MÁS ALLÁ DE LA MEMORIA NACIONAL: TESTIMONIOS MULTILINGÜES Y SUPERVIVENCIA TRANSNACIONAL EN *63 YEARS ON*

SEN NI

INTRODUCCCIÓN

«Éramos todas hermanas en nuestro sufrimiento al mismo tiempo». Esta reflexión de Jan Ruff-O'Herne, superviviente neerlandesa criada en las Indias Orientales Holandesas, en el documental sobre las «mujeres de consuelo» de Kim Dong-won [1] *63 Years On* (Kkeunnaji aneun jeonjaeng, 2008), ha sido citada con frecuencia por su claridad emocional. Sin embargo, su afirmación sobre un sufrimiento compartido posee una resonancia que trasciende el momento mismo de su enunciación. Una mujer neerlandesa criada en las Indias Orientales Holandesas formula una observación que interpela de inmediato a mujeres de Corea del Sur, China, Filipinas y de todo el Sudeste Asiático. Sus palabras abren un espacio en el que historias que rara vez se encuentran comienzan a entrecruzarse, un espacio en el que acontecimientos dispares convergen de manera momentánea. Trazan una topología del afecto producida por una violencia que atraviesa fronteras, campos de batalla y una amplia diversidad de espacios coloniales. Más que una política de la identidad, la *sororidad* actualiza una estructura fundada en la experiencia compartida de un mismo poder imperial. Este constituye el punto de partida del presente análisis, que explora cómo *63 Years On* traduce esta estructura de resonancia transnacional a la forma cinematográfica.

Este documental se realizó en un momento en que la cuestión de las «mujeres de consuelo» ya se había consolidado como uno de los principales ejes del activismo civil en Corea del Sur. Durante la década de 1990, un número creciente de protestas, demandas judiciales y narrativas impulsadas por las propias supervivientes comenzó a situar este asunto en el centro del debate público en Corea del Sur, Taiwán, Japón y Filipinas (Ku, 2015). A comienzos de los años 2000, las organizaciones y activistas implicados en esta causa empezaron a desarrollar redes internacionales más amplias,

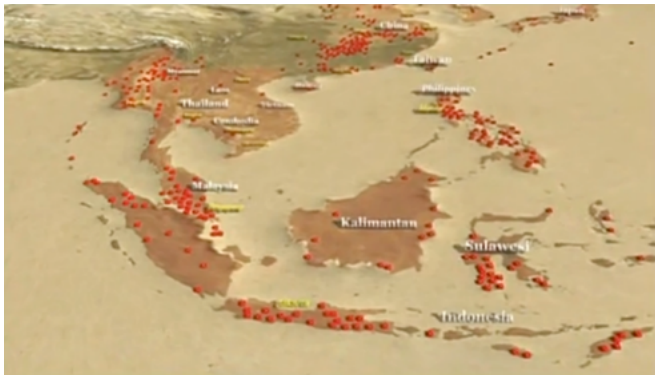
no solo para aumentar la concienciación pública sobre este problema, sino también para garantizar su incorporación a los debates internacionales sobre la violencia sexual en tiempos de guerra. En este contexto, los documentales dedicados a las «mujeres de consuelo» pasaron a desempeñar la función de un archivo capaz de colmar los vacíos dejados por la documentación oficial (Kim, 2025). Fue en este contexto cuando Kim Dong-won —conocido desde hacía décadas por documentar cuestiones relacionadas con los derechos humanos en su filmografía[2]— realizó *63 Years On*, obra que reúne a supervivientes de Corea, China, Filipinas y las antiguas Indias Orientales Holandesas en el primer encuentro de este tipo celebrado en la historia. El estreno del documental coincidió con un momento especialmente significativo para el movimiento de las «mujeres de consuelo», que a finales de la década de 2000 se había convertido en una red transnacional sustentada en los testimonios de las supervivientes, la actividad de organizaciones no gubernamentales y diversas acciones judiciales emprendidas en distintos países, entre las que destaca la Resolución 121 de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos (2007). Paralelamente, los estudios sobre la memoria experimentaban un giro transcultural, reflejado en obras como *Cultural Memory Studies*, editada por Erll y Nünning, y *Multidirectional Memory* (2009), de Michael Rothberg, que replanteaban la memoria colectiva como una práctica que trasciende las fronteras nacionales, los formatos mediáticos y las referencias históricas (Erll y Nünning, 2008; Erll, 2011; Rothberg, 2009). Desde esta perspectiva, puede afirmarse que *63 Years On* anticipó algunos de los desarrollos posteriores de los estudios de la memoria, al ofrecer una prefiguración cinematográfica de los conceptos de memoria transcultural y memoria multidireccional, que solo unos años más tarde adquirirían una posición central en el ámbito académico. La película se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Jeonju en 2008, obtuvo el premio Asia Pacific Screen Award al mejor documental y posteriormente fue utilizada por diversas ONG como herramienta para la educación internacional.

Si bien la circulación de la película fue significativa, la estructura formal con la que organiza los testimonios que presenta merece una atención equivalente. La mayoría de los documentales dedicados a la cuestión de las «mujeres de consuelo» han adoptado un enfoque nacional: películas surcoreanas sobre supervivientes coreanas, películas chinas sobre supervivientes chinas o películas filipinas centradas en supervivientes filipinas[3]. Estas obras constituyen una valiosa memoria del pasado, aunque al mismo tiempo reproducen las fronteras administrativas del Estado-nación moderno. La memoria aparece anclada a la nación; la superviviente se convierte en significante del sufrimiento nacional y el análisis de la estructura imperial que hizo posible el sistema de las «mujeres de consuelo» suele fragmentarse en contextos nacionales separados. Diversos estudios han señalado que las prácticas transnacionales de memoria en torno a las «mujeres de consuelo» tienden a reproducir agendas nacionales en lugar de desmantelarlas (Ahn, 2015; Herr, 2016; Nadesan y Kim, 2022). Como sostiene Kim (2020), la proliferación mundial de estatuas dedicadas a las «mujeres de consuelo» parece estar impulsada menos por una ética transfronteriza que por un imperativo nacionalista que, paradójicamente, también atraviesa las fronteras.

Yoneyama (2016) sostiene que la cuestión de las «mujeres de consuelo» no puede comprenderse desde un marco estrictamente nacional, pues surgió de una *longue durée* de entrelazamientos transpacíficos: la violencia colonial japonesa, la presencia militar estadounidense en Asia durante la posguerra y las instituciones de la Guerra Fría que retrasaron los esfuerzos por abordar este problema. Esta perspectiva permite comprender mejor aquello que la película hace visible: un sistema regionalmente organizado de esclavitud sexual militarizada. *63 Years On* propone una cartografía diferente. En lugar de presentar la experiencia de cada supervi-

viente desde una perspectiva estrictamente nacional, la película permite que sus historias atraviesen las fronteras. Conduce al espectador desde Corea hasta China, desde Filipinas hasta Australia, no para subrayar las diferencias culturales ni para reconstruir un antes y un después lineales de la guerra, sino para poner de manifiesto los mecanismos regionales de violencia que configuraron sus experiencias. Las historias no aparecen como casos aislados; cada una resuena, se entrelaza y dialoga con las demás. El montaje las sitúa unas junto a otras, construyendo una estructura horizontal de la memoria. Este alcance regional también reconfigura la imaginación espacial de la historia de las «mujeres de consuelo». Los relatos documentales han tendido a vincular los testimonios a lugares delimitados de violencia, las distintas «estaciones de consuelo» o las aldeas concretas donde las mujeres fueron capturadas. *63 Years On*, por el contrario, hace que los testimonios recorran Corea, el noreste de China, Filipinas y las antiguas Indias Orientales Holandesas dentro de una misma película (Figura 1). El resultado no es un mapa administrativo del sistema, sino una geografía vivida que emerge cuando los recuerdos de las supervivientes se sitúan unos junto a otros, fomentando una forma de escucha que trasciende las fronteras y contribuyendo a los recientes esfuerzos por remapear las espacialidades bélicas de Asia-Pacífico desde la perspectiva de quienes fueron desplazadas —por la fuerza— a través de ellas.

Figura 1. Distribución de las estaciones de consuelo



Partiendo de estas críticas, este artículo propone lo que denomino una «ética de la conexión» como marco analítico para interpretar *63 Years On*. Más que en la identidad o en la equivalencia, el término «conexión» se refiere aquí a la contigüidad, es decir, a la organización fílmica de los testimonios unos junto a otros, de tal manera que su singularidad se respeta y preserva al tiempo que cada uno de ellos se escucha en relación con los demás. Este paradigma teórico integra tres conceptos procedentes de la teoría feminista y de los estudios de la memoria. En primer lugar, a partir de la idea de «hermandad global» (*global sisterhood*) de Chandra Mohanty (2003: 110-112), asume el principio de que la solidaridad entre las mujeres no debe fundamentarse en una identidad compartida, sino en la comprensión de cómo se entrecruzan las relaciones de poder, en particular la dinámica regional de la esclavitud sexual militar impuesta por el ejército japonés. En segundo lugar, incorpora la noción de «hablar desde la proximidad» (*speaking nearby*) (Chen y Minh-ha, 2014: 433), una práctica ética del documental que evita hablar en nombre de sus sujetos o acerca de ellos y opta, en cambio, por escucharlos desde una posición de acompañamiento. En tercer lugar, toma de la concepción de la memoria multidireccional desarrollada por Rothberg (2009) la premisa de que las historias traumáticas no pierden significado, sino que lo amplían cuando se ponen en diálogo más allá de las fronteras nacionales y culturales. La ética de la conexión designa, por tanto, una práctica cinematográfica en la que la sororidad se reconfigura como una relación estructural, y no identitaria, sostenida mediante procedimientos formales que mantienen unidas a las supervivientes sin disolver sus diferencias. Desde el punto de vista metodológico, este trabajo identifica lo que denomina una «sintaxis emocional», mediante la cual la película materializa su ética de la conexión. En este estudio, «sintaxis emocional» hace referencia a aquellos elementos expresivos que adquieren relevancia en el contexto de la memoria traumática: el temblor que precede a una palabra, la pausa entre dos frases o

el silencio sostenido frente a la cámara. Estas son las formas en que dicha sintaxis emocional se manifiesta a través de registros lingüísticos, corporales y cinematográficos. En el diálogo multilingüe de la película, estos elementos se expresan mediante marcadores afectivos compartidos por el coreano, el mandarín, el inglés y el tagalo. En los cuerpos de las supervivientes, aparecen en las manos temblorosas, las lágrimas contenidas y las cicatrices que marcan la piel con independencia de la cultura a la que pertenezcan. En el plano cinematográfico, esta sintaxis se articula mediante el encuadre, el montaje y el uso de la distancia.

A partir de estas premisas, el artículo desarrolla su argumentación a lo largo de las secciones siguientes, cada una centrada en un nivel específico desde el que la película persigue su objetivo ético. La primera analiza el modo translingüístico del testimonio, mostrando cómo las huellas afectivas y corporales permiten que el sufrimiento atraviese las fronteras lingüísticas. La segunda se ocupa del testimonio encarnado, interpretando el cuerpo envejecido —sus cicatrices, gestos y silencios— como un archivo que desborda los marcos nacionales. A continuación, se examina la ética de la cámara, mostrando cómo la puesta en escena, el montaje y el uso deliberado de la distancia construyen un campo horizontal en el que ningún testimonio de las supervivientes prevalece sobre los demás. Por último, la conclusión sitúa estas estrategias formales en el contexto más amplio de las redes transnacionales de defensa de los derechos de las «mujeres de consuelo», que *63 Years On* no solo documenta, sino que también contribuye a fortalecer.

TESTIMONIO TRANSLINGÜÍSTICO: CÓMO EL DOLOR VIAJA A TRAVÉS DE LAS LENGUAS

Como sostiene Thoma (2000), el testimonio nunca es un relato personal autosuficiente; por el contrario, es una práctica relacional configurada por el encuentro dialógico entre quien habla y quien escucha. En este contexto, resulta evidente que *63 Years On* crea una comunidad transnacional del testimonio basada en la idea de que mujeres que nunca se han conocido hablan «unas hacia otras» dentro de un espacio relacional posibilitado por el montaje y la traducción. Desde el inicio, uno de los efectos más destacados de *63 Years On* es su demostración práctica de una forma de testimonio lingüísticamente plural. La película incorpora diversas lenguas, entre ellas coreano, chino, filipino, inglés y, ocasionalmente, neerlandés. Cada superviviente habla a su propio ritmo, utilizando un vocabulario moldeado por distintas historias coloniales; sin embargo, estas voces convergen progresivamente en registros compartidos de tono, vacilación y emoción.

63 Years On pone de relieve el esfuerzo que implica el propio acto de hablar. Las supervivientes no son apresuradas durante sus relatos; los silencios se conservan en lugar de ser eliminados mediante el montaje. Lo que se vuelve audible a través de las distintas lenguas es una «sintaxis emocional»: la constricción de la garganta, el temblor de una voz, el fracaso de una palabra para expresar plenamente la experiencia. Es mediante esta sintaxis afectiva como la estructura de la violencia se manifiesta antes incluso de que lo haga el contenido explícito del testimonio.

La primera demostración de esta lógica translingüística aparece en una secuencia dedicada a la infancia. Jan Ruff-O'Herne, hablando en inglés, recuerda su infancia en la Java colonial neerlandesa: «Éramos una familia muy musical [...]. Nos encantaba bailar y jugar en el jardín y en las fiestas de cumpleaños». Sin ninguna transición verbal, la película corta entonces a imágenes monocromas de *haenyeo* coreanas buceando bajo el agua, y a continuación escuchamos a Lee Soo-san hablar en coreano mientras recuerda la alegría que sentía cuando acompañaba a su padre a recoger abalones. Dos lenguas, dos espacios coloniales y dos testimonios de felicidad convergen por simple proximidad. Ninguno de los testimonios explica o interpreta al otro.

Existen más convergencias cuando las mujeres hablan del entorno físico de la violencia que experimentaron. Aunque los escenarios difieren, los detalles coinciden. Hablan del olor de un colchón húmedo, del sonido de las botas sobre los suelos de madera y de la ausencia de luz solar. Describen cómo eran conducidas a camas con sábanas ásperas, alineadas u obligadas a esperar en una serie de pequeñas habitaciones hasta que los soldados se las llevaban. Estos detalles minuciosos de la violencia difieren en su formulación verbal, pero comparten una misma estructura. El sistema imperial de violencia era a la vez sistemático y sistémico: imponía una lógica programada de repetición sobre los cuerpos que controlaba, al tiempo que incorporaba esa lógica a la arquitectura cotidiana de las estaciones de consuelo. El entorno de la estación de consuelo, aunque hace mucho tiempo desapareció, sigue delatando la presencia de ese sistema imperial. Sobre imágenes de las habitaciones, la voz en *off* de la película describe la estación de consuelo como un «espacio reducido» en el que las mujeres «tenían que atender a decenas de soldados japoneses cada día, desde la mañana hasta la noche». A continuación, el montaje hace legible esta lógica espacial al vincular habitaciones pertenecientes a distintos testimonios. Jan Ruff-O'Herne, hablando en inglés, recuerda la pequeña ventana de su habitación, a través de la cual los soldados japoneses podían observar cómo era violada. Sin ningún puente verbal, la película pasa entonces al testimonio de Lee Soo-san, quien ofrece un relato en primera persona en coreano sobre su reclusión en una pequeña habitación junto a una vía férrea en Manchuria, donde sufrió violencia física cuando intentó escapar. Más adelante, Wei Shao Lan relata su experiencia de confinamiento en una habitación semejante a un búnker en Guangxi. El montaje convierte así el propio espacio del cautiverio, más que cualquier estación de consuelo en particular, en la verdadera unidad de la memoria.

LA HUMILLACIÓN EN INGLÉS, LA PAUSA NO PRONUNCIADA EN COREANO Y EL TONO APAGADO EN MANDARÍN SE CONVIERTEN EN RESONANCIAS MÁS QUE EN SINÓNIMOS: CADA LENGUA ALCANZA UN PUNTO EN EL QUE EL HABLA FRACASA

Esta misma lógica se intensifica cuando Jan Ruff-O'Herne recuerda un examen médico forzado: el médico «dejó la puerta completamente abierta [...] les dijo a los japoneses: "Oh, todos pueden entrar a mirar mientras examinaban a las muchachas. Quiero decir, la humillación, ¿pueden imaginar la humillación?"». Su voz se acelera y luego se detiene al repetir esa última palabra. La película no traduce esta experiencia mediante el testimonio de otra mujer en la misma escena; no lo necesita. La humillación en inglés, la pausa no pronunciada en coreano y el tono apagado en mandarín se convierten en resonancias más que en sinónimos: cada lengua alcanza un punto en el que el habla fracasa. Lo que la película hace audible, por tanto, no es una psicología individual, sino una estructura afectiva regional: la huella dejada por la esclavitud sexual impuesta durante la guerra, reproducida de forma casi idéntica en todos los grupos lingüísticos a los que alcanzó.

El testimonio de Lee Soo-san convierte el propio desplazamiento translingüístico en un tema de reflexión. Al regresar ante la cámara al lugar de Mudanjiang donde permaneció retenida durante dos años, se sitúa frente a lo que hoy es una fábrica y señala el lugar donde antaño había muros con estacas instalados para impedir la huida. Ella habla en coreano, pero el lugar al que regresa pertenece ahora a China. Tras el final de la guerra, el regreso resultó imposible: el estigma de la posguerra, la ruptura de los vínculos familiares y el cierre de las fronteras en el contexto de la Guerra Fría impidieron el retorno al hogar que alguna vez había parecido imaginable. Permaneció en China,

se casó con un hombre chino y crió a un hijo en una lengua que no era la suya. La violencia imperial japonesa no terminó en 1945; por el contrario, se convirtió en una condición permanente de exilio lingüístico y familiar. La película registra esta realidad no diluyéndola mediante la traducción, sino mostrándola de pie en ese espacio intermedio, mientras la cámara la encuadra en el umbral de un edificio del que en otro tiempo no podía salir.

LA HERMANDAD NO CONSTITUYE AQUÍ UN HORIZONTE DE IDENTIFICACIÓN, SINO UNA RELACIÓN NACIDA DE UNA PROXIMIDAD ESTRUCTURAL: MUJERES QUE NUNCA LLEGARON A CONOCERSE QUEDAN SITUADAS, PRECISAMENTE POR EL MECANISMO DE SU OPRESIÓN, EN UN MISMO PUNTO DEL MAPA DEL IMPERIO

Los subtítulos, sin embargo, crean un punto de contacto textual que hace accesibles para la interpretación los patrones repetidos en distintas lenguas. Aunque no pueden sanar las fracturas de la memoria, permiten contextualizarlas. En este contexto, el inglés se convierte en la lengua dominante, ya que la película está narrada en inglés y los diálogos se traducen a otros idiomas. De este modo, la película entabla un diálogo con lo que Mohanty denomina el debate mundial sobre los derechos humanos, cuyas exigencias lingüísticas merecen un análisis detenido. Al afirmar que «el mundo probablemente me escuchará más» porque es una europea que habla inglés, Jan Ruff-O'Herne llama la atención sobre esta jerarquía de la visibilidad desde el interior de la propia película, mostrando cómo algunas voces pueden expresarse sin necesidad de traducción, mientras que otras solo pueden ser escuchadas si alguien las traduce. En otras palabras, la elección del inglés como lengua de la narración no es accidental ni neutral. Si bien abre numerosas posibilidades, también reproduce la misma estructura de marginación que Mohanty (2003) critica en su análisis de la hermandad global: la idea de una solidaridad articulada en torno a una lengua privilegiada: el inglés. Aunque *63 Years On* no resuelve este problema, sí lo dramatiza mediante el uso de entrevistas encuadradas de forma equitativa y un montaje horizontal, al tiempo que conserva una jerarquía lingüística subyacente.

Considerando esta asimetría en la forma de dirigirse al espectador, conviene preguntarse qué tipo de hermandad se configura en *63 Years On*. Las mujeres de la película no comparten la misma cultura, lengua o nación, ni siquiera la misma relación imperial con el Imperio japonés. Lo que las une es una arquitectura de la violencia, con modalidades de funcionamiento localizadas que responden a una lógica común: las mismas redes de reclutamiento, exámenes médicos, confinamiento físico y borramiento de la identidad. La hermandad, en este caso, no constituye un horizonte de identificación, sino una relación nacida de una proximidad estructural: mujeres que nunca llegaron a conocerse quedan situadas, precisamente por el mecanismo de su opresión, en un mismo punto del mapa del imperio. Esta definición de la hermandad se entiende aquí como un hecho histórico que hace posible establecer un vínculo afectivo a pesar de las diferencias, un hecho que la película no formula ni enfatiza explícitamente, sino que expresa mediante el testimonio translingüístico, el dolor compartido y una composición horizontal.

TESTIMONIO ENCARNADO: CÓMO EL DOCUMENTAL HACE VISIBLES LOS CUERPOS VULNERABLES A TRAVÉS DE LAS FRONTERAS

En gran parte de la cultura de la memoria de Asia Oriental, el cuerpo femenino ha sido interpretado como un lugar sobre el que se proyecta el trauma nacional (Cui, 2003). *63 Years On* desplaza este registro al tratar el cuerpo como un espacio transnacional de testimonio. La película pone en primer

plano aquello que la cámara hace legible más allá de las diferencias lingüísticas y culturales: manos temblorosas, espaldas encorvadas, tejidos cicatriciales endurecidos por el paso del tiempo. Las mujeres aparecen en pantalla muchas décadas después de los acontecimientos que relatan, y sus cuerpos son presentados antes de que se escuchen sus voces. Cada superviviente es introducida mediante un plano prolongado e ininterrumpido, lo suficientemente largo como para que pequeños gestos corporales se vuelvan perceptibles: el leve temblor de las manos entrelazadas de Lee Soo-san, el progresivo cambio de postura de Wei Shao Lan, que pasa de mantenerse erguida a encorvarse mientras habla, o la contenida vigilancia de la mirada de Jan Ruff-O'Herne. La duración extendida de estos planos no solo hace visibles estos momentos, sino que también recontextualiza la relación del cuerpo con el tiempo dentro del encuadre. Si el plano fuera más breve, estos microgestos pasarían inadvertidos; son demasiado lentos y sutiles para ser captados por un montaje rápido. En lugar de seguir la lógica documental convencional, donde la evidencia del testimonio proviene de la palabra y el cuerpo actúa únicamente como complemento visual, la película concentra la atención en la temporalidad del cuerpo —el ligero temblor que aparece tras unos segundos, el cambio de postura mientras se habla—, que termina convirtiéndose en otra forma de testimonio.

Estas corporalidades son particularmente importantes para la construcción de un espacio de testimonio encarnado. Cuando el lenguaje no alcanza para narrar el trauma, el cuerpo registra algo que las palabras no pueden expresar plenamente. La teoría de la vulnerabilidad de Butler resulta útil aquí, aunque debe considerarse cuidadosamente en su contexto. Según Butler, la vulnerabilidad no es algo específico de individuos o de ciertos cuerpos; más bien, es una condición universal de las vidas encarnadas que solo puede reconocerse cuando no se comparte de manera igualitaria (Butler, 2004). El objetivo, entonces, no es suscitar compasión hacia individuos vulnerables, sino garantizar que sus cuerpos vulnerables sean considerados dignos de duelo: sus heridas importan. En lugar de retirar el cuerpo de forma protectora, *63 Years On* realiza una especie de paradoja de cercanía y distanciamiento respecto a las lesiones corporales. Pilar Frias se quita el pañuelo para mostrar una herida quemada en el cuero cabelludo; Lee Soo-san levanta la mano para señalar la marca en su pecho donde fue quemada con un hierro de marcar; Wei Shao Lan baja su ropa para mostrar una cicatriz en el muslo. Los primeros planos capturan lo que cada entrevistada decide revelar y cómo lo hace. Pero tras cada una de estas revelaciones, el enfoque del plano vuelve a sus rostros en plano medio, haciendo inseparables el cuerpo y el sujeto que habla del trauma. Como resultado, lo que la cámara logra aquí no es simplemente establecer una «distancia respetuosa» general frente a los cuerpos, sino reconfigurar de manera específica el proceso de revelación: los primeros planos del cuerpo son determinados por las supervivientes, no por el cineasta. La vulnerabilidad se vuelve digna de duelo precisamente porque es articulada en pantalla por quien ha sufrido el daño.

La película organiza su confrontación más explícita con la memoria corporal en una secuencia de composición rigurosa centrada en los cuerpos actuales de las supervivientes. En un plano, Pilar Frias levanta su pañuelo para exponer una depresión circular en el cuero cabelludo: quemaduras de cigarrillo dejadas por un soldado japonés hace sesenta años. En otro, Lee Soo-san describe, en coreano, el momento en que su pecho «estaba tan caliente que era difícil moverse [...]. Me golpearon con un alambre de acero», y la cámara sigue su mano mientras señala la carne bajo su ropa. El montaje superpone su relato de haber sido marcada con imágenes de los cuerpos marcados de otras supervivientes. El cuerpo no se *muestra* sino que se ofrece como testimonio en la posición que normalmente ocupa el testigo oral (Figura 2).

EL SISTEMA QUE MARCÓ ESTOS CUERPOS HA SIDO DESMANTELADO NOMINALMENTE, PERO SUS EFECTOS CONTINÚAN INSCRITOS MATERIALMENTE EN QUIENES PADECIERON ESA VIOLENCIA. EL CUERPO CONSERVA, ASÍ, EL HECHO POLÍTICO QUE EL AJUSTE DE CUENTAS CON LA HISTORIA HA NEGADO

La persistencia temporal de estas heridas resulta aún más reveladora. Fueron infligidas hace sesenta años y, sin embargo, todavía pueden leerse hoy, desafiando la idea habitual de que la memoria desaparece o se desvanece con el paso del tiempo. El cuerpo se convierte así en un soporte de memoria de larga duración que tiende puentes entre divisiones lingüísticas y nacionales. Lo que Saidiya Hartman, en un contexto histórico diferente, denomina la «pervivencia de la esclavitud» (2007: 6), es decir, la persistencia de la violencia estructural mucho después de que la institución que la produjo haya desaparecido formalmente, ofrece un marco útil para interpretar estas imágenes. De manera análoga, las heridas inscritas en los cuerpos de las supervivientes sobreviven a la guerra, a los soldados y a los imperios que las produjeron. El sistema que marcó esos cuerpos ha sido desmantelado nominalmente, pero sus efectos continúan inscritos materialmente en quienes padecieron esa violencia. El cuerpo conserva, así, el hecho político que el ajuste de cuentas con la historia ha negado.

Esta dimensión temporal se revela no solo a través de las cicatrices, sino también mediante la propia textura del envejecimiento. La postura, la mirada y los movimientos de cada mujer configuran una topografía modelada por el paso del tiempo. La firmeza de la mirada de Jan Ruff-O'Herne contrasta con la vacilación de sus palabras; sus ojos parecen dar testimonio de una memoria que, en ocasiones, las palabras apenas consiguen confirmar al quebrarse durante el relato. La piel de Wei Shao Lan parece inscribir la experiencia de décadas de supervivencia en unas cicatrices profundamente arraigadas. El llanto silencioso de Lee Soo-san recorre el relieve de un rostro envejecido, haciendo que su dolor aparezca al mismo tiempo como algo inmediato y largamente conocido. Quizá la forma más inquietante que adopta este archivo corporal sea, sin embargo, la música. En uno de los momentos más silenciosos de la película, Felicidad de los Reyes comienza a tararear una canción militar japonesa que fue obligada a memorizar cuando era niña. Tiembla; vacila; pero su recuerdo de la melodía permanece intacto. Décadas después de que cesara la violencia, aquello que su cuerpo ha conservado con mayor precisión es el sonido que esa violencia la obligó a producir. Una vez más, la cámara mantiene una distancia cuidadosamente medida: ni excesivamente reverencial ni emocionalmente fría. Es aquí donde la inscripción de la violencia en el cuerpo revela con mayor claridad su propia verdad. La canción per-

Figura 2. Primeros planos de las cicatrices



manece alojada en algún lugar del cuerpo, incrustada en toda una vida de memoria.

La función archivística del cuerpo no se limita a las cicatrices. En un plano medio sostenido, Jan Ruff-O'Herne habla de un miedo que regresa cada atardecer: «A veces, cuando empieza a anochecer y corro las cortinas, veo que está oscureciendo y vuelvo a sentir esa extraña sensación de miedo absoluto». La cámara no se aproxima, sino que permanece a su lado mientras termina la frase, tras la cual se instala un prolongado silencio. Si la cicatriz de la quemadura muestra el cuerpo como el registro de un acontecimiento pasado, este plano revela el cuerpo como el lugar donde ese acontecimiento continúa produciéndose: archivo y presente al mismo tiempo.

El montaje amplía este diálogo corporal más allá de las fronteras nacionales. Los cuerpos que aparecen en la película no se anulan entre sí en una uniformidad indiferenciada; por el contrario, desarrollan patrones de resonancia: los ritmos propios de los cuerpos envejecidos, las irregularidades de sus movimientos o el silencio que precede al llanto. Estas imágenes, que pasan de una superviviente a otra, configuran un diálogo entre cuerpos que nunca ocupan un mismo espacio. El montaje los articula dentro de una estructura compartida que el espectador puede reconocer, identificando patrones que resultarían imperceptibles si cada testimonio se contemplara de forma aislada. La vulnerabilidad corporal aparece así como una condición producida por una estructura regional de violencia y, al mismo tiempo, inscrita en ella, una condición que la película hace visible mediante el preciso montaje de estos cuerpos.

LA CÁMARA COMO DISPOSITIVO ÉTICO TRANSFRONTERIZO: CÓMO EL DOCUMENTAL ARTICULA UNA ÉTICA TRANSNACIONAL DEL TESTIMONIO

La cámara en *63 Years On* configura un espacio de testimonio compartido que no es ni competitivo ni espectacular. Las protagonistas proceden de distintas regiones del mundo y hablan lenguas diferentes; asimismo, sus trayectorias educativas, su acceso a la representación pública y sus experiencias en relación con la justicia son profundamente diversas. En consecuencia, más que en la construcción de una trama, el principal desafío de la película reside en la dimensión ética de cómo crear un campo visual común a partir de una pluralidad de sujetos, sin privilegiar a ninguno de ellos sobre los demás.

El encuadre de cada una de las supervivientes no se sitúa exactamente a la altura de los ojos. La cámara adopta, en cambio, un ligero contrapicado que no engrandece ni monumentaliza a quien aparece en pantalla, sino que confiere dignidad al cuerpo después de todas las formas de borramiento a las que ha sido sometido por el registro histórico. No se trata del marcado contrapicado característico de la fotografía política, pero sí de una inclinación suficiente para que el espectador perciba la diferencia entre mirar de frente y mirar ligeramente hacia arriba. Esta elección del encuadre constituye una decisión ética vinculada a lo que Chen y Minh-ha (2014) denominan «hablar desde la proximidad»: un intento de responder a la pregunta de cómo es posible acercarse al otro y hablar sin pretender comprenderlo plenamente. Esta práctica implica rechazar dos posiciones habituales del cine documental: hablar por los sujetos (la representación) y hablar sobre ellos (la autoridad antropológica). En su lugar, plantea la posibilidad de hablar junto a ellos, de permanecer cerca sin reclamar autoridad sobre aquello que se dice. *63 Years On* materializa esta práctica éticamente compleja mediante sus propias decisiones formales. La cámara no realiza acercamientos cuando la emoción de las protagonistas aumenta; no existe una voz en *off* que explique o interprete sus testimonios; y las diferencias entre unas y otras no se reconcilian para construir una imagen unificada. El encuadre produce así el equivalente visual de ese «hablar desde la proximidad»: una posición desde la cual el espectador puede escuchar sin asumir que ya ha comprendido.

Esta posición horizontal constituye también una forma de evitar una intimidad diferencial. El hecho de que un cineasta surcoreano documente a supervivientes coreanas, chinas, filipinas y neerlandesas podría haber generado un acceso desigual, privilegiando a sus compatriotas mediante encuadres más cercanos, una presencia más frecuente en pantalla o una contextualización más amplia de sus testimonios. *63 Years On* rechaza esta asimetría. La iluminación, la tonalidad cromática y la escala de los planos se mantienen constantes en los cuatro contextos nacionales representados, inscribiendo cada testimonio en un mismo espacio cinematográfico de igual relevancia

La coherencia de este tratamiento visual hace posible algo cercano a lo que Ariella Azoulay (2021) denomina un contrato civil en la esfera de la imagen. Para Azoulay, la fotografía no constituye un acto unidireccional de representación, sino una relación tripartita entre quien fotografía, la persona fotografiada y el espectador; una relación que interpela al observador para que reconozca al sujeto representado como un reclamante civil cuyas reivindicaciones exceden la jurisdicción de cualquier Estado-nación en particular. Este marco resulta especialmente pertinente para interpretar *63 Years On*, ya que las supervivientes que documenta fueron desatendidas por los marcos nacionales. Lee Soo-san, incapaz de regresar a Corea tras la guerra, vivió como residente sin plena ciudadanía en China, sin llegar a disfrutar de una ciudadanía completa en ninguno de los dos países donde el sistema de las mujeres de consuelo había sido impuesto. La película no la *representa* en nombre de ninguna nación. Al presentar su testimonio en los mismos términos cinematográficos que los de las supervivientes procedentes de otros tres países, la sitúa —junto con las demás mujeres— como una interlocutora civil frente a una audiencia transnacional que el propio documental



Figura 3. Posicionamiento de la cámara en las entrevistas con las supervivientes del sistema de las «mujeres de consuelo»

contribuye a constituir. El espectador, a su vez, no es invitado a consumir estas imágenes, sino a asumir una responsabilidad frente a ellas: reconocer el primer plano de una cicatriz, el temblor de una mano o la canción conservada en un cuerpo como reclamaciones dirigidas a una esfera pública de la que él mismo pasa ahora a formar parte (Figura 3).

Mientras que el encuadre establece una relación de equivalencia dentro de cada plano, el montaje organiza esa equivalencia entre los distintos planos. Es la secuenciación de las imágenes la que determina la manera en que las historias se articulan entre sí. Mientras que la mayoría de los relatos sobre las supervivientes suelen estructurarse en una sucesión de capítulos nacionales —Corea, China, Filipinas y, finalmente, la superviviente neerlandesa—, *63 Years On* altera deliberadamente este esquema al entrelazar los distintos testimonios. Después de que una superviviente recuerde su primera noche en una «estación de consuelo» y otra relate su experiencia de reclusión en una «habitación de confinamiento», una tercera explica los eufemismos utilizados para designar un «campamento». Corresponde al espectador reconocer los patrones comunes que atraviesan estos relatos.

Cuando la secuencia en la que Wei Shao Lan relata su captura en Guilin, donde fue arrojada a un río con su hija de un año en brazos, va seguida, sin ningún comentario explicativo, por el recuerdo de Lee Soo-san sobre cómo fue engañada para subir a un tren militar con destino a China bajo la promesa de un trabajo en una fábrica, el montaje no subordina el relato de una mujer al de la otra. La costa coreana, la aldea de Guangxi, el tren que se dirige hacia el este y la habitación de Mudanjiang aparecen filmados con una escala de plano semejante y una iluminación comparable. Se trata de lugares diferentes, reconocibles en su especificidad, pero cuya proximidad es construida por el mismo sistema de violencia que les dio forma. Nos encontramos así ante una forma de yuxtaposición ética, en la medida en que el montaje construye un diálogo horizontal donde cada testimonio se sitúa junto a los demás sin quedar subsumido por ellos. La estación de consuelo, el puesto rural chino, la guarnición filipina y el campo de las Indias Orientales Holandesas dejan de aparecer como anomalías locales para convertirse en puntos de una misma cartografía regional. No porque la película afirme explícitamente su semejanza, sino porque el montaje hace visible la copertenencia estructural que existe entre todos ellos.

Resulta igualmente importante que la cámara funcione como un testigo silencioso. Esta contención alcanza su expresión más elocuente en el testimonio más extenso de Jan Ruff-O'Herne, en el que describe el funcionamiento cotidiano de la estación de consuelo: las fotografías de las mujeres colocadas en la pared para que los soldados pudieran elegir entre ellas, los desinfectantes que se distribuían para ser utilizados antes y después de las relaciones sexuales y las decenas de soldados a los que debía atender «desde la mañana hasta la noche». Durante todo este relato, la cámara la mantiene en un plano medio corto frontal sin realizar ningún movimiento. No hay planos de recurso, ni música, ni cortes hacia otras imágenes. Cuando su voz se quiebra, la cámara no se aproxima mediante un zoom. La inmovilidad del encuadre no constituye aquí un gesto de neutralidad, sino el rechazo de la gramática televisiva según la cual el incremento del sufrimiento debe ir acompañado de una mayor intensidad visual. El ritmo del testimonio permanece así bajo el control de la propia superviviente.

En última instancia, *63 Years On* desarrolla una propuesta documental que ofrece un modelo para registrar los testimonios de las «mujeres de consuelo» desde un discurso de carácter transnacional, en lugar de privilegiar el testimonio de una experiencia nacional sobre otra.

ALIANZAS TESTIMONIALES Y SUPERVIVENCIA TRANSASIÁTICA: HACIA UNA ÉTICA TRANSASIÁTICA DE LA MEMORIA

La película demuestra que la supervivencia adquiere una configuración diferente cuando los

testimonios atraviesan las fronteras nacionales. El momento decisivo de esta transformación se produce cuando Jan Ruff-O'Herne menciona haber visto por televisión a Kim Hak-sun y a otras mujeres coreanas compartir públicamente sus experiencias. Sus testimonios, afirma, le hicieron sentir que «había llegado el momento» de «apoyarlas, porque quizá el mundo escucharía más a una mujer europea». Conviene subrayar un aspecto fundamental de esta situación: una mujer que sobrevivió a las atrocidades en una región solo encontró la capacidad de expresar su propia experiencia después de que otras mujeres, procedentes de otra región, hubieran conseguido hacerlo. Resulta igualmente significativo observar que, como señala Kim (2022), aunque muchos países reconocen formalmente los derechos humanos, con frecuencia retroceden cuando las denuncias proceden de personas extranjeras y no de sus propios nacionales.

Esta alianza de las «mujeres de consuelo» también se ha desarrollado como un movimiento activista, cuya existencia ha dependido siempre de una densa red de organizaciones internacionales de la sociedad civil distribuidas en, al menos, ocho países diferentes. Estas organizaciones cooperan tanto en Asia como fuera de ella para obtener información y documentación, así como para impulsar acciones de activismo transfronterizo (Shin, 2021). La realización de esta película fue posible gracias al apoyo de esas redes. El documental reúne testimonios de víctimas procedentes de Corea del Sur, China, Filipinas y las antiguas Indias Orientales Holandesas, mientras que en los créditos finales agradece expresamente la colaboración de los colectivos de apoyo, archivos e investigadores que participaron en el proyecto. En este sentido, el documental puede entenderse como una forma de activismo en sí mismo.

Es posible rastrear la influencia de esta propuesta en la siguiente generación de documentales sobre las «mujeres de consuelo». *Within Every Woman* (Tiffany Hsiung, 2012) y *The Apology* (2016) presentan a mujeres procedentes de China, Corea y Filipinas, adoptando un alcance regional muy similar al de *63 Years On* mediante una narración multilingüe estructuralmente comparable a la organización de entrevistas del documental de Kim Dong-won, así como mediante estrategias de montaje que crean un espacio para que las mujeres dialoguen a través de distintos lugares. Estas producciones pueden entenderse como una continuación del enfoque regional inaugurado por *63 Years On*, que proporcionó el modelo para este tipo de aproximación transnacional.

La demostración más condensada de esta alianza transfronteriza se encuentra en una única secuencia que comienza con imágenes de archivo de la rueda de prensa ofrecida por Kim Hak-sun en diciembre de 1991. La vemos en un primer plano frontal mientras declara: «Me obligaron a vivir en un campamento japonés. Quiero asegurarme de decirlo antes de morir». La imagen aparece granulada, subrayando su condición de documento histórico. Sin ningún puente narrativo en voz en *off*, la película corta al presente de Jan Ruff-O'Herne, filmada con el color característico de las entrevistas del documental: «Y cuando vi a aquellas mujeres, pensé: ahora ha llegado el momento de hablar [...] porque, como voz europea, como mujer europea, aunque resulte terrible decirlo, pensé que quizá el mundo me escucharía más». De este modo, la secuencia condensa tres capas temporales en un único dispositivo narrativo: la imagen de archivo del testimonio coreano de 1991, el acto de contemplar esa imagen y el testimonio presente en el que el propio hecho de haberla visto se convierte, a su vez, en objeto de enunciación.

La secuencia de planos que sigue construye un breve montaje de imágenes que abarca múltiples espacios geográficos: activistas coreanas manifestándose en Seúl y reintroduciendo la cuestión de las «mujeres de consuelo» en la esfera pública tras medio siglo de silencio, protestas organizadas por miembros de la diáspora y muestras de solidaridad procedentes de Europa. El gesto de Jan

Ruff-O'Herne al romper el silencio en torno a las «mujeres de consuelo» no puede entenderse como una acción ética aislada, sino como parte de un proceso colectivo más amplio. Mientras que Mohanty sostiene que la solidaridad debe construirse sobre un análisis compartido de las condiciones estructurales, y no sobre una identidad presupuesta, *63 Years On* muestra cómo ese análisis puede realizarse cinematográficamente: no mediante una afirmación explícita, sino a través de un montaje que lo hace emerger en la propia organización de las imágenes y los testimonios.

LA SUPERVIVENCIA APARECE COMO EL TRABAJO DE SEGUIR VIVIENDO DESPUÉS DE LA VIOLENCIA, A TRAVÉS DE LAS FRONTERAS, LAS LENGUAS Y LOS SILENCIOS IMPUESTOS POR LA VIOLENCIA IMPERIAL

Lo que sostiene esta red transfronteriza es la combinación que la película establece entre la inteligibilidad lingüística y la prueba corporal. El espectador puede cuestionar una traducción o poner en duda la veracidad de un recuerdo, pero una mano temblorosa o la quemadura de un cigarrillo conservada durante décadas poseen una fuerza probatoria mucho más difícil de refutar. Sobre esta base evidencial, la película construye algo más ambicioso que un simple registro corroborado de los hechos. Mientras que el sistema de las «mujeres de consuelo» suele narrarse desde marcos nacionales —el trauma coreano, el trauma chino o el trauma filipino—, *63 Years On* lo reconfigura como un fenómeno regional propio de la Asia-Pacífico en tiempos de guerra. Los testimonios multisituados, los subtítulos multilingües y el montaje horizontal se combinan para construir lo que podría describirse como una infraestructura de memoria compartida, en la que el propio sistema, y no una única herida nacional, se convierte en la verdadera unidad de reconocimiento histórico. Las implicaciones epistemológicas de este planteamiento son considerables. La película propone un modelo de historiografía regional que no pretende sustituir las historias nacionales ni simplemente integrarlas en una dinámica espacial o política más amplia. Por el contrario, pone de manifiesto las limitaciones de aquellas culturas de la memoria fundamentadas en un paradigma nacional, donde los recuerdos con frecuencia dialogan entre sí desde posiciones enfrentadas o sin llegar realmente a encontrarse. Frente a ello, *63 Years On* construye un espacio en el que experiencias diversas pueden coexistir dentro de un mismo encuadre, ofreciendo una forma distinta de situarse en el pasado a través de un espacio de memoria transasiático.

Desde esta perspectiva, el horizonte ético de la película no reside únicamente en la resonancia emocional, sino en el trabajo estructural de la memoria. Aquello que en las secciones anteriores se identificó como una *hermandad* se transforma, en este epílogo, en una relación político-histórica articulada a partir de experiencias compartidas de violencia y de una necesidad común de reconocimiento. Esta hermandad no se construye sobre la emoción o el sentimiento, sino sobre la resonancia: la resonancia de los patrones de reclutamiento, de la semejanza entre los espacios de reclusión, de la experiencia compartida del estigma y del silenciamiento impuesto. La película hace visibles estas resonancias al mismo tiempo que preserva las diferencias entre las distintas experiencias. Asimismo, esboza una posible ética de la memoria de carácter transasiático, menos vinculada a las preocupaciones memoriales de una nación concreta que a la búsqueda compartida de una forma de justicia histórica.

El registro final de la película no es el de la denuncia, sino el de la restauración. Hacia el desenlace, Lee Soo-san se reencuentra con su hijo chino, el niño al que crio en una lengua que no era la suya y en un país al que nunca pudo regresar sino como una extranjera. Este reencuentro no

resuelve la violencia documentada por la película; más bien, la sitúa en el contexto de una vida que continúa. La supervivencia aparece, así como el trabajo de seguir viviendo después de la violencia, a través de las fronteras, las lenguas y los silencios impuestos por la violencia imperial.

Esta ética trasciende la mera función representacional de la memoria para asumir una política ética orientada hacia un futuro en el que los testimonios de estas mujeres puedan mantener una relación de corroboración mutua, cuestionar el negacionismo mediante un conjunto de pruebas más sólido y, al mismo tiempo, generar una memoria regional de la violencia articulada a través de vínculos transregionales. En este sentido, la disculpa que las protagonistas esperan del Gobierno japonés es presentada en la película como un gesto esencial no solo para ellas, sino también para la reconciliación y la paz entre los distintos países implicados, incluido el propio Japón. Así, *63 Years On* no funciona únicamente como un documento de archivo, sino también como un dispositivo para la constitución de una comunidad transnacional de supervivientes y aliados, como un archivo audiovisual en circulación internacional y como una metodología desde la que es posible narrar las historias regionales. ■

NOTAS

1. El término «mujeres de consuelo» constituye un eufemismo empleado por el ejército japonés durante la guerra para designar a las mujeres obligadas a formar parte de un sistema transnacional de esclavitud sexual militar (Soh, 2008; Yoneyama, 2016). A lo largo de este artículo, el término aparece entre comillas para subrayar su carácter eufemístico, al tiempo que se preserva su uso consolidado tanto en el discurso de las propias supervivientes como en la literatura académica. La expresión «documental sobre las "mujeres de consuelo"» se utiliza para referirse a aquellas películas que sitúan en el centro el testimonio de las supervivientes y funcionan como un contraarchivo frente a los silencios del registro oficial (Kim, 2025).
2. Kim Dong-won es una de las figuras más destacadas del documental independiente surcoreano. Entre sus principales obras se encuentran *Sanggye-dong Olympics* (1988), *Myung-sung, Six Days of Record* (1997) y *Repatriation* (2004), esta última galardonada con el Freedom of Expression Award del Festival de Sundance. En 1991 fundó el colectivo Purun Video y, desde entonces, ha centrado gran parte de su trabajo en la documentación de los procesos de desposesión urbana y de diversas problemáticas relacionadas con los derechos humanos.
3. En Corea del Sur, la célebre trilogía de Byun Young-joo, integrada por *The Murmuring* (1995), *Habitual Sadness* (1997) y *My Own Breathing* (1999), se centra exclusivamente en las supervivientes surcoreanas. En China, *Thirty Two* (2012) y *Twenty Two* (2015), ambas dirigidas por Guo Ke, están dedicadas únicamente a las víctimas chinas. Por su parte, en Filipinas, documentales como *Forgotten Sex Slaves: Comfort Women in the Philippines* (Björn Jensen, 2015) presentan casos correspondientes al contexto filipino.

REFERENCIAS

Ahn, Y. (2015). Together and Apart: Transnational Women's Activism in the "Comfort Women" Campaign in South Korea and Japan. *Comparative Korean Studies, 23*(1), 39–62. https://dx.doi.org/10.19115/CKS.23.1.2

Azoulay, A. (2021). *The Civil Contract of Photography*. Princeton, Princeton University Press.

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

Chen, N. N., & Minh-Ha, T. T. (2014). Speaking Nearby. In *Visualizing Theory* (pp. 433–453). Abingdon: Routledge.

Cui, S. (2003). *Women through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Erll, A. (2011). Travelling Memory. *Parallax, 17*(4), 4–18. https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605570

Erll, A., & Nünning, A. (Eds.). (2008). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, De Gruyter.

Hartman, S. (2007). *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux.

Herr, R. S. (2016). Can Transnational Feminist Solidarity Accommodate Nationalism? Reflections from the Case Study of Korean "Comfort Women". *Hypatia, 31*(1), 41–57. https://doi.org/10.1111/hypa.12213

Kim, C. J. (2022). Transnational Advocacy, Norm Regress, and Foreign Compliance Constituencies: The Case of the "Comfort Women" Redress Movement. *International Studies Quarterly, 66*(3), 1–13. https://doi.org/10.1093/isq/sqac059

Kim, H. G. (2025). The Archival Practice of "Comfort Women" Documentary *Shusenjo: The Main Battleground of the Comfort Women Issue*. *Women's History Review, 34*(5), 859–869. https://doi.org/10.1080/09612025.2025.2496093

Kim, J. (2020). Going Transnational? A Feminist View of "Comfort Women" Memorials. *Asian Journal of Women's Studies, 26*(3), 397–409. https://doi.org/10.1080/12259276.2020.1808287

Ku, Y. (2015). National Interest or Transnational Alliances? Japanese Policy on the Comfort Women Issue. *Journal of East Asian Studies, 15*(2), 243–269. https://doi.org/10.1017/S159824080000936X

Mohanty, C. T. (2003). *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham, Duke University Press.

Nadesan, M., & Kim, L. (2022). The Geopolitics of Public Memory: The Challenge and Promise of Transnational Comfort Women Activism. *Women's Studies in Communication, 45*(2), 123–142. https://doi.org/10.1080/07491409.2021.1954119

Lee Seung-gu (Producer), & Kim, D.-w. (Director). (2008). *63 Years On*. South Korea: Dreamville Entertainment.

Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Shin, H. (2021). Voices of the "Comfort Women": The Power Politics Surrounding the UNESCO Documentary Heritage. *Asia-Pacific Journal, 19*(5), Article e11. https://doi.org/10.1017/S1557466021037992

Soh, C. S. (2008). *The Comfort Women: Sexual Violence and Postcolonial Memory in Korea and Japan*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Thoma, P. (2000). Cultural Autobiography, Testimonial, and Asian American Transnational Feminist Coalition in the "Comfort Women of World War II" Conference. *Frontiers: A Journal of Women Studies, 21*(1/2), 29–54. https://doi.org/10.2307/3347030

Yoneyama, L. (2016). *Cold War Ruins: Transpacific Critique of American Justice and Japanese War Crimes*. Durham, Duke University Press.

MÁS ALLÁ DE LA MEMORIA NACIONAL: TESTIMONIOS MULTILINGÜES Y SUPERVIVENCIA TRANSNACIONAL EN *63 YEARS ON*

Resumen

Este artículo examina cómo *63 Years On* (2008) reconfigura la historia del sistema de «mujeres de consuelo» del ejército japonés mediante un modo transnacional de testificación. En lugar de organizar los testimonios dentro de límites nacionales, la película reúne a mujeres de Corea, China, Filipinas y las Indias Orientales Neerlandesas en un mismo campo cinematográfico. Sus memorias —expresadas en diferentes idiomas, pero marcadas por rupturas similares en la infancia, la vida comunitaria y la integridad corporal— forman una red de resonancias que revela la estructura regional de la violencia en tiempos de guerra. La película logra este efecto mediante un conjunto de prácticas que incluyen un modelo translingüístico de testimonio, a través del cual el sufrimiento puede articularse más allá de la diferencia lingüística; una semiótica corporal que se manifiesta en expresiones faciales, gestos, movimientos interrumpidos y lágrimas contenidas, legibles a través de distintas culturas; y, finalmente, una ética de la cámara que sitúa los testimonios en un plano de igualdad, mantenido mediante una puesta en escena cuidadosa, una distancia medida y un montaje horizontal. Cada una de estas prácticas crea un espacio de diálogo intercultural que no puede comprenderse plenamente a través de ninguno de estos elementos por separado. Sostengo que *63 Years On* no solo documenta experiencias traumáticas, sino que propone una ética transasiática de la memoria, en la que la condición de supervivencia se convierte en una reivindicación histórica compartida, arraigada en experiencias interconectadas de violencia y en la búsqueda colectiva de justicia.

Palabras clave

Mujeres de consuelo; cuerpo; *63 Years On*; transnacional.

Autor

Sen Ni es candidato doctoral en el Departamento de Lengua y Literatura Coreanas de la Universidad Nacional de Seúl, y prevé obtener su doctorado en agosto de 2026. Sus líneas de investigación abarcan el cine coreano, la historia del cine y la historia del teatro. Su tesis doctoral, *Negotiating Color: A History of Natural-Color Cinema in Korea (1948–1980)*, estudia las configuraciones tecnológicas, industriales y estéticas del cine en color en la Corea del Sur de la posguerra. Sus investigaciones serán publicadas en 2026 en *Animals & Society* y en *Women's Studies: An Inter-disciplinary Journal*. Contacto: nissen1@snu.ac.kr.

Referencia de este artículo

Ni, S. (2026). Más allá de la memoria nacional: Testimonios multilingües y supervivencia transnacional en *63 Years On*. *L'Atalante. Revista deestudioscinematográficos*,*42*,122-137.https://doi.org/10.63700/1386

BEYOND NATIONAL MEMORY: MULTILINGUAL WITNESSING AND TRANSNATIONAL COMFORT WOMEN SURVIVORSHIP IN *63 YEARS ON*

Abstract

This paper examines how *63 Years On* (Kim Dong-won, 2008) reconfigures the history of the Japanese military "comfort women" system through a transnational mode of witnessing. Instead of organising testimonies within national boundaries, the film brings women from Korea, China, the Philippines and the Dutch East Indies into a shared cinematic space. Their memories—spoken in different languages yet shaped by similar ruptures of childhood, community and bodily integrity—form a network of resonance that reveals the regional structure of wartime violence. The film achieves this through a network of practices that include a translingual model of testimony, whereby suffering can be articulated across linguistic difference; a bodily semiotics of the women's facial expressions and gestures, of halting body movements and of restrained weeping that is readable across cultural difference; and finally, a mode of camera ethics that places each woman's testimony on an equal footing with the others that is maintained through careful staging, measured distancing and a horizontal montage. Each of these practices creates a space of cross-cultural dialogue that is unreadable through any of these methods independently. It is thus argued that *63 Years On* not only documents traumatic experiences but proposes a trans-Asian ethics of remembering, where survivorship emerges as a shared historical claim grounded in interconnected experiences of violence and the collective pursuit of justice.

Key words

63 Years On; Comfort women; Embodied memory; Documentary; Transnational witnessing.

Author

Sen Ni is a doctoral candidate in the Department of Korean Language and Literature at Seoul National University, expected to receive his Ph.D. in February 2027. His research interests include Korean cinema, film history and theatre history. His dissertation, *Negotiating Colour: A History of Natural-Colour Cinema in Korea (1948–1980)*, examines the technological, industrial and aesthetic formations of colour film in postwar South Korea. His research has been accepted for publication in 2026 in *Animals & Society* and *Women's Studies: An Inter-disciplinary Journal*. Contact: nissen1@snu.ac.kr.

Article reference

Ni, S. (2026). Beyond National Memory: Multilingual Witnessing and Transnational Comfort Women Survivorship in *63 Years On*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 122-137. https://doi.org/10.63700/1386

recibido/received: 30.11.2025 | *aceptado/accepted:* 22.04.2026

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

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