pueden entenderse como una forma condensada de significación para la narración del trauma nacional y de su eventual redención (Barthes, 1999). Desde esta perspectiva, el cuerpo funciona como un puente entre el sufrimiento individual y la memoria articulada desde el marco del Estado-nación, traduciendo la violencia histórica en significados morales reconocibles y socialmente compartidos.

Esta lógica alcanza uno de sus momentos de mayor intensidad en la secuencia de la iglesia situada hacia el final de la película, cuando las tropas japonesas anuncian su intención de llevarse a las estudiantes bajo el pretexto de una supuesta «celebración». Atrapadas en el espacio cerrado de la iglesia, las jóvenes se enfrentan entonces a un dilema que condensa la tensión entre la violencia de la guerra y los imperativos morales articulados por el discurso nacional. Ante la amenaza de ser secuestradas, las estudiantes contemplan la posibilidad del suicidio colectivo. Para ello ascienden hasta el punto más elevado del edificio, imaginando la muerte como la única vía posible para preservar su integridad y evitar la violencia sexual a la que temen ser sometidas (Figura 4).



Figura 4. Estudiantes situadas en la parte superior de la iglesia

Esta escena no constituye únicamente una afirmación extrema de la autonomía corporal, sino también un acto profundamente codificado desde el punto de vista cultural. Al optar por el autosacrificio, las jóvenes buscan preservar su «castidad» y su «pureza», valores arraigados en determinadas tradiciones morales que terminan fusionando la dignidad individual con la dignidad de la nación (Yu, 2023: 273). A través de la disposición a cruzar el umbral de la autodestrucción, las estudiantes recuperan una forma de agencia: el cuerpo deja de ser exclusivamente un objeto sometido a la violencia ajena para convertirse en un signo de integridad nacional. En los términos planteados por Douglas, las fronteras corporales funcionan como metáforas del orden social (Douglas, 2003). Al defender dichas fronteras, las jóvenes encarnan una modalidad específicamente generizada de resistencia en la que el daño infligido al cuerpo se transforma en un recurso moral compartido. Desde esta perspectiva, la modificación o el sacrificio del cuerpo intensifican su capacidad de producir memoria. La disposición de las estudiantes a infligirse daño a sí mismas escenifica así un tránsito desde lo individual hacia lo nacional, desde lo fisiológico hacia lo cultural. En tanto que soporte fundamental de la memoria cultural, el cuerpo convierte la experiencia individual en un recurso emocional de carácter colectivo (Assmann, 2011). Este sacrificio no solo reactualiza el trauma de la guerra, sino que también redefine a las mujeres como productoras de memoria cultural.

A través de sus cuerpos, el sufrimiento nacional es narrado nuevamente como un símbolo circulante que, al mismo tiempo que testimonia la violencia padecida, adquiere significados asociados a la resiliencia y a la redención.

La transformación generizada del cuerpo constituye una de las principales técnicas mediante las cuales se construye la memoria nacional. *Las flores de la guerra* estabiliza el trauma histórico como memoria nacional a través de una secuencia de tres etapas que convierte las diferencias sociales en valor moral. En primer lugar, se produce un proceso de desexualización que desplaza la prostitución como marca de identidad social. El cuerpo codificado a través del *qipao* pierde progresivamente su legibilidad erótica y profesional mediante estrategias de ocultación, uniformización y confinamiento espacial. Gracias a ello, estas mujeres dejan de ser percibidas como habitantes de la periferia social para convertirse en sujetos legítimos de duelo colectivo. En segundo lugar, la película mantiene una resexualización diferida. Aunque la exhibición explícita del cuerpo femenino se reduce considerablemente, la amenaza de la violencia sexual permanece como un horizonte implícito que organiza el miedo y la tensión dramática. De este modo, el trauma continúa siendo perceptible sin necesidad de representarlo de forma directa, extendiendo la condición de vulnerabilidad al conjunto de los cuerpos femeninos. Finalmente, el proceso culmina con una rematernalización articulada a través de la sustitución y el sacrificio. Mediante gestos como vendar heridas, cortar el cabello o adoptar posturas de protección, los cuerpos de las prostitutas son reinscritos simbólicamente como escudos maternales destinados a preservar la «inocencia» de las estudiantes. El sufrimiento individual se transforma así en un acto ético legitimado por la comunidad. Consideradas en conjunto, estas tres operaciones convierten el cuerpo femenino en el principal medio a través del cual el trauma generizado es moralizado y articulado como memoria nacional.

4. DE LA SEPARACIÓN A LA FUSIÓN: TRAYECTORIAS DE LA IDENTIDAD FEMENINA

En el cine de guerra, el cuerpo funciona con frecuencia como un punto de articulación entre la experiencia individual y la memoria colectiva, convirtiéndose en un espacio simbólico donde los significados históricos se producen, negocian y disputan (Nora, 1996). En *Las flores de la guerra*, la identidad femenina es continuamente reconfigurada mediante la circulación de los cuerpos a través de distintos espacios, vestimentas y gestos, de modo que el cuerpo se convierte en el principal medio para negociar y redefinir las fronteras sociales. A medida que avanza la narración, la interacción entre las prostitutas y las estudiantes se intensifica, y la jerarquía espacial que inicialmente las separaba comienza a transformarse. Cuando las prostitutas ascienden hasta el punto más elevado de la iglesia para impedir el suicidio colectivo de las jóvenes, acceden al ático, un espacio previamente codificado como ámbito de «pureza» e inocencia. Más adelante, cuando las estudiantes descubren que las prostitutas planean sustituirlas en la «celebración» organizada por los japoneses, son ellas quienes descienden al sótano, un lugar asociado hasta entonces al ocultamiento, la marginalidad y el estigma. Este intercambio no es simplemente un cambio de escenario; supone un desplazamiento de la identidad social y una redistribución del valor corporal.

Esta reconfiguración se articula inicialmente a partir de una oposición moral binaria. Las prostitutas son representadas como cuerpos ya marcados por la vulneración y la violencia, mientras que las estudiantes aparecen como cuerpos inocentes cuya integridad debe ser protegida. La película expresa esta división a través del vestuario. El *qipao*, con su corte ajustado y su cromatismo intenso (Figura 5), contrasta con la silueta holgada y los tonos discretos del uniforme escolar, marcando posiciones sociales diferenciadas y expectativas morales



Figura 5. Prostitutas vestidas con qipaos



Figura 6. Prostitutas ataviadas con uniformes escolares

igualmente distintas (Chen, 2012). No obstante, la relevancia del *qipao* no reside en sus características aisladas, sino en la relación visual dicotómica que establece con el uniforme escolar. Es esta oposición la que produce una serie de pares conceptuales alrededor de los cuales se organiza la política de género de la película: el objeto de la mirada frente al objeto de protección, la feminidad mercantilizada frente a la inocencia sacralizada y la periferia social frente al centro moral. A medida que la trama avanza, estas oposiciones son reiteradamente cuestionadas mediante intercambios espaciales, estrategias de ocultación, procesos de uniformización y, finalmente, actos de sustitución. Como resultado, el cuerpo vestido deja de funcionar como un mero elemento de exhibición para convertirse en un espacio donde el poder, la moralidad y la memoria son continuamente renegociados (Shi, 2012). Resulta especialmente significativo que la película termine presentando estos roles sociales como construcciones históricas contingentes y elecciones de carácter ético. Lo que las mujeres «son» no queda determinado en última instancia por su origen ni por la posición social que ocupaban previamente, sino por las decisiones que adoptan en las circunstancias excepcionales impuestas por la guerra.

Para sustituir a las estudiantes, las prostitutas emprenden un proceso deliberado de transformación corporal: se cortan el cabello, se vendan el pecho y sustituyen sus *qipaos* por uniformes escolares (Figura 6). Esta transformación no les confiere «pureza» en ningún sentido esencial; más bien, constituye un intento de borrar la memoria social asociada a la prostitución y de acceder a un orden simbólico en el que la figura de la «estudiante» funciona como signo de inocencia. De este modo, la oposición binaria entre prostituta y estudiante comienza a desestabilizarse. Los cuerpos de las prostitutas pasan de una visibilidad marcada por el estigma a una legibilidad moral socialmente reconocida, mientras que su decisión de proteger a las jóvenes diluye los conflictos previos relacionados con el estatus social y la imagen pública. El cuerpo deja entonces de operar como un signo social fijo para convertirse en una superficie contingente susceptible de ser reinscrita por los cambios de contexto y las exigencias impuestas por la guerra; una ética de la acción que termina prevaleciendo sobre cualquier identidad definida por el origen. La película refuerza esta inestabilidad identitaria mediante una compleja superposición temporal. Cuando las prostitutas, ya vestidas con uniformes escolares, cantan en el sótano, las estudiantes evocan el momento en que las vieron por primera vez, ataviadas con sus *qipaos* y un maquillaje llamativo. El montaje alterno entre pasado y presente moviliza los significados asociados al cuerpo: la legibilidad social que caracterizaba con anterioridad a las prostitutas se superpone a su sacrificio actual, permitiendo que las identidades de ambos grupos se vuelvan progresivamente permeables entre sí.

En la secuencia final, las prostitutas, uniformadas, peinadas y visualmente homogeneizadas como si fueran estudiantes, abandonan la iglesia escoltadas por soldados japoneses. Las diferencias individuales que hasta entonces las distinguían quedan borradas, culminando así el proceso de re-

codificación simbólica mediante el cual el cuerpo deja de representar una identidad singular para integrarse en una figura colectiva. La película no muestra explícitamente cuál será su destino, aunque lo sugiere de manera insistente. La última imagen visible las muestra subiendo a los camiones que las conducirán fuera del recinto. Esta omisión produce la estructura traumática que Caruth (2016) describe como una «presencia ausente», una forma de representación en la que la violencia del acontecimiento se experimenta precisamente a través de su elisión narrativa y visual.

Así, aquello que permanece fuera de campo adquiere una fuerza significativa incluso mayor que la representación directa. La ausencia de imágenes del desenlace obliga al espectador a completar mentalmente el destino de las mujeres, convirtiendo la violencia no mostrada en una presencia persistente que continúa actuando sobre la memoria y la imaginación.

La sustitución de las estudiantes por las prostitutas funciona simultáneamente como un mecanismo de redención narrativa y como una operación de reconstrucción de la memoria cultural. Al ofrecer sus propios cuerpos en lugar de los de las jóvenes, las prostitutas asumen la responsabilidad de protegerlas y adoptan, en un plano simbólico, una función de carácter maternal.

Este proceso de rematernalización se ve reforzado por diversas decisiones de puesta en escena de escala microformal: gestos de protección, como cubrir, guiar o rodear a las estudiantes, reorganizaciones espaciales que sitúan a los cuerpos transformados como barreras protectoras en zonas de tránsito y umbral, así como la reiteración de signos visuales asociados al cuidado, entre ellos el contacto físico, el abrigo corporal o los intentos de tranquilizar a las jóvenes. Por razones de precisión metodológica, conviene señalar que esta rematernalización debe entenderse como una inferencia simbólica derivada de la retórica visual de la película y no como una afirmación acerca de las intenciones explícitas de los personajes dentro del universo diegético. Se trata, por tanto, de un efecto de significación producido por la puesta en escena y por la organización narrativa de los cuerpos. De este modo, las prostitutas pasan a ocupar una posición dual dentro del relato nacional: aparecen simultáneamente como figuras de resistencia y como figuras maternales. Sus cuerpos son representados como soportes emblemáticos del compromiso colectivo y de la memoria histórica, convirtiéndose en vehículos privilegiados para la articulación de los valores morales que la película asocia al sacrificio, la protección y la continuidad de la comunidad.

Sin embargo, la protección que ofrece la iglesia es necesariamente provisional, y la resolución ética propuesta por la película mantiene un carácter profundamente ambivalente. El sacrificio de las mujeres culmina su transformación identitaria, permitiéndoles pasar de cuerpos estigmatizados a figuras de redención. Al mismo tiempo, este desenlace pone de manifiesto cómo los relatos bélicos articulados desde marcos patriarcales tienden a concebir la «liberación» femenina únicamente a través de formas de autoinmolación o autosacrificio. Desde esta perspectiva, la fusión identitaria que la película construye tiene un coste ineludible: los cuerpos femeninos adquieren significado nacional precisamente en la medida en que son puestos a disposición del sacrificio. La incorporación de estas mujeres a la memoria colectiva no elimina por completo las estructuras de poder que las habían situado en una posición marginal, sino que las reinscribe en una lógica donde el reconocimiento y la dignificación dependen, en última instancia, de la disposición a entregar el propio cuerpo en beneficio de la comunidad.

5. CONCLUSIÓN: LA REGENERACIÓN DE LA MEMORIA A TRAVÉS DEL CUERPO FEMENINO

La narrativa histórica proporciona el marco dentro del cual se organiza la memoria; sin embargo, esta no constituye una simple reproducción de

hechos pasados, sino una reconstrucción mediada de la experiencia histórica. En tanto que espacio de producción memorial, el cine reformula dicha experiencia mediante formas audiovisuales específicas e invita a los espectadores a participar en un proceso compartido de reencuentro con el pasado. En este proceso, el cuerpo desempeña una función fundamental como medio de inscripción, circulación y transmisión de afectos, razón por la cual resulta esencial para hacer perceptible la memoria. A través del análisis de las representaciones del cuerpo femenino en *Las flores de la guerra*, este artículo examina cómo el trauma corporal de las mujeres es traducido desde el ámbito de la experiencia individual hacia el terreno de la memoria nacional.

El análisis ha demostrado, en primer lugar, cómo la violencia de la guerra se inscribe en los cuerpos femeninos tanto a través de las agresiones físicas como mediante formas de opresión psicológica, revelando la condición precaria que adquiere la vida de las mujeres en contextos bélicos. A medida que avanza la narración, el significado atribuido al cuerpo se reorganiza continuamente, desplazándose desde su función inicial como testigo del trauma hacia un papel activo en la producción de memoria. A través de la mirada, la amenaza, la herida y, finalmente, el sacrificio, los cuerpos femeninos son recodificados: dejan de ser únicamente espacios de vulneración para convertirse en portadores de valor nacional, vinculando las atrocidades históricas a una narrativa moral de carácter redentor. En este sentido, la película construye un modelo feminizado de memoria nacional que vuelve inteligible el trauma mediante el sufrimiento encarnado y la sustitución ética, situando en primer plano la escenificación de la memoria política a través de cuerpos atravesados por relaciones de género.

Al mismo tiempo, esta centralidad otorgada a las mujeres no consigue sustraerse por completo a las mediaciones patriarcales que organizan el relato. La redención se alcanza fundamentalmente mediante experiencias de sufrimiento y autosacrificio: el martirio de las prostitutas es elevado a la categoría de alegoría nacional, pero también contribuye a completar una trayectoria heroica más amplia, de modo que el dolor femenino corre el riesgo de ser estetizado y transformado en un espectáculo susceptible de contemplación. La película configura así el cuerpo femenino como un espacio simultáneamente significativo y restringido: visible como vehículo de memoria, pero condicionado por regímenes de mirada y sistemas de codificación moral. No obstante, resulta fundamental señalar que la obra no presenta las identidades sociales como consecuencias inevitables del origen o de la posición ocupada previamente por los sujetos. Por el contrario, propone una comprensión de la identidad como realidad contingente, determinada por las decisiones adoptadas en circunstancias extremas de guerra. El estatus social y la significación moral de las mujeres emergen de sus acciones, elecciones y sacrificios, subrayando así la importancia de la agencia y de la responsabilidad ética en el contexto de una catástrofe histórica.

La «regeneración» de la memoria a través del cuerpo femenino adquiere, por tanto, un carácter ambivalente. Por un lado, permite recuperar formas de sufrimiento históricamente silenciadas; por otro, reinscribe esas experiencias dentro de una estructura narrativa que continúa expresando lógicas de disciplina y regulación corporal.

La relevancia de esta dinámica trasciende ampliamente los límites de la propia película. En Asia oriental, las atrocidades cometidas durante los conflictos bélicos continúan constituyendo un importante foco de controversia pública, y las denominadas «guerras de la memoria» se han intensificado desde finales del siglo XX, influyendo de manera decisiva tanto en las políticas culturales como en las relaciones diplomáticas de la región (Holcombe, 2017). Controversias como las experimentaciones humanas llevadas a cabo por la Unidad 731 no comenzaron a incorporarse de forma significativa al debate público hasta la dé-

cada de 1980 (Dickinson, 2007), mientras que la comunidad internacional solo empezó a prestar una atención sostenida a la Masacre de Nankín y a las controversias en torno a las denominadas «mujeres de consuelo» durante los años noventa, gracias a la circulación de documentación histórica y testimonios de las víctimas (Fogel, 2007; Seo, 2008; Yoshida, 2009). Al abordar estas cuestiones, el cine asiático no se limita a ofrecer un reflejo pasivo de la historia, sino que constituye un espacio activo de representación en el que las atrocidades son visualizadas, moralizadas y reinterpretadas (Jager y Mitter, 2007; Schneider, 2008). Asimismo, participa en los procesos de construcción de la «posmemoria», contribuyendo a modelar las formas en que generaciones que no vivieron directamente estos acontecimientos heredan y experimentan pasados traumáticos a través de las imágenes (Hirsch, 2008). Desde esta perspectiva, *Las flores de la guerra* puede entenderse como un agente de memoria cultural que moviliza el cuerpo femenino tanto como espacio de inscripción como medio de transmisión de la memoria. A través de él, el pasado es recordado, disputado y reimaginado, poniendo de manifiesto el papel central que desempeñan las representaciones corporales en la configuración contemporánea de la memoria histórica. ■

NOTAS

* La investigación ha sido financiada por el proyecto de investigación educativa de la Universidad Oceánica de Jiangsu (*Jiangsu Ocean University Educational Research Project*, DS202605).

1. La Masacre de Nankín es la denominación colectiva que engloba las atrocidades cometidas por el ejército japonés tras la ocupación de Nankín, entonces capital de la República de China. Entre estos actos se incluyen asesinatos masivos, violaciones, incendios provocados y saqueos, perpetrados principalmente durante un periodo aproximado de seis semanas comprendido entre el 13 de diciembre de 1937 y enero de 1938.
2. *Las flores de la guerra* (Jīnlíng Shísān Chāi, Zhang Yimou, 2011) es un drama histórico ambientado en la guerra sino-japonesa, dirigido por Zhang Yimou y basado en la novela corta *13 Flowers of Nanjing*, de Geling Yan.

REFERENCIAS

Assmann, A. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.

Assmann, J., Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, (65), 125–133. https://doi.org/10.2307/488538

Barthes, R. (1999). *Mitología*. México: Siglo XXI Editores.

Bartky, S. L. (2015). *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. London: Routledge.

Brownmiller, S. (1993). *Against Our Will: Men, Women, and Rape*. New York: Ballantine Books.

Burgoyne, R. (2003). Memory, History, and Digital Imagery in Contemporary Film. In P. Grainge (Ed.), *Memory and Popular Film* (pp. 220-225). Manchester: Manchester University Press.

Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.

Caruth, C. (2016). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Chen, M. (2012). 张艺谋《金陵十三钗》色彩艺术的新突破 [A New Breakthrough in Colour Art in Zhang Yimou's The Flowers of War]. *Film Literature*, (19), 141–142.

Chen, T. (2025). 红色电影中的战争再现与崇高身体 [The Representation of War and the Sublime Body in Red Cinema]. *China Literary and Art Criticism*, (4), 57–70.

Cheng, Z. (2012). 《金陵十三钗》的性别叙事: 无主名的牺牲 [The Gender Narrative of The Flowers of War: Nameless Sacrifice]. *Contemporary Cinema*, (8), 158–160.

Chouliaraki, L. (2006). The Aestheticization of Suffering on Television. *Visual Communication, 5*(3), 261–285.

Coates, J. (2021). Audiences as Cultural Intermediaries: A Case Study from Kyoto, Japan. In E. Ben-Ari & H.-W. Wong (Eds.), *Cultural Intermediaries in East Asian Film Industries* (pp. 52–71). London: Routledge.

Cubas, G. P. (2011). La corporeidad y el Poder Realizador del Actor. *Revista Brasileira de Estudos da Presença, 1*(2), 370–384. https://doi.org/10.1590/2237-266023722

Dickinson, F. R. (2007). Biohazard: Unit 731 in Postwar Japanese Politics of National "Forgetfulness". *Asia-Pacific Journal: Japan Focus, 5*(10). Retrieved from https://apjjf.org/

Doane, M. A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press.

Doane, M. A. (2013). Woman's Stake: Filming the Female Body. In C. Penley (Ed.), *Feminism and Film Theory* (pp. 216–228). London: Routledge.

Douglas, M. (2003). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge.

Elshtain, J. B. (1995). *Women and War*. Chicago: University of Chicago Press.

Fogel, J. A. (2007). The Nanking Atrocity and Chinese Historical Memory. In B. T. Wakabayashi (Ed.), *The Nanking Atrocity, 1937–38: Complicating the Picture* (pp. 267–284). New York: Berghahn Books.

Foucault, M. (2012). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage.

Gao, Z., & Abas, I. H. (2024). The Semiotics and Deconstruction of the Body. *Journal of Ecohumanism, 3*(6), 1861–1871. https://doi.org/10.62754/joe.v3i6.4142

Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.

Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today, 29*(1), 103–128. https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019

Holcombe, C. (2017). *A History of East Asia: From the Origins of Civilization to the Twenty-first Century* (2nd ed.). New York: Cambridge University Press.

Jager, S. M., Mitter, R. (Eds.). (2007). *Ruptured Histories: War, Memory, and the Post–Cold War in Asia*. Cambridge: Harvard University Press.

Kaplan, E. A. (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.

Liu, Z., Xiang, Y. (2020). 战争、女性与权力——论严歌苓小说 的空间书写 [War, Women and Power: On the Spatial Writing in Yan Geling's Novel]. *Journal of Social Sciences of Hunan Normal University, 49*(4), 63–69.

Lopes, H. F. S. (2022). Foreign Friends and Problematic Heroes: Remembering a Global World War Two in Early Twenty-first Century Chinese cinema. *Journal of War & Culture Studies, 15*(1), 42–66. https://doi.org/10.1080/17526272.2020.1795360

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen, 16*(3), 6–18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Nath, S. (2022). Examining Militarized Masculinity, Violence and Conflict: Male Survivors of Torture in International Politics. *International Studies, 59*(1), 43–57.

Nora, P., & Kritzman, L. D. (Eds.). (1996). *Realms of Memory: Conflicts and Divisions (Vol. 1)*. New York: Columbia University Press.

Pan, Y. (2020). Análisis de la moda femenina en In the Mood for Love desde una mirada semiótica. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (29), 223–242.

Qin, Y., Zhang, D. (2025). 光影山河:电影与抗战 [*Cinema and the War of Resistance: Film and the War of Resistance*]. Jiangsu, China: Jiangsu People's Publishing House.

Rosenstone, R. A. (1995). *Visions of the Past: The Challenge of Film to our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press.

Schneider, C. (2008). The Japanese History Textbook Controversy in East Asian Perspective. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science, 617*(1), 107–122. https://doi.org/10.1177/0002716207312713

Seo, J. (2008). Politics of Memory in Korea and China: Remembering the Comfort Women and the Nanjing Massacre. *New Political Science, 30*(3), 369–392. https://doi.org/10.1080/07393140802269021

Shi, C. (2012). 《金陵十三钗》中风尘女子的救世神话 [The Savior Myth of Courtesans in The Flowers of War]. *Journal of the School of Literature, Nanjing Normal University*, (2), 144–147.

Sontag, S. (2004). *Regarding the Pain of Others*. New York: Macmillan.

Wang, W. (2017). 八十年来南京大屠杀的历史记忆 [Eighty Years of Historical Memory of the Nanjing Massacre]. *Nanjing Social Sciences*, (8), 36–42.

Weiss, A. (2016). Contested Images of Rape: The Nanjing Massacre in Chinese and Japanese Films. *Signs: Journal of Women in Culture and Society, 41*(2), 433-456. https://doi.org/10.1086/683040

Whitehead, A. (2004). *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Xie, F., Zhang, H., & Lyu, D. (2025). Women and Volleyball in Leap: A Study of Female Bodies from a Semiotic Perspective. *Sport in Society*, 1–18.

Yang, J. (2014). Rewriting the Chinese National Epic in an Age of Global Consumerism: City of Life and Death and The Flowers of War. *New Global Studies, 8*(3), 245–258. https://doi.org/10.1515/ngs-2014-0031

Yoshida, T. (2009). *The Making of the "Rape of Nanking": History and Memory in Japan, China, and the United States*. Oxford: Oxford University Press.

Yu, Q. (2023). 抗日战争中的女性日常生活: 革命、技术与"贞洁"问题 [Women's Daily Life during the War of Resistance Against Japan: Revolution, Technology and the Issue of "Chastity"]. *Journal of Modern Chinese Literature, 18*(3), 270–286.

Zhang, Y. (2026). 早期上海电影服饰的视觉生成与文化意涵 [Modern Weaving: Visual Generation and Cultural Connotation of Costumes in Early Shanghai Films]. *Journal of Beijing Film Academy*, (1), 112–123.

Zhu, Y. (2013). A Past Revisited: Re-presentation of the Nanjing Massacre in City of Life and Death. *Journal of Chinese Cinemas, 7*(2), 85–108. https://doi.org/10.1386/jcc.7.2.85_1

DEL TRAUMA A LA MEMORIA: LA TRADUCCIÓN VISUAL DE LOS CUERPOS FEMENINOS EN *LAS FLORES DE LA GUERRA*

Resumen

Tomando como caso de estudio la película *Las flores de la guerra* (Zhang Yimou, 2011), este artículo analiza cómo el cine bélico traduce el trauma histórico en memoria colectiva mediante la construcción visual del cuerpo femenino. A partir de las teorías de la memoria colectiva y cultural de Assmann (2011) y del concepto de memoria protésica de Landsberg (2004), se recurre a la semiótica corporal y a los estudios de género para realizar una lectura minuciosa de dos posiciones femeninas diferenciadas en el filme: colegialas y cortesanas. El análisis identifica una "transducción cinematográfica" del trauma en tres momentos: (1) la visualización, mediante la cual la mirada/oclusión, los primeros planos y el montaje disyuntivo convierten la violencia en experiencia corpórea; (2) la simbolización, en la que los cuerpos femeninos dejan de ocupar exclusivamente el lugar de víctimas para devenir un "cuerpo sublime" ético-estético atravesado por el sacrificio, la ayuda mutua y el duelo comunitario; y (3) la comunalización ética, donde identidades sociales previamente segmentadas convergen bajo la catástrofe cívica, transformando el cuerpo femenino en un conducto entre el afecto individual y la narrativa nacional. En este recorrido, el cuerpo no se presenta solo como entidad física, sino como signo cultural en el que se entrecruzan el poder, el género y la memoria. El artículo sostiene, en consecuencia, que la corporeización generizada funciona como un mecanismo clave en la producción de la memoria nacional: la gramática visual del film, en particular la tensión entre ocultamiento y exposición, recodifica los cuerpos femeninos como archivos afectivos y metáforas culturales, haciendo que la historia traumática se vuelva sensorialmente compartida y narrativamente perdurable. En conjunto, los hallazgos ofrecen un marco operativo para examinar las políticas de la memoria y la estética corporal en el cine de guerra chino.

Palabras clave

Cuerpo femenino; memoria colectiva; narración del trauma; transducción cinematográfica; identidad nacional.

Autores

Fang Xie es doctora en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid y profesora asociada del Departamento de Periodismo de la Facultad de Literatura y Derecho de la Jiangsu Ocean University (China). Sus principales líneas de investigación son los estudios cinematográficos, la semiótica y los estudios de género. En los últimos años ha publicado diversos trabajos en revistas académicas como *Historia y Comunicación Social*, *Street Art and Urban Creativity*, *Media and Intercultural Communication* y *Sport in Society*.

FROM TRAUMA TO MEMORY: THE VISUAL TRANSLATION OF FEMALE BODIES IN *THE FLOWERS OF WAR*

Abstract

Taking Zhang Yimou's *The Flowers of War* (2011) as a case study, this article examines how war films translate historical trauma into collective remembrance through the visual construction of the female body. Anchored in the theories of collective and cultural memory as articulated by Assmann (2011), alongside the concept of prosthetic memory established by Landsberg (2004), this analysis employs semiotics of the body and gender studies to conduct a close reading of two distinct positions of female subjects in the film: schoolgirls and prostitutes. The study identifies a three-step "cinematic transduction" of trauma: (1) visualisation, whereby exposure/occlusion, extreme close-ups and disjunctive editing present violence as embodied experience; (2) symbolisation, as female bodies shift from victimhood to an ethical-aesthetic "sublime body", bearing structures of sacrifice, mutual aid and communal mourning; and (3) ethical communalisation, whereby previously segmented social identities converge in the context of a civilian catastrophe, transforming the female body into a conduit between individual affect and national narrative. In this trajectory, the body serves not merely as a physical entity but as a cultural sign where power, gender and memory intersect. This article thus argues that gendered embodiment operates as a pivotal nexus in the production of national memory, as the film's visual grammar, especially the interplay of concealment and exposure, re-codes women's bodies as affective archives and cultural metaphors, enabling traumatic history to become sensorially shareable and narratively durable. The findings thus offer an operational framework for analysing the memory politics and bodily aesthetics of Chinese war films.

Key words

Female body; Collective memory; Trauma narration; Cinematic transduction.

Authors

Fang Xie holds a PhD in Journalism from Universidad Complutense de Madrid, and is an Associate Professor in the Department of Journalism, School of Literature and Law at Jiangsu Ocean University, China. Her research focuses mainly on film studies, semiotics and gender studies. In recent years, she has published a number of papers in academic journals, including *Historia y Comunicación Social*, *Street Art and Urban Creativity*, *Media and Intercultural Communication* and *Sport in Society*.

Dongye Lyu (autor para la correspondencia) es doctor en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es profesor en la Hong Kong University of Science and Technology (Guangzhou) e investigador afiliado a la Universidad Complutense de Madrid y a la Universidade de Aveiro. Sus líneas de investigación se centran en los estudios de comunicación, la cultura deportiva y corporal, los medios visuales y el análisis sociocultural. Sus trabajos recientes examinan las representaciones del género, el poder, la memoria, el nacionalismo y la corporalidad en contextos mediáticos y deportivos mediante el análisis del discurso y enfoques interdisciplinarios. Ha publicado en revistas científicas como *Sport in Society*, *Movimento*, *Index Comunicación*, *Vivat Academia* e *International Journal of the History of Sport*. Contacto: dongyelyu@hkust-gz.edu.cn.

Menghan Chen (Dody) es doctora en Localización de Videojuegos por University College London. Actualmente es profesora y subdirectora del Departamento de Periodismo y Comunicación Internacional de Wenzhou Business College (China). Sus principales intereses de investigación incluyen la localización de videojuegos, los deportes electrónicos (*esports*), las retransmisiones de videojuegos en directo (*game streaming*) y la comunicación mediática. Sus publicaciones abordan diversos temas relacionados con los videojuegos, entre ellos el conflicto entre Blizzard y NetEase y el cibernacionalismo chino, la localización de creadores de contenido en retransmisiones de videojuegos en directo, la localización de emisiones de esports, la traducción realizada por aficionados de noticias sobre deportes electrónicos, las prácticas de intercambio de conocimiento entre localizadores de videojuegos en China y los procesos de internacionalización de los videojuegos independientes chinos.

Referencia de este artículo

Xie, F., Lyu, D., Chen, M. (2026). Del trauma a la memoria: la traducción visual de los cuerpos femeninos en *Las flores de la guerra*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 42, 45-62. https://doi.org/10.63700/1381

Dongye Lyu (corresponding author) holds a PhD in Audiovisual Communication, Advertising and Public Relations from Universidad Complutense de Madrid. He is a lecturer at the Hong Kong University of Science and Technology (Guangzhou), and a researcher affiliated with Universidad Complutense de Madrid and Universidade de Aveiro. His research focuses on communication studies, sport and body culture, visual media and sociocultural analysis. His recent work explores the representation of gender, power, memory, nationalism and embodiment in media and sporting contexts through discourse analysis and interdisciplinary approaches. He has published in journals including *Sport in Society*, *Movimento*, *Index Comunicación*, *Vivat Academia* and the *International Journal of the History of Sport*. Email: dongyelyu@hkust-gz.edu.cn

Menghan Chen (Dody) holds a PhD in Video Game Localisation from University College London. She is a lecturer and the deputy director of the Department of International Journalism and Communication at Wenzhou Business College, China. Her main research interests are video game localisation, esports, game streaming and media communication. Her published research covers multiple game-related topics, including the Blizzard-NetEase incident and Chinese cyber nationalism, streamers' localisation in live game streaming, localisation of esports live streaming, fan translation of esports news, the online sharing practices of Chinese game localisers and the internationalisation of Chinese indie games.

Article reference

Xie, F., Lyu, D., Chen, M. (2026). From Trauma to Memory: The Visual Translation of Female Bodies in *The Flowers of War*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 42, 45-62. https://doi.org/10.63700/1381

recibido/received: 29.11.2025 | *aceptado/accepted:* 14.03.2026

Edita / Published by

Licencia / License

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com