THE TOKYO TRIAL: REFLEXIONES SOBRE LO VISUAL, EL DIÁLOGO TRANSNACIONAL Y LA MONUMENTALIDAD

YUEPENG WEI
TIANTIAN XU

La película *The Tokyo Trial* (Dōngjīng Shěnpàn, Gao Qunshu, 2006), dirigida por Gao Qunshu, es una producción cinematográfica china que, en el marco de las diversas conmemoraciones del sexagésimo aniversario de la victoria en la segunda guerra sino-japonesa, se ha convertido, junto con otros archivos y publicaciones relacionadas con el Tribunal Militar Internacional para el Lejano Oriente, en lo que Pierre Nora (2008: 21) denomina un «lugar de memoria». Esta película, por un lado, sigue y reafirma la historiografía oficial sobre la Segunda Guerra Mundial y, por otro, explora posibilidades para trascender los marcos narrativos nacionales o etnográficos del cine chino.

El examen de la ambivalencia que presenta el film, entre la monumentalidad y el diálogo, ofrece una perspectiva necesaria para el análisis del cine chino sobre la Segunda Guerra Mundial por ahondar en la comprensión de la memoria posbélica y la construcción nacional china. Este artículo pretende examinar los dilemas a los que enfrentan los sujetos atrapados entre «el imperialismo del Primer Mundo y el nacionalismo del Tercer Mundo»[1] (Chow, 1995: 23) al narrar traumas históricos, y aspira a establecer diálogo y posibles resonancias entre la teoría de Rey Chow (1995) del «cine como traducción cultural» y otros marcos teóricos provenientes de los estudios culturales, visuales y de la memoria.

LA MODERNIDAD VISUALIZADA Y LA SUBJETIVIDAD ESCINDIDA

A principios del siglo XX, el estudiante-intelectual chino Lu Xun (1881-1936) presenció en Japón la proyección de un material propagandístico filmado por las fuerzas japonesas que mostraba la ejecución de un chino sospechoso de espionaje durante la guerra rusojaponesa (1904-1905). La naturaleza impactante de este suceso no solo impulsó a Lu Xun a emprender el camino de la salvación nacional a través de la literatura, sino que

el propio acontecimiento pasó a formar parte de la memoria cultural[2] (Assmann, 1992: 5) nacionalizada. A lo largo del siglo XX, su carácter simbólico se vio reforzado a través de innumerables apariciones en diversos productos culturales, vinculándose con el despertar de la conciencia de los intelectuales modernos chinos, y adquiriendo así cierta monumentalidad.

La relación que pone de manifiesto este acontecimiento entre la violencia visual y la producción de una subjetividad poscolonial ha captado, además, la atención de Rey Chow. Al analizar el caso de Lu Xun, Chow (1995: 6) sostiene que el instante en que «el estudiante-intelectual chino ve en un aula japonesa a compatriotas suyos observando una ejecución» significa que la autoconciencia del sujeto poscolonial se ve forzada, desde su surgimiento, a exponerse a una violencia que lo divide entre «sujeto que mira» y «objeto mirado». Según Chow (1995: 10), figuras representativas de la literatura moderna china como Lu Xun, a pesar de albergar dudas sobre las capacidades de la literatura como sistema significativo autosuficiente o capaz de afrontar las enormes transformaciones traídas por la modernidad, optaron por la expresión literaria. Incluso podría decirse que la reelección de la literatura constituyó un intento simbólico de suturar la escisión entre «sujeto que mira» y «objeto mirado». Subyace aquí la hipótesis de que esta violencia visual que produce la escisión en el sujeto poscolonial no se limita a aquel momento concreto, sino que se convierte en un prolongado trauma estructural. Las representaciones de la violencia bélica y colonial, así como la construcción de memorias y posmemorias (Hirsch, 2012: 4) asociadas a ellas, a menudo tienen que revelar o trascender el trauma estructural de ser un sujeto escindido.

La reiterada rememoración y recreación artística de esta experiencia de Lu Xun por parte de distintos grupos evidencia la importancia de la memoria cultural asociada al trauma en la construcción nacional del Tercer Mundo. El trauma y la gloria seleccionados han adquirido un rol importante de legitimación en la construcción de la identidad nacional (Wang, 2012: 21), y los medios audiovisuales también han contribuido ampliamente a ello. Las imágenes de violencia bélica son, en efecto, particularmente propensas a reforzar identidades basadas en traumas históricos colectivos. Por lo tanto, los cineastas comprometidos con la exploración de narrativas alternativas, aunque supeditados a la inmediatez de la imagen, necesitan decidir cómo revelan o trascienden la la violencia inherente a ella, al tiempo que reflexionan sobre la posibilidad de desligar el trauma de las narrativas nacionalistas. En China, específicamente, la tensión entre la memoria personal y oficial es aún más compleja: investigadores como Kirk Denton sostienen que ambas tienden a ser totalizadas o cooptadas en un marco nacionalizado, de modo que la relación de cada individuo con el pasado corre el grave riesgo de ser reprimida (Denton, 2014: 11). Por todo ello, negociar con el discurso dominante y explorar diferentes estrategias narrativas resulta una tarea harto difícil.

En este sentido, *The Tokyo Trial* (2006) constituye un valioso objeto de estudio: la película realiza una exploración original de la narración de traumas históricos, aunque adolece de algunas limitaciones particulares. El film, dirigido por Gao Qunshu, relata la experiencia del juez Mei Ru'ao y la delegación china durante el Tribunal Militar Internacional para el Lejano Oriente, mostrando simultáneamente la crisis espiritual de la posguerra japonesa testimoniada por el Dr. Mei. El director opta por no representar directamente las atrocidades y, a su vez, mostrar fragmentos de la vida de una familia japonesa ficticia para manifestar las heridas dejadas por la guerra. Este enfoque resulta novedoso en el contexto cinematográfico chino. En cierta medida, la cinta realiza esfuerzos por establecer nuevas relaciones de poder en torno al acto de ver, desarrollando para ello estrategias que la diferencian de la mayoría de las narrativas chinas de guerra dentro del marco nacional

o etnográfico que ha fijado a las víctimas en una posición de espectáculo.

Para reconstruir las relaciones de poder en torno a la mirada, la película realiza intentos significativos en al menos dos aspectos: evita la representación directa de atrocidades bélicas y renuncia a emplear estrategias autoetnográficas. Al describir las estrategias comúnmente empleadas por los cineastas de la Quinta Generación china —Zhang Yimou, Chen Kaige, etc.—, Chow (1995: 38) utiliza el término autoetnografía[3], sosteniendo que mediante esta práctica de exhibir lo —construido como— natural, primitivo y tercermundista, se logra desestabilizar la distinción entre nosotros y ellos. Así, en el marco autoetnográfico, la relación de poder visual se define como «el objeto mirado ahora observa al sujeto que mira» (Chow, 1995: 180). La estrategia autoetnográfica resultaría a la vez seductora y tramposa: si bien, efectivamente les granjeó reconocimiento en premios internacionales, es indudable que la autoetnografía conlleva el riesgo de retratar a los *otros* internos como la encarnación de lo primitivo, como señala Chow (1995: 21), refiriéndose a niños y mujeres. Esto evidencia que dicha estrategia implica en gran medida una reproducción de relaciones de poder existentes.

El rechazo de la película a la autoetnografía implica tanto el rechazo a representar a los chinos como primitivos, como la ambivalencia al fijar a China como entidad nacional en la posición de víctima. El film no solo evita signos visuales cargados de estímulos, ya sea representaciones directas de atrocidades como símbolos folclóricos primitivos, sino que sitúa la narrativa en los tribunales, escenificando un juicio civilizatorio sobre los crímenes de guerra. En otras palabras, en lugar de exhibir lo primitivo, la película opta conscientemente por la dirección opuesta: presentar a los chinos como emisarios de la civilización investidos de autoridad judicial. En una escena significativa, algunos miembros de la delegación conversan con la dueña de una taberna local, una mujer japonesa que habla chino con fluidez, mencionando la expansión militar de China durante su período premoderno como imperio. Ello constituye una reflexión poco común en la cinematografía china sobre el pasado imperial propio, pues representa en cierta forma el abandono de la fascinación por el mito de lo primigenio y auténtico. Aunque esta escena no guarda relación directa con el juicio, nos permite observar la conciencia creativa del director: mantener una actitud escéptica hacia la fascinación de la gloria nacionalizada.

El personaje de Mei resulta fundamental para realizar las intenciones creativas del director. Este no solo encarna el papel de China como entidad nacional dentro del orden político internacional de posguerra, sino que también ofrece un testimonio personal de la posguerra japonesa. Al comparar este film con el análisis que hace Chow del caso de Lu Xun podemos observar que, aquí, la escisión de la que habla Chow se resuelve momentánea y simbólicamente a través de la perspectiva de Mei. La transformación de la mirada violenta en una mirada retrospectiva cargada de potencial redentor constituye un cambio de paradigma sumamente prometedor y necesario para los sujetos poscoloniales. En este marco, el poder de mirar y la facultad de Mei para representar la justicia para las víctimas se unifican brevemente. Los chinos retratados en el encuadre ya no son víctimas pasivas de la violencia imperialista, ni espectadores insensibilizados que presencian la ejecución, sino testigos que, sobre las ruinas de la guerra, proyectan una mirada compasiva hacia el pasado. Esto

LA TRANSFORMACIÓN DE LA MIRADA VIOLENTA EN UNA MIRADA RETROSPECTIVA CARGADA DE POTENCIAL REDENTOR CONSTITUYE UN CAMBIO DE PARADIGMA SUMAMENTE PROMETEDOR Y NECESARIO PARA LOS SUJETOS POSCOLONIALES

dota al personaje de ciertas características cercanas a las de un observador externo, cuya mirada sobre las ruinas de la guerra se aproxima a la contemplación retrospectiva que el espectador contemporáneo podría tener sobre este período histórico y el proceso judicial. La subversión de las relaciones en torno a la mirada en esta película se realiza mediante la fusión de la mirada del espectador contemporáneo con la de Mei: una perspectiva que es a la vez encarnada y retrospectiva, que hereda el trauma histórico, pero posee una autoridad moral. Para el público chino portador de la posmemoria, las escenas en que se determina el inicio de la guerra, la responsabilidad penal de los acusados etc., revelan cómo se construyó la historiografía oficial. El personaje de Mei no solo actúa como partícipe de un acontecimiento histórico importante, sino que también se le confieren atributos *extrahistóricos* y *metahistóricos*: lo que realmente importa es su mirada retrospectiva compasiva y su ubicación en los nodos cruciales de la historiografía.

Podemos observar el intento de convertir este acontecimiento histórico en un «lugar de memoria» por excelencia al que el público pueda retornar, un lugar conformado por películas, publicaciones y conmemoraciones que contribuyen asimismo a revitalizar la historiografía oficial sobre la guerra. Transformando las actividades conmemorativas en prácticas cotidianas, las narrativas históricas dentro del marco nacional se han convertido en un elemento importante de la memoria cultural transgeneracional. En estas prácticas cotidianas se aprecia, desde lo micro, la simbiosis entre nación, memoria e historia de la que habla Pierre Nora (2008: 23).

Las conmemoraciones, según Nora (2008: 172), al tiempo que transponen la memoria ensangrentada en historia escrita con tinta, proclaman su orientación hacia el futuro y soportan el impacto de las memorias traumáticas del pasado. En la construcción nacional en el Tercer Mundo, las conmemoraciones no solo proporcionan una fuerza centrípeta para el grupo, sino que también ofrecen una estabilidad transitoria y simbólica a identidades contingentes e híbridas. Según Li Xiaoping (2000: 201), la construcción nacional en el Tercer Mundo implica desplazar la concepción de la nación como entidad temporalmente coherente hacia una nación entendida en términos espaciales, es decir, una entidad que se adapta a un tiempo-espacio global organizado sobre la base del Estado-nación. Los debates en la película acerca de la asignación de los escaños en el tribunal, no hacen sino reflejar esta cuestión. Este escenario también evidencia que la identidad nacional china no solo depende de las memorias traumáticas compartidas y las glorias pasadas, sino también de la participación, como potencia vencedora, en el orden internacional de la posguerra. Se logra así una conciliación momentánea entre el pasado y el futuro, entre las concepciones temporal y espacial de la nación, al tiempo que se establece una coherencia en la historiografía moderna china.

Li Xiaoping (2000: 194) sostiene que la paradoja del nacionalismo chino reside en el hecho de que la búsqueda de una nación coherente, autónoma y auténtica se construye sobre articulaciones incoherentes, relacionales e híbridas. Es decir, tanto la escisión que experimenta el sujeto poscolonial como la ambivalencia que este siente ante una conciencia histórica marcada por la discontinuidad o ante una identidad nacional basada en lo híbrido y lo inestable, incluso dentro de una narrativa coherente, al menos en apariencia, solo pueden ser reconciliadas simbólicamente.

SUTURA SIMBÓLICA Y NUEVAS FRACTURAS

Al suturar simbólicamente la escisión, una nueva experiencia de fractura surge, por un lado, de las significativas divergencias en la «división de lo sensible» (Rancière, 2005: 15) respecto a la Segunda Guerra Mundial entre los distintos países asiáticos, y entre estos y Occidente, lo cual genera serias dificultades para el diálogo y la traducción

cultural. Por otro lado, la fractura se origina en el hecho de que la película, al aceptar la historiografía establecida por el Juicio de Tokio, asume simultáneamente las deficiencias inherentes al proceso judicial mismo.

El hecho histórico en el que se basa *The Tokyo Trial,* el Tribunal Militar para el Lejano Oriental (1946-1948), por un lado, continuó el paradigma establecido por los Juicios de Núremberg, responsabilizando a individuos concretos de los crímenes de guerra cometidos; por otro lado, mostró compromisos más evidentes basados en consideraciones geopolíticas de la posguerra[4], así como divisiones más marcadas dentro del propio panel de jueces. Los críticos que cuestionan la imparcialidad de los Juicios de Núremberg argumentan que su base fue el poder de los vencedores sobre los vencidos, y no una superioridad inherente de los Aliados. Estas críticas se extienden al Juicio de Tokio, y se ven acentuadas por el lanzamiento de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki por parte de Estados Unidos (Ōnuma, 2009: 4). Al respecto, el intelectual japonés Takeuchi Yoshimi (1959) señaló que Japón no debía rendir cuentas a las potencias occidentales victoriosas, pero sí a los países asiáticos, como China, que sufrieron el colonialismo japonés y la guerra imperialista. Ōnuma Yasuaki (2009: 21), especialista en derecho internacional, señaló de manera categórica que el Juicio de Tokio «pasó por alto a Asia», estuvo marcado por una «arrogancia civilizatoria» al sentar en el banquillo judicial a representantes de potencias coloniales como Gran Bretaña, Francia y los Países Bajos, todas ellas implicadas en la dominación coloniales del continente asiático. Según Ōnuma (2009: 22), el tribunal «seleccionó a los acusados según la perspectiva histórica de la Guerra Pacífica», lo que llevó a Estados Unidos a centrar la acusación casi exclusivamente en el gabinete de Tōjō, en el contexto del Ataque a Pearl Harbor, permitiendo que responsables del Ejército de Kwantung como Ishihara Kanji evitaran ser procesados (Ōnuma, 2009: 26). Por lo tanto, China y otras naciones asiáticas que padecieron los horrores de la guerra y la colonización tenían una base legítima para exigir justicia, sin embargo, en cierta medida, esta legitimidad para pedir responsabilidades de guerra se vio mermada al estar el proceso en manos de potencias occidentales como Estados Unidos.

En consecuencia, la representación fílmica de este juicio requiere una actitud particularmente prudente. Para China, la legitimidad de exigir responsabilidades por la guerra puede resultar incuestionable, pero no sucede lo mismo en Occidente, y menos aún en Estados Unidos. La sombra del pecado de la bomba atómica impregna la posmemoria occidental de la Segunda Guerra Mundial; está altamente visibilizada a la vez que genera una potente violencia simbólica: el desastre humanitario que subyace a ese instante queda, en cierta medida, opacado por ese signo visual. En términos generales, podría decirse que Occidente observa una nube en forma de hongo hipervisible y altamente simbolizada, convirtiéndola en una metáfora del horror apocalíptico, pero no necesariamente comprende el desastre humanitario inefable que esta representa. Mientras tanto, China siente que su propio sufrimiento durante la guerra no ha sido suficientemente reflexionado ni asumido. Por ejemplo, las víctimas de la explotación sexual durante la guerra se enfrentan con enormes dificultades para exigir responsabilidad y obtener reparación. Otros países asiáticos experimentan la sensación de que los antiguos invasores occidentales fueron reemplazados por los nuevos colonizadores japoneses, y esta percepción carece de la visibilidad que le correspondería en las narraciones sobre la guerra; en realidad, los juicios por las atrocidades japonesas en Filipinas durante el Tribunal Militar también carecen de una visibilidad adecuada. En cuanto a Japón, si bien Ōnuma (2009: 4) reconoce la delimitación de la responsabilidad de la guerra en una posición próxima a la de Takeuchi, este señala que el Juicio de Tokio se ha consolidado como una memoria cultural que

funciona a la vez como altar psicológico donde se ha depositado toda la culpa sobre villanos como Tōjō y como reflejo de la hipocresía de los Aliados. Por lo tanto, la diferencia en la división de lo sensible entre las naciones asiáticas y el mundo occidental es necesariamente enorme, lo que en cierta medida también determina grandes diferencias en los mecanismos de construcción de la posmemoria mediática sobre la Segunda Guerra Mundial. Si aceptamos que la traducción cultural debe orientarse hacia una comprensión mutua, y no limitarse a reforzar la condición espectacular asignada a las culturas no occidentales, entonces las diferencias en la división de lo sensible añadirán, sin duda, enormes dificultades a la efectividad de ese proceso de traducción.

Simultáneamente, la película no logra expresar eficazmente su cuestionamiento de esta noción de civilización desde una perspectiva colonial, y, en consecuencia, tampoco consigue distinguirla claramente del poder ejercido por las potencias occidentales vencedoras. Aunque la película se desprende de la obsesión por lo primitivo y lo originario característica del paradigma autoetnográfico, parece mostrar a su vez una fascinación por lo *civilizado*. Si la autoetnografía reproduce las relaciones de poder vigentes mediante la representación de los *otros internos* como más primitivos, entonces la aceptación de esta historiografía, que incluye su «desatención hacia Asia» y su «selección de acusados según la perspectiva histórica de la Guerra del Pacífico» (Ōnuma, 2009: 21, 22, 26), implica igualmente, en cierta medida, una reproducción de relaciones de poder existentes. La aceptación de la noción de civilización desde una perspectiva colonial parece caer asimismo en la trampa del universalismo.

AUNQUE LA PELÍCULA SE DESPRENDE DE LA OBSESIÓN POR LO PRIMITIVO Y LO ORIGINARIO CARACTERÍSTICA DEL PARADIGMA AUTOETNOGRÁFICO, PARECE MOSTRAR A SU VEZ UNA FASCINACIÓN POR LO CIVILIZADO

Aquí podemos observar claramente la tensión que Rey Chow identifica entre «el imperialismo del Primer Mundo y el nacionalismo del Tercer Mundo» (1995: 23). Es decir, las estrategias narrativas requeridas para que una película circule fluidamente en su contexto nacional suelen diferir de aquellas necesarias para una exitosa traducción cultural dentro de las estructuras existentes de saber-poder[5]. Esta película no solo forma parte de la ingeniería nacional de la memoria respecto a la Segunda Guerra Mundial, sino que también desea entablar un diálogo o una traducción cultural casi inevitablemente difíciles o incompletos. Dicho diálogo se dirige no solo a un Occidente imaginado, sino también a lo que Maruyama Masao denominó la «comunidad del arrepentimiento»[6] japonesa (1977).

Si, como sostiene Chow (1995: 180), la posición del espectáculo constituye el elemento principal en la representación intercultural de los sujetos no occidentales, entonces la escisión anteriormente mencionada no podrá ser borrada completamente mediante el establecimiento de nuevas relaciones de poder en torno a la mirada. Chow (1995: 37, 42) argumenta que la pasión primitiva no solo implica una fascinación por lo natural y lo primitivo, sino que también incluye mitos sobre el futuro y el progreso; se relaciona tanto con la nostalgia y la retrospección como con la certeza de la centralidad y singularidad de China. Si bien no consideramos que esta película represente por completo una visión histórica lineal del progreso, su fascinación por la civilización explica claramente lo que Chow (1995: 37) identifica como la otra faceta de la pasión primitiva: el encantamiento con lo radicalmente nuevo. El film implica una afirmación de un nuevo orden internacional y una nueva forma de conceptualizar la nación y, desde esta perspectiva, la historia se divide artificialmente en capítulos antiguos y nuevos. Por

lo tanto, lo que Chow denomina pasión primitiva puede interpretarse igualmente como la ambivalencia que experimenta el sujeto poscolonial al enfrentarse a una modernidad visualizada. Al suturar simbólicamente la subjetividad escindida, se generan nuevas fracturas.

LA COMUNIDAD EMOCIONAL Y LA HOMOGENEIDAD IMAGINADA

Una estrategia significativa para superar la enorme dificultad que supone articular el diálogo transnacional que propone esta película consiste en depositar la posibilidad de la intersubjetividad en la intuición moral por una comunidad emocional y en las reacciones afectivas universales. En términos concretos, la película establece esta comunidad emocional en una narración que representa a los civiles tanto de China como de Japón como víctimas de la violencia bélica. Sobre esta base, la compasión hacia las víctimas y la indignación ante los crímenes de guerra se convierten en la intuición moral y la respuesta emocional que los creadores esperan generar. Esta comunidad emocional es, hasta cierto punto, un prerrequisito para que los símbolos o las memorias circulen más allá de las fronteras nacionales.

Aunque la caracterización de los distintos personajes de la familia japonesa ficticia en la película adolece de un alto grado de tipificación y un desarrollo insuficiente, se muestra el dilema espiritual de cada individuo y las dificultades de la reconstrucción psicológica en la posguerra: el joven que, habiendo creído fervientemente en el nacionalismo extremo, ve derrumbarse su mundo interior tras la derrota; el soldado que regresa del frente chino atormentado por el remordimiento y el trauma tras presenciar atrocidades bélicas; la mujer que, engañada por la propaganda durante la guerra, se convierte en víctima de explotación sexual. Al evitar representar a todo un colectivo de manera indiferenciada como victimarios, como maquinaria de guerra alienada, o como antagonistas y figuras ridiculizadas dentro de una narrativa heroica, esta película demuestra una superación del viejo marco narrativo.

La mayoría de las escenas que representan la vida cotidiana de la posguerra están ambientadas en interiores con iluminación cálida, cuyo efecto visual suave y nostálgico contrasta con las escenas del tribunal, dominadas por una paleta de grises fríos, así como con los universos psicológicos de los personajes, marcados por el trauma y el caos.

Si bien no consideramos la cinta como explícitamente nostálgica, dicho enfoque parece evocar sutilmente la añoranza de un mundo perdido, de un ayer idealizado: un pasado indemne materialmente por la guerra y espiritualmente por el fascismo; la vida armoniosa que esta familia habría podido tener. Incluso podría afirmarse que, aunque la película no se muestra obsesionada por el

Imagen 1. Predominan los interiores con iluminación cálida en las representaciones de la vida posbélica





Imagen 2. Diferentes tonalidades entre las escenas del juicio y de la vida de posguerra



Imagen 3. Diferentes tonalidades entre las escenas del juicio y de la vida de posguerra

mito de la autenticidad china, sí parece convocar veladamente la autenticidad japonesa. Pese a lo paradójico, esta lógica guarda cierta reminiscencia con el énfasis en la cotidianidad que caracterizó las películas de Ozu Yasujirō tras su regreso a Japón de la guerra contra China[7].

Este *mundo perdido de ayer* no pertenece exclusivamente a Japón, sino también a otros países que padecieron los horrores bélicos. La añoranza compartida del mismo ayer idealizado puede constituir una comunidad emocional que transcienda la identidad nacional, ofreciendo una mayor apertura y fluidez, y propiciando, de este modo, una «lectura reparadora» (Sedgwick, 2002: 123)[8]. No obstante, debemos reconocer que dicha comunidad no solo es inestable —una narración potencialmente favorable a la «lectura reparadora» podría aún quedar atrapada en marcos interpretativos nacionalistas—, sino que su fundamentación en respuestas afectivas universales también podría implicar la omisión de la diversidad interna, desembocando en una homogeneidad imaginada del interlocutor. Esto, a su vez, opacaría la eficacia del diálogo.

Podemos examinar esta homogeneidad imaginada a través de las escenas de canto en la película. En su libro 大島渚与日本 (*Ōshima Nagisa y Japón*, Yomota, 2022), el autor señala que las películas de Ōshima también contienen numerosas escenas de canto, y clasifica a quienes cantan en cuatro tipos: quienes se unen al coro en medio de una multitud, quienes actúan cantando en una reunión, quienes tararean sin audiencia, y aquellos que, por cualquier razón, no pueden unirse al coro. Yomota considera que el acto de cantar —y, especialmente, el canto coral— puede encarnar un orden nostálgico, una ideología o una identidad comunitaria. En consecuencia, siempre hay quienes quedan excluidos de ese orden o comunidad y no pueden incorporarse al coro; su imposibilidad de cantar se manifiesta entonces como una forma de silencio, ya sea impuesto o asumido.

En *The Tokyo Trial* la escena de canto se presenta de la siguiente manera: los miembros de la delegación china y los clientes de una taberna cantan juntos. Sin embargo, esta armonía se rompe de manera brutal: la dueña de la taberna —la mujer que habla chino con fluidez— es asesinada a tiros por un agresor desconocido. Aunque no se explicita, se sugiere que el asesino debe ser un nacionalista radical, profundamente frustrado por la derrota. La metáfora es clara: China y Japón podrían haberse encaminado hacia un futuro de reconciliación y amistad, pero el fascismo es el enemigo común que, al acecho, busca destruir esa posibilidad. No puede afirmarse que esta percepción sea incorrecta, ni que la vigilancia ante un resurgimiento fascista carezca de sentido en cual-

quier contexto. No obstante, el tratamiento de esta escena parece apoyarse, una vez más, en esa vaga y amplia noción de un sentimiento público, en lugar de profundizar en los mecanismos internos que hacen que el fascismo resulte atractivo para algunos. En realidad, esta carencia en una discusión más refinada no se limita a esta película. Los pensadores japoneses de izquierda como Takeuchi Yoshimi (1959) y Maruyama Masao (1977) reflexionaron sobre el Japón de la preguerra y el papel de los intelectuales; el enfoque culturalista de la antropóloga estadounidense Ruth Benedict (1946) también ejerció una profunda influencia, y el académico neerlandés Ian Buruma (1994) señaló, además, el carácter incompleto de la transición política japonesa de la posguerra. Sin embargo, el blanqueamiento de los crímenes de guerra por parte de Japón ha obligado a investigadores como Takahashi Tetsuya (1999) y Ōnuma Yasuaki (2009) a dedicar grandes esfuerzos para esclarecer las responsabilidades durante la guerra. La mayoría de los debates sobre el fascismo japonés han seguido los marcos establecidos por Takeuchi y Maruyama. Ello ha conducido a una comprensión simplista de la raíz del fascismo y ultranacionalismo, ignorando la complejidad de la sociedad japonesa. Retomando el análisis de Yomota sobre Ōshima, debemos reconocer que la crisis espiritual japonesa de posguerra es compleja, marcada por rupturas y vacíos, así como por el intenso enfrentamiento entre distintas ideologías. Quizás esa homogeneidad imaginada simplemente no exista.

Cómo evaluar este acontecimiento histórico y sus legados parece convertirse en un problema. Muchos académicos que estudian el Juicio de Tokio señalan que los propios crímenes de guerra de las potencias occidentales victoriosas generaron en Japón una fuerte mentalidad de «el lobo reprochando al león» (Ōnuma, 2009: 16) que dificulta en gran medida la reflexión sobre los crímenes cometidos en Asia Oriental y Sudoriental. Buruma observa que en 1953 una campaña japonesa «exigiendo la liberación de todos los criminales de guerra» reunió 15 millones de firmas, bajo el argumento de que el juicio constituía «una represalia de los vencedores» (1994: 179). Al relatar su encuentro con la nieta de Doihara Kenji, principal conspirador del Incidente de Mukden y criminal de guerra de Clase A en el Juicio de Tokio, señala que ella afirmó no enorgullecerse de su linaje, mientras que su hijo a menudo mencionaba con orgullo ser bisnieto de Doihara.

Por lo tanto, en las posteriores representaciones culturales del evento, conciliar el reconocimiento de los problemas inherentes al juicio con el llamamiento a una comprensión más precisa tanto del proceso como de la responsabilidad de guerra constituye una tarea ardua y prolongada. Aquí se alberga la esperanza de que el tiempo traiga consigo un juicio más integral y equitativo, y no el olvido de la verdad. Desde esta perspectiva, la monumentalidad del film puede considerarse una respuesta a la crisis de memoria provocada por la aceleración de la historia a la que se refiere Nora (2008). Esta respuesta es necesaria, pero es deseable que la posmemoria, en constante construcción, conduzca a una atención hacia los individuos y sus experiencias reales en la historia, en lugar de a un reforzamiento continuo del discurso hegemónico existente.

LA INTERTEXTUALIDAD CON *¿VENCEDORES O VENCIDOS?* (STANLEY KRAMER, 1961) Y LA REFLEXIÓN SOBRE LA RESPONSABILIDAD Y RESPUESTA

Como se ha señalado más arriba, este film busca entablar un diálogo que se dirige también hacia ese Occidente potencial e imaginado, familiarizado con las narrativas hegemónicas de la guerra. A continuación, examinamos qué tipo de diálogo aspiraba a establecer y por qué consideramos que dicho diálogo está inconcluso, representando un punto de partida más que un destino.

En primer lugar, la película establece una relación intertextual con *¿Vencedores o vencidos?* (Judg-



Imagen 4. Comparación entre los inicios de las películas, ambos mostrando ruinas de guerra a través de los recorridos de los protagonistas

ment at Nuremberg, 1961), dirigido por Stanley Kramer y basado en los Juicios de Núremberg, para a su vez, trazar un paralelismo entre los eventos históricos de los tribunales de Tokio y Núremberg. La influencia del clásico de Hollywood es evidente: ambas comienzan con el juez-protagonista conduciendo a través de las ruinas de la ciudad sede del juicio (Núremberg, Tokio), manifestando lamentación ante la devastación; y posteriormente yuxtaponen el proceso judicial con fragmentos de la vida local atestiguados por la delegación.

Antes de proceder a un estudio comparativo de ambas películas, debemos preguntarnos por qué el director de *The Tokyo Trial* intenta establecer este paralelismo. No solo esta película, sino que también los proyectos de publicación[9] en China en torno al Juicio de Tokio han buscado en gran medida tejer una correspondencia con los Juicios de Núremberg. Podemos encontrar una repuesta parcial a esta tendencia en el estudio de Ian Buruma. Una perspectiva existente tanto en Japón como en Occidente considera a la Alemania nazi como un producto de la modernidad, mientras que las masacres como la de Nankín u otras atrocidades cometidas durante la expansión imperialista japonesa se consideran consecuencias accesorias de operaciones militares, y no fenómenos sistemáticos sustentados en una burocracia moderna y la racionalidad instrumental, por lo que no serían equiparables. Buruma, al tiempo que reconoce la validez de la teoría del «sistema de irresponsabilidad» de Maruyama Masao (1963), argumenta que en el Japón de guerra no existió un régimen totalitario claramente delimitado. Es decir, no hubo una figura análoga a Hitler; la mayoría de los criminales de guerra eran «burócratas autocráticos y conservadores», mientras que el propio Emperador fue eximido de enjuiciamiento. Esto, naturalmente, añadió enormes dificultades para establecer responsabilidades. No obstante, la teoría de la superioridad racial inherente a la «nación dominante de Asia», junto con el culto al Emperador que revistió la guerra de un carácter de «guerra santa», proporcionaron el sustento ideológico para los crímenes de guerra japoneses en las naciones asiáticas (Buruma, 1994: 170, 63, 172, 173). Apelando a la célebre tesis de Arendt (1963), el «sistema de irresponsabilidad» alimentó indudablemente la banalidad del mal, pero al mismo tiempo hizo extremadamente difícil el reconocimiento y la reflexión sobre dicho mal.

Por lo tanto, el paralelismo que este film establece entre los juicios de Tokio y Núremberg implica, de hecho, una refutación de las posturas antes mencionadas. Dicha estrategia facilita que un público más amplio comprenda los crímenes de guerra cometidos durante la guerra dentro de un marco familiarizado. Es decir, no solo es necesario traducir la memoria escrita con sangre en la historia escrita con tinta, sino también transformarla en una historia inteligible desde una perspectiva supuestamente universal.

Al comparar las dos películas, sostenemos que *¿Vencedores o vencidos?* aborda la cuestión de la responsabilidad de guerra con mayor claridad. Esto se debe a que no elude importantes cuestio-



Imagen 5. Preparativos previos a la proyección de las pruebas filmadas durante la liberación de los campos de concentración

nes jurídicas, como el hecho de que los acusados, según los parámetros de la Alemania nazi, no solo eran ciudadanos que cumplían la ley, sino también juristas célebres, y no violaron el derecho interno. Tampoco evita el problema ético potencial como quién tenía derecho a juzgar las atrocidades bélicas cometidas por los países vencedores. Al mismo tiempo, la película elige reproducir el momento crucial del juicio real de Núremberg en que se proyectaron como prueba las filmaciones de la liberación de los campos de concentración, llegando incluso a utilizar material de archivo original de dicha liberación. La decisión original del tribunal de Núremberg constituye indudablemente un evento monumental en la historia visualizada, y el uso directo del material fílmico original en la película confirma aún más el poder de lo visual. Hoy podríamos cuestionar éticamente el tratamiento de la película, pero eso quizás ilustre una cierta concepción histórica en 1961, en una época más próxima al fin de la guerra, cuando el poder de lo visual se amplificaba gracias a los medios de comunicación: la idea de que la imagen ancla el horror inimaginable en una realidad visual evidencia la existencia de una verdad en la historia, irrebatible y no escrita únicamente por los vencedores. En consecuencia, en el horizonte de nuestra mirada, debería existir también una justicia digna de ser perseguida colectivamente. Paradójicamente, aunque la combinación de los medios masivos y la hegemonía de lo visual encierra una enorme violencia simbólica, y los mecanismos de poder tras la selección y circulación de imágenes ocultan dilemas éticos, el paradigma de Núremberg demuestra que la realidad visual capturada y registrada se convirtió en la comunidad más directa para la reflexión internacional sobre las atrocidades, así como para la búsqueda de una justicia común posible. Esta es quizás una gran paradoja de la historia visualizada.

The Tokyo Trial, por su parte, no recurre directamente a imágenes para mostrar las atrocidades bélicas. Esta opción debe entenderse como el resultado de, más allá de las intenciones creativas mencionadas, un hecho histórico: el Juicio de Tokio dependió más de testigos y evidencias docu-

LA CUESTIÓN DE CÓMO RESPONDER A LOS OTROS INVISIBLES, LOS OLVIDADOS, LOS FILTRADOS POR LOS MECANISMOS DE SELECCIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA, AQUELLOS NO CONSIDERADOS DIGNOS DE SER RECORDADOS, CONSTITUYE UNA RESPONSABILIDAD QUE DEBE ASUMIR TANTO QUIEN REGISTRA LAS IMÁGENES COMO QUIEN LAS CONTEMPLA

mentales que de pruebas filmadas, a diferencia de Núremberg. Sin embargo, este enfoque impide que la película alcance la coherencia lógica característica de *¿Vencedores o vencidos?*. Esta última, por un lado, utiliza la polifonía de los debates para invitar al espectador a considerar las deficiencias éticas del proceso, por otro lado, emplea el poder de lo visual para trascender la mera pugna de poder entre vencedores y vencidos, evitando la reducción a un *no hay verdad, solo interpretación*. En contraste, si bien *The Tokyo Trial* logra, al prescindir de imágenes explícitas de las atrocidades, eludir en cierta medida el riesgo de una sobresimbolización del desastre humanitario, la ausencia de un debate ético-jurídico riguroso hace que la monumentalidad pueda ensombrecer, en parte, su efectividad como diálogo. Si bien asumir la autoevidencia de la culpabilidad de las atrocidades puede interpretarse como una opción activa que respeta la reacción emocional nacional, consideramos que, como mínimo, es necesario, como hicieron Takeuchi (1959) y Ōnuma (2009), señalar que Japón debe rendir cuentas por la guerra y el colonialismo primordialmente ante las naciones asiáticas, y no ante las potencias occidentales vencedoras. Esto implica no conferirle al juicio una excesiva monumentalidad, lo cual resulta indispensable para explorar posibles espacios de diálogo. Tal como ha señalado Ōnuma (2009), quizás necesitemos reevaluar el marco del Juicio desde una perspectiva decididamente descolonizada y centrada en Asia.

Al hablar del cine como traducción cultural, Chow (1995: 182) señala que la propia palabra «traducción» conecta «tradición» con «traición». Por ello, lo que emerge de la traducción quizás sigue siendo la diferencia, o en términos de Chow, una «jerarquía ontológica de las lenguas» (1995: 184). Para esta película, los dos polos que conecta la palabra traducción son el diálogo y la monumentalidad. Al reexaminar esta película desde dicha perspectiva, podríamos afirmar que lo que emerge del diálogo incompleto es precisamente el dilema del sujeto poscolonial y la dificultad de resistirse a la hegemonía del universalismo y del discurso nacional. Al mismo tiempo, el mecanismo que distingue a los sujetos según merezcan o no un duelo (Butler, 2006), se vuelve aún más violento con la omnipresencia de los medios masivos. Entonces, ¿qué orientación ética deberían tener los cineastas, como traductores culturales, y los espectadores nacidos en la era de la posguerra?

A través de su teoría del contrato civil de la fotografía, Ariella Azoulay (2008) aborda la responsabilidad de quien mira, una «respons-habilidad». De hecho, la responsabilidad implica precisamente una habilidad para responder al Otro, lo que constituye el punto de partida de la ética que profundiza Derrida (2000) en su libro *Dar la muerte*. Sin embargo, Derrida señala que responder a una parte de los Otros a menudo puede implicar dejar en la sombra a otra parte. La cuestión de cómo responder a los Otros invisibles, los olvidados, los filtrados por los mecanismos de selección de la memoria colectiva, aquellos no considerados dignos de ser recordados, constituye una responsabilidad que debe asumir tanto quien registra las imágenes como quien las contempla. Cuando Takahashi Tetsuya discute la «responsabilidad de la posguerra», apunta precisamente a esta dimensión: «Mientras olvidemos nuestra responsabilidad hacia los muertos, ninguna solución centrada en el presente u orientada al futuro será suficiente» (1999: 163). La generación de la posguerra, que quizás solo posee una posmemoria mediática de la

guerra, no debe limitarse a aceptar pasivamente dicha posmemoria: debemos y tenemos que responder al Otro, a los muertos, al potencial redentor que no se realizó en la historia.

En consecuencia, una narrativa sobre el trauma histórico no debería conformarse con establecer un diálogo, buscar una respuesta o erigir monumentalidad. Por el contrario, tanto los creadores como los espectadores deberían reconocer que un monumento implica algo concluido, mientras que nuestra respuesta al Otro no debería tener un punto final. Creemos que la construcción de una memoria multidireccional (Rothberg, 2009) sobre el trauma histórico también debería tener esta orientación ética última. Esta es quizás la revelación y superación más radical del trauma estructural de la historia en imágenes.

REFLEXIONES FINALES

Como hemos visto, *The Tokyo Trial* exterioriza la posición artística ambigua de sus creadores, que oscila entre el diálogo y la monumentalidad, y refleja la imposibilidad de que la intuición moral de una comunidad emocional reemplace debates más rigurosos y articulados. Sin embargo, deseamos concluir este artículo con una exhortación, más que con una crítica. Si, como se ha sugerido, el cine en su calidad de dispositivo de traducción cultural puede trascender el encasillamiento en una posición de lo no occidental como objeto mirado, si puede iniciar un diálogo transnacional y producir intersubjetividad, los cineastas chinos necesitan explorar activamente nuevas estrategias narrativas y dar sus propias respuestas a estas cuestiones. Por ahora, la traducción cultural sigue mostrando limitaciones en su empeño de garantizar la comprensión mutua entre sujetos condicionados por discursos hegemónicos distintos y situados en culturas diferentes. Con todo, tomando como orientación ética la respuesta al Otro, tal vez podamos ir más allá de la mera tolerancia mutua. ■

NOTAS

1 En lo que respecta a categorías como «Primer Mundo» y «Tercer Mundo», si bien como señaló Aijaz Ahmad en *In Theory: Nations, Classes, Literatures* (1992), podrían resultar excesivamente genéricas y desactualizadas, Rey Chow emplea esta oposición binaria al analizar la cultura y el cine chinos. Consideramos que mantener el uso de «Tercer Mundo» en este texto para referirnos a los países no occidentales que sufrieron guerras imperialistas y colonialismo facilita el desarrollo subsiguiente de nuestra discusión. Por lo tanto, se mantendrá la terminología de «Primer Mundo» y «Tercer Mundo», siguiendo el enfoque de Chow. En los casos de que las citas no cuentan con una traducción al castellano, se pondrá una traducción realizada por nosotros.

2 En este ensayo se incorporarán tres conceptos fundamentales en los estudios de memoria: la memoria cultural (Assmann, 1992) se refiere a los recuerdos colectivos fijados en una sociedad a través de instituciones y objetos; la posmemoria (Hirsch, 2012) describe la relación de las generaciones posteriores con traumas heredados de sus antepasados; la memoria multidireccional (Rothberg, 2009) propone que las memorias colectivas interactúan y se influyen entre sí, en lugar de competir.

3 Chow (1995: 38) cita el término «autoetnografía» de Mary Louise Pratt (1992) para indicar que los colonizados utilizan deliberadamente la manera en que los colonizadores los ven para representarse a sí mismos.

4 Entre los cuales el más importante fue el acuerdo de MacArthur para eximir de la responsabilidad al Emperador Shōwa y a todos los miembros de la familia real, limitando la culpa al gobierno de Tōjō Hideki.

5 Foucault expuso por primera vez de manera sistemática la relación entre saber y poder en *Vigilar y castigar* (1975), al sostener que el saber no puede ser discutido al margen del sujeto que se halla inmerso en redes de poder.

6 Maruyama Masao (1977), en 近代日本の知識人 (*Los intelectuales japones modernos*) reflexiona sobre la pasividad de los intelectuales en el período preguerra, y

discute el arrepentimiento compartido dentro de la comunidad intelectual.

7 La relación entre la experiencia de Ozu participando en la guerra contra China y su carrera artística posterior se aborda en obras como 大岛渚と日本 (*Ōshima Nagisa y Japón*, 2022).

8 La lectura reparadora fue un término acuñado por Eve Sedgwick en *Touching Feeling: Affect, Performativity, Pedagogy* (2003), donde denomina «lectura paranoica» a la tendencia totalizadora que subsume los fenómenos en una gran narrativa opresiva, que es dominante en la teoría crítica. Frente a ello, Sedgwick propone la posibilidad de una «lectura reparadora» que se centre en el ensamblaje y la reparación de significados a partir de fragmentos, una lectura que puede resultar más nutritiva.

9 La Universidad de Jiao Tong de Shanghai no solo organizó un proyecto editorial que constó de archivos históricos, testimonios de testigos directos como Mei Ru´ao y sus descendientes, e investigaciones afines, sino que también estableció un archivo en línea dedicado al Tribunal Militar Internacional para el Lejano Oriente: http://www.tokyotrial.cn

REFERENCIAS

Ahmad, A. (1992). *In theory: Classes, nations, literatures*. Verso.

Arendt, H. (2006). *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil*. Penguin Books.

Assmann, J. (2012). *Cultural memory and early civilization*. Cambridge University Press.

Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.

Benedict, R. (2005). *The chrysanthemum and the sword*. Mariner Books.

Buruma, I. (1994). *The wages of guilt*. New York Review of Books.

Butler, J. (2006). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia* (F. Rodríguez, Trad.). Paidós.

Chow, R. (1995). *Primitive passions: Visuality, sexuality, and contemporary Chinese cinema*. Columbia University Press.

Denton, K. (2014). *Exhibiting the past: Historical memory and the politics of museums in postsocialist China*. University of Hawai'i Press.

Derrida, J. (2000). *Dar la muerte* (P. Vidarte, Trad.). Paidós.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar* (A. Gázon, Trad.). Siglo XXI Editores.

Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.

Li, X. (2000). The incoherent nation: An exploration of Chinese postnationalism. En T. Brooks & A. Schmid (Eds.), *Nation work: Asian elites and national identities* (pp. 191-218). The University of Michigan Press.

Maruyama, M. (1963). *Thought and behaviour in modern Japanese politics* (I. Morris, Ed.). Oxford University Press.

Maruyama, M. (1995). 丸山眞男集. 岩波書店.

Mei, R. (2016). 东京审判亲历记. 上海交通大学出版社.

Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria* (L. Masello, Trad.). Ediciones Trilce.

Ōnuma, Y. (2009). 东京审判 战争责任　战后责任 (Z. Song, Trad.). 社会科学文献出版社.

Pratt, M. L. (1992). *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. Routledge.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* (M. Arranz, Trad.). Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona.

Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press.

Sedgwick, E. (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Duke University Press.

Takahashi, T. (2008). 战后责任论 (M. Xu, Trad.). 社会科学文献出版社.

Takeuchi, Y. (1983). 近代の超克. 筑摩叢書.

Wang, Z. (2012). *Never forget national humiliation: Historical memory in Chinese politics and foreign relations*. Columbia University Press.

Yomota, I. (2022). 大岛渚与日本 (F. Zhi, Trad.). 北京大学出版社.

THE TOKYO TRIAL: REFLEXIONES SOBRE LO VISUAL, EL DIÁLOGO TRANSNACIONAL Y LA MONUMENTALIDAD

Resumen

Mediante un análisis de caso de la película *The Tokyo Trial* (2006), este artículo explora los dilemas a los que hacen frente los sujetos poscoloniales al narrar traumas históricos, así como los esfuerzos por trascender el trauma estructural de la historia visual y establecer nuevas relaciones de poder en torno a la mirada. Partiendo de la teoría de Rey Chow sobre el «cine como discurso de traducción cultural» (1995), se discute si los diálogos transnacionales impulsados por culturas no occidentales conducen inevitablemente a una intensificación de su posición espectacular. Asimismo, tomando como ejemplo las representaciones culturales basadas en eventos históricos como los juicios de Tokio y Nuremberg, se reflexiona sobre la responsabilidad de la generación de posguerra como audiencia.

Palabras clave

Autoetnografía; traducción cultural; comunidad emocional; responsabilidad de la posguerra; monumentalidad.

Autoras

Yuepeng Wei (China, 1991) es doctoranda en Traducción y Estudios Interculturales en la Universidad Autónoma de Barcelona, sus líneas de investigación se centran en estudios culturales y estudios comparativos East-West. Contacto: weiyuepeng0516@gmail.com

Tiantian Xu (China, 1992) es doctora en Traducción y Estudios Interculturales por la Universidad Autónoma de Barcelona, profesora titular en el Departamento de Literatura y Comunicación de la Universidad de Jining y miembro del grupo de investigación en teorías literarias. Sus líneas de investigación se centran en la semiótica y los estudios culturales. Contacto: delia0316@126.com

Referencia de este artículo

Wei, Y., Xu, T. (2026). *The Tokyo Trial*: reflexiones sobre lo visual, el diálogo transnacional y la monumentalidad. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 106-121. https://doi.org/10.63700/1385

THE TOKYO TRIAL: REFLECTIONS ON VISUALITY, TRANSNATIONAL DIALOGUE AND MONUMENTALITY

Abstract

Taking the film *The Tokyo Trial* (2006) as a case study, this article explores the dilemmas faced by post-colonial subjects in the narration of historical trauma, as well as their efforts to transcend the structural trauma of visual history and establish new power dynamics related to the gaze. Drawing on Rey Chow's theory of cinema as a discourse of cultural translation (1995), it discusses whether transnational dialogues initiated by non-Western cultures are ultimately confined to showcasing their "to-be-looked-at-ness". At the same time, using cultural representations based on historical events such as the Tokyo and Nuremberg Trials as examples, it examines the responsibility of the post-war generation as an audience.

Key words

Autoethnography; Cultural Translation; Emotional Community; Post-war Responsibility; Monumentality.

Authors

Yuepeng Wei is a doctoral candidate in Translation and Intercultural Studies at Universitat Autònoma de Barcelona. Her research focuses on cultural studies and East-West comparative studies. Contact: weiyuepeng0516@gmail.com

Tiantian Xu holds a PhD in Translation and Intercultural Studies from Universitat Autònoma de Barcelona. She is a senior lecturer with the Department of Literature and Communication at Jining University and a member of the university's literary theory research group. Her research focuses on semiotics and cultural studies. Contact: delia0316@126.com

Article reference

Wei, Y., Xu, T. (2026). *The Tokyo Trial*: Reflections on Visuality, Transnational Dialogue and Monumentality. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 106-121. https://doi.org/10.63700/1385

recibido/received: 30.11.2026 | *aceptado/accepted:* 02.06.2026

Edita / Published by

Licencia / License

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