TRANSNACIONALISMO AFIRMATIVO EN EL DOCUMENTAL COREANO RECIENTE: LAS OBRAS DE OH MINWOOK E IM HEUNG-SOON

JIHOON KIM

INTRODUCCIÓN

El documental surcoreano del siglo XXI ha participado activamente en lo que el historiador Lim Jie-hyun ha denominado una «guerra de la memoria» (*kiŏk chŏnjaeng*), concepto que remite no solo a los conflictos persistentes entre víctimas y perpetradores en torno a la interpretación del pasado —como evidencia la prolongada lucha de las antiguas «mujeres del consuelo» (*wianbu*) por el reconocimiento de los abusos sufridos bajo el ejército japonés—, sino también a una creciente sensibilidad social frente a los procesos de borrado y distorsión de la memoria histórica (Lim, 2019: 295). Las disputas inscritas en esta guerra de la memoria también han involucrado a las víctimas ideológicas de la Guerra de Corea, a las trabajadoras sexuales de los asentamientos militares estadounidenses en Corea (*kijich'on*) y a las familias de quienes murieron durante las luchas por la democratización bajo la dictadura militar, entre otros muchos colectivos. Junto a la articulación de discursos vinculados a la verdad y la reconciliación, la reparación jurídica, los derechos humanos, la victimización (*hisaengjasŏng*), el empoderamiento o la solidaridad —reivindicados por una amplia diversidad de activistas de la memoria—, numerosos documentalistas han explorado el trauma y el sufrimiento de quienes padecieron la violencia estatal e ideológica, así como de aquellas personas marcadas por recuerdos silenciados que continúan proyectando su sombra sobre el presente. Con este objetivo, estos cineastas han experimentado con diversas modalidades del documental personal, la recreación escénica y diferentes procedimientos estéticos y técnicos destinados a intensificar las cualidades visuales y sonoras de las imágenes de lugares y paisajes. Como he señalado en *Activism and Post-activism* (Kim, 2024), estudio dedicado a la evolución histórica del documental surcoreano desde la década de 1980, estas obras evidencian una condición «posactivista» entendi-

da tanto como ruptura formal, estética, epistemológica y discursiva respecto a la tradición militante como renovación de algunos de sus principios fundamentales. Frente a las guerras de la memoria que atraviesan la sociedad surcoreana contemporánea, estos cineastas han situado al individuo y al espacio como dos ejes centrales de sus proyectos posactivistas. En lugar de representar a las víctimas traumatizadas como sujetos colectivos de transformación social o como objetos de pedagogía política, se centran en individuos concretos y en sus microhistorias, presentando sus recuerdos como testimonios excluidos de la historia oficial o complementarios a ella. Paralelamente, su atención a las cualidades visibles y sonoras de las imágenes —mediante un uso expresivo de la cámara y el montaje, en detrimento de la narración explicativa en voz en *off* o de las estructuras causales convencionales— convierte los lugares y paisajes del presente, incluidos ruinas, monumentos y entornos naturales, en auténticos paisajes de memoria, espacios donde los restos de acontecimientos pretéritos, aunque aparentemente invisibles, continúan coexistiendo con *el presente* (Kim, 2024: 169, énfasis en el original).

Resulta especialmente significativo que estas investigaciones posactivistas sobre cuerpos y espacios coreanos hayan problematizado la idea de comunidad nacional sustentada en una identidad compartida y homogénea, al tiempo que han desarrollado perspectivas transnacionales sobre las memorias de las atrocidades históricas. Los documentales realizados por cineastas diaspóricos que trabajan entre distintas fronteras nacionales constituyen una manifestación evidente de esta tendencia. Así sucede, por ejemplo, con la directora zainichi Yang Yonghi, cuya película *Soup and Ideology* (Sup'ŭwa ideollogi, 2021) amplía la exploración autobiográfica de su historia familiar transfronteriza, atravesada por la Guerra Fría y por la condición liminal de la comunidad coreana residente en Japón, para abordar uno de los episodios más traumáticos y controvertidos de la historia surcoreana: el Levantamiento del 3 de abril de Jeju (*Sasam sagŏn*).

A través de la investigación de un recuerdo traumático que su madre se negó durante años a compartir, Yang regresa a diversos lugares de la isla de Jeju vinculados a los acontecimientos iniciados en 1948 tras el ataque de guerrilleros comunistas a dependencias policiales. Aquellos hechos desembocaron en operaciones contrainsurgentes desarrolladas por la policía y el ejército estadounidense, responsables de la masacre de aproximadamente ochenta mil civiles, muchos de ellos acusados falsamente de simpatizar con la insurgencia comunista. Sin embargo, Yang no constituye un caso aislado. A lo largo del presente siglo, diversos documentalistas surcoreanos han viajado a otros países asiáticos para reconsiderar memorias históricas traumáticas desde perspectivas que trascienden los límites de la identidad nacional. Obras como *Untold* (Kiŏgŭi chŏnjaeng, Lee Kil-bora, 2018), centrada en las masacres perpetradas por tropas surcoreanas contra civiles vietnamitas durante la Guerra de Vietnam, o *East Asia Anti-Japan Armed Front* (Tongashia panilmujangjŏnsŏn, Kim Mi-rye, 2020), dedicada al estudio de un grupo radical japonés de izquierda responsable de atentados antiimperialistas en los años setenta, cuestionan activamente las narrativas nacionales dominantes sobre la violencia, el imperialismo y la memoria histórica.

Este artículo se centra en esta tendencia transnacional presente en la producción surcoreana de cine y vídeo de no ficción posactivista del siglo XXI mediante el análisis de la obra de dos cineastas-artistas: Oh Minwook e Im Heung-soon. Partiendo de una idea esbozada en el epílogo de *Activism and Post-activism*, propongo interpretar sus películas e instalaciones documentales a partir de lo que Mette Hjort (2009) ha denominado «transnacionalismo afirmativo», una modalidad de producción cinematográfica transnacional basada en la colaboración entre distintos contextos nacionales a partir de afinidades o similitudes culturales. Como

señala Hjort, el transnacionalismo afirmativo no tiene por qué fundamentarse necesariamente en una identidad étnica, lingüística o cultural compartida entre diferentes naciones, puesto que «también puede surgir en relación con problemas o compromisos comunes en un momento histórico determinado, o a partir del descubrimiento de aspectos de otros contextos nacionales que se consideran relevantes para abordar problemas fundamentales experimentados en el propio contexto» (2009: 17). Una de las principales aportaciones de este concepto radica en su capacidad para identificar estrategias de producción documental que incorporan perspectivas, historias y condiciones culturales procedentes de múltiples países, así como para poner de relieve formas alternativas o poco convencionales de creación documental que activan una mirada transnacional sobre historias y realidades paralelas.

Las obras de Oh e Im resultan paradigmáticas del transnacionalismo afirmativo presente en el documental surcoreano reciente no solo por su exploración de la memoria y el trauma, sino también por sus innovaciones formales y estéticas. A través de una aproximación documental experimental, Oh ha investigado las memorias silenciadas y los vestigios espectrales de la modernidad poscolonial que subyacen al paisaje urbano de Busan. En *Letters to Buriram* (Haehyŏp, 2019), amplía el alcance de esta línea de trabajo para examinar los efectos transnacionales de la violencia de la Guerra Fría en distintos espacios de Asia oriental —Busan, Taiwán y Japón—. La película combina una estética de cuaderno de viaje de carácter poético, próxima a *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982), con una estructura narrativa epistolar articulada a través de la voz de una artista taiwanesa. Por su parte, Im desarrolla una práctica documental experimental que articula testimonios, imágenes de paisajes y recreaciones escénicas para construir una forma de narración paralela que conecta a distintos sujetos supervivientes de las violencias políticas y culturales de la modernidad, tanto en Corea como en otros contextos. Sus obras *Reincarnation* (Hwansaeng, 2015) y *The Waves* (P'ado, 2022) ponen de manifiesto la capacidad de sus instalaciones audiovisuales multipantalla para expresar una modalidad de transnacionalismo afirmativo basada en la construcción de complejas correspondencias entre diferentes huellas de la violencia en Asia, así como entre los sujetos que buscan interrogar esa violencia y recuperar memorias históricas objeto de disputa.

Asimismo, este artículo plantea que el transnacionalismo afirmativo articulado por ambos cineastas en sus documentales experimentales puede entenderse como un equivalente audiovisual de lo que Astrid Erll (2011) denomina «memoria transcultural», concebida «tanto en relación con la circulación sincrónica de representaciones —por ejemplo, de "pasados traumáticos"— como con la dimensión diacrónica de la memoria ("pervivencias" o *afterlives*)». Del mismo modo, puede vincularse con la noción de «memoria multidireccional» propuesta por Michael Rothberg (2009: 3), basada en la interacción «intercultural» entre «diferentes memorias históricas». Ambos conceptos invitan a abandonar el nacionalismo metodológico que ha caracterizado buena parte de los estudios sobre la memoria para prestar atención, en su lugar, a las formas que adoptan los traumas y sus recuerdos a través de distintos contextos nacionales, culturales e históricos. Desde esta perspectiva, las nuevas aproximaciones a los sujetos traumatizados y a los paisajes de memoria presentes en el documental coreano reciente permiten cuestionar, desbordar e incluso trascender los límites de la nación, con el fin de reconstruir la historia y la realidad disputadas de Corea en relación con sus múltiples alteridades, tanto internas como externas.

LETTERS TO BURIRAM, DE OH MINWOOK

A través de un recorrido por Taiwán, Japón y Corea del Sur, y mediante el regreso a ciudades y localidades marcadas por los traumas de la violencia y la ca-

tástrofe durante y después de la Guerra Fría, *Letters to Buriram* propone una perspectiva transnacional que trasciende el paradigma nacional que habitualmente estructura los documentales dedicados a la memoria de la guerra. Los espacios explorados en la película incluyen Kinmen, un archipiélago administrado por Taiwán; las ciudades japonesas de Kioto y Tokio; y Busan, en Corea del Sur. La película refleja, asimismo, el modelo de coproducción transnacional que caracteriza la práctica cinematográfica de Oh, estrechamente vinculada a este tipo de desplazamientos. El cineasta conoció a la artista taiwanesa Hsiao Kaitzu en un festival de cine celebrado en Tainan; posteriormente, ella participaría como coproductora y narradora de esta obra, que conecta Taiwán, China, Corea y Japón a través de la experiencia compartida de los conflictos bélicos desarrollados en el complejo contexto geopolítico de Asia oriental. El encuentro entre Oh y Hsiao dio lugar tanto a las imágenes poéticas de paisajes como a los registros etnográficos de ceremonias y rituales filmados a ambos lados de dos estrechos —el estrecho de Taiwán, que separa Taiwán y China, y el estrecho de Corea, entre Corea y Japón—. Entre estos materiales se incluyen las imágenes rodadas en Kinmen, destino que ambos visitaron conjuntamente, así como una serie de cartas personales que Hsiao dirige a su madre, residente en Buriram, Tailandia. El resultado es una compleja trama transnacional que entrelaza distintos vestigios espectrales de la violencia de la Guerra Fría, diferentes entre sí, pero profundamente interconectados. Un aspecto fundamental de la película reside en su singular propuesta documental: una aproximación ensayística caracterizada por la heterogeneidad material y la polifonía propias de la narración epistolar, el empleo de paisajes sonoros de fuerte poder evocador y una cuidada construcción poética de la imagen paisajística. La combinación deliberada de todos estos elementos permite a Oh formular una nueva perspectiva sobre las afinidades existentes entre las memorias traumáticas que atraviesan distintas regiones de Asia oriental.

El transnacionalismo afirmativo que articula *Letters to Buriram* se manifiesta en la estrecha interacción entre imagen y sonido que estructura la película. Las cartas de Hsiao, leídas por ella misma en voz en *off*, funcionan como el eje discursivo que articula relatos vinculados a los traumas y a las presencias espectrales de distintas experiencias históricas de guerra y catástrofe. A través de estas cartas, la autora no solo comparte reflexiones de carácter personal, sino que también expresa indirectamente la conciencia errante y cambiante de Oh. En la primera de ellas, Hsiao recuerda una pesadilla provocada por el terremoto que sacudió Hualien en febrero de 2018, un acontecimiento que la llevó a rememorar el seísmo que había afectado a Tainan exactamente dos años antes. La añoranza que siente por su madre, residente en Buriram, y que constituye el motivo inicial de la escritura, da paso gradualmente a los acontecimientos que ella y Oh observaron e investigaron durante su estancia en Kinmen. Uno de los relatos más significativos asociados a este territorio es el de Choi Byung-woo, periodista surcoreano fallecido en el mar mientras cubría la Segunda Crisis del Estrecho de Taiwán en 1958. La voz en *off*, que evoca a las víctimas de guerras y desastres naturales —incluidos los turistas chinos que quedaron sepultados bajo los escombros de los edificios derrumbados durante el terremoto de Tainan—, acompaña una serie de imágenes relacionadas con el *Hungry Ghost Festival*, una celebración tradicional de raíz budista y taoísta propia de la cultura china que tiene lugar durante el séptimo mes del calendario lunar, cuando, según la creencia popular, los espíritus de los muertos regresan temporalmente al mundo de los vivos (Figura 1). Las imágenes que conforman la secuencia inicial de la película se centran tanto en los rituales de veneración de los antepasados fallecidos como en representaciones líricas de la vida cotidiana, los paisajes de Kinmen y los preparativos de la festividad. La yuxtaposición de estos materiales visuales con la voz en *off* de Hsiao contribuye a construir una perspectiva transnacional sobre los traumas

históricos que atraviesan distintas regiones de Asia oriental, ya que las imágenes de los ritos ancestrales y de las ceremonias de fuego trascienden su dimensión etnográfica como simples representaciones de la cultura tradicional taiwanesa. Esta dimensión se hace especialmente evidente en la parte central de la película, donde aparecen imágenes de dos celebraciones que tienen lugar habitualmente durante el séptimo mes del calendario lunar: el *Gion Matsuri* de Kioto, en el que los participantes rezan por la erradicación de las enfermedades epidémicas, y la festividad *Buddhist All Souls' Day* celebrada en Busan, durante la cual se realizan plegarias por los muertos en un momento en que el mar invade parcialmente la tierra debido a la proximidad máxima de la luna respecto a la Tierra (Figura 2).

A través de sus incursiones en el documental experimental en los largometrajes *Ash: Re* (Chae, 2013) y *A Roar of the Prairie* (Pŏmjŏn, 2015), Oh explora las distintas capas temporales inscritas en los lugares y paisajes de Busan. Como señala Lucas Hilderbrand, los documentalistas experimentales recurren a la «visualidad (una cinematografía que no persigue los valores de producción comerciales, imágenes estratificadas y efectos digitales desvinculados de la progresión narrativa) y a la temporalidad (estructuras narrativas fragmentadas, sonidos contrapuntísticos y silencios contemplativos)» (2009: 5-6) para conciliar su interés por la experimentación formal con su compromiso con las realidades históricas, políticas y culturales. La exploración que Oh lleva a cabo de la visualidad y la temporalidad de aquellos lugares y paisajes donde permanecen enterradas las memorias de la modernización de Busan se incorpora en *Letters to Buriram* desde una perspectiva simultáneamente transnacional y transhistórica. Mediante una cámara predominantemente estática, el cineasta registra una serie de elementos naturales y vestigios monumentales durante un verano en Kinmen: árboles y hierbas agitadas por el viento, un conjunto de estatuas de Buda, el hoy desocupado edificio conmemorativo dedicado a los soldados taiwaneses fallecidos durante la Segunda Crisis del Estrecho de Taiwán, así como el cementerio donde reposan sus restos (Figura 3). La minuciosa atención de la cámara a los detalles —entre ellos los rostros y las espaldas de las estatuas, así como las fotografías de los soldados fallecidos conservadas en el interior del edificio, registradas desde distintos ángulos y posiciones— convierte Kinmen en un objeto estético en el que convergen tanto las tensiones geopolíticas entre China y Taiwán como las memorias espectrales de sus víctimas. Esta perspectiva transnacional y transhistórica sobre el trauma se vuelve aún más evidente en una segunda secuencia dedicada a los elementos naturales y a los restos materiales de Kinmen, filmados esta vez bajo la lluvia. A diferencia de la primera secuencia ambientada en la isla, marcada por las reflexiones de Hsiao en torno al *Hungry Ghost Festival* y a los enfrentamientos de 1958 en el estrecho de Taiwán, la nueva carta que la narradora dirige a su madre recupera dos relatos transmitidos previamente por Oh. El primero se refiere a Igidae, un acantilado



Figura 1. Ritual de veneración de los antepasados durante el *Hungry Ghost Festival* en Kinmen (Taiwán). Fotograma de *Letters to Buriram* (Oh Minwook, 2019). Cortesía del artista



Figura 2. Ceremonia oficiada por monjes con motivo de la festividad *Buddhist All Soul's Day* (Corea del Sur). Fotograma de *Letters to Buriram* (Oh Minwook, 2019). Cortesía del artista

costero situado en Busan, donde dos *gisaeng* —mujeres de origen humilde instruidas para entretener a las élites— se sacrificaron durante las invasiones japonesas de Corea (1592-1598) al abrazar a un comandante japonés ebrio y arrojarse con él al mar. El segundo relata la historia de una pequeña isla japonesa cuyos bosques continúan resonando con los gritos de niños fallecidos después de que los soldados exterminaran a sus habitantes a causa de una epidemia. A continuación, la voz de Hsiao introduce un tercer relato que, en su opinión, «guarda muchas similitudes» con los anteriores: una historia «sobre los días en que las bombas caían como lluvia» sobre Kinmen. Este recuerdo se superpone a un plano que encuadra el retrato de un soldado fallecido situado sobre el altar de un edificio conmemorativo (Figura 4). De este modo, la singular disyunción entre sonido e imagen que caracteriza la propuesta de Oh hace mucho más que conducir al espectador hacia estratos históricos del pasado de Kinmen que, aun siendo invisibles, continúan percibiéndose en el presente. El desajuste deliberado entre la narración epistolar de Hsiao y las imágenes que la acompañan dirige la atención hacia el paisaje de memoria de la isla, permitiendo trascender los límites nacionales de Taiwán para imaginar otras memorias de guerra y otros rituales destinados a apaciguar a los dioses y honrar a los muertos a ambos lados de los dos estrechos que articulan Asia oriental. Las imágenes del mar que aparecen en estos espacios fronterizos funcionan, así, como una metáfora del lugar donde tales memorias se hunden y, ocasionalmente, vuelven a emerger; pero también de la práctica cinematográfica itinerante de Oh, orientada a descubrir las conexiones entre experiencias históricas aparentemente distantes, y de una conciencia errante que atraviesa territorios, relatos y temporalidades diversas.



Figura 3. Cementerio de los soldados fallecidos durante la Segunda Crisis del Estrecho de Taiwán en Kinmen. Fotograma de *Letters to Buriram* (Oh Minwook, 2019). Cortesía del artista



Figura 4. Retrato de un soldado fallecido sobre el altar de un edificio conmemorativo situado en el cementerio. Fotograma de *Letters to Buriram* (Oh Minwook, 2019). Cortesía del artista

Otro de los principales logros de *Letters to Buriram* reside en el esfuerzo de Oh por ampliar su práctica documental experimental hacia una aproximación etnográfica transcultural y transfronteriza capaz de revelar tanto las afinidades como las diferencias existentes entre Taiwán, China, Corea y Japón. Las conexiones entre el *Hungry Ghost Festival*, el *Gion Matsuri* y la festividad *Buddhist All Souls' Day* se sugieren y reiteran a través de la interacción entre la narración contemplativa de Hsiao —que vehicula los flujos de conciencia tanto de la narradora como del propio cineasta— y el trabajo de cámara en mano de Oh, atento a los detalles dinámicos de cada uno de los rituales representados. Las secuencias dedicadas a dos ceremonias oficiales de conmemoración, celebradas respectivamente en Kinmen y Busan —esta última en recuerdo de las víctimas de la Guerra de Corea—, se articulan de tal manera que ponen de relieve la ideología anticomunista promovida en ambos contextos. Afinidades como esta se yuxtaponen, sin embargo, a una serie de diferencias geopolíticas e ideológicas que separan a los países situados a ambos lados de cada estrecho. Por una parte, las prolongadas secuencias dedicadas a los monumentos y paisajes espectrales de Kinmen contrastan con las breves imágenes del ferry que se dirige a Xiamen, la ciudad continental

más próxima a Taiwán y uno de los símbolos más visibles de la acelerada modernización económica china. Por otra, las imágenes nocturnas del puerto de Busan contempladas desde un ferry con destino a Shimonoseki se entrelazan con los testimonios de supervivientes coreanos acerca de las acciones del ejército japonés durante la ocupación colonial, para superponerse posteriormente a la penúltima secuencia ambientada en Tokio, donde grupos de extrema derecha participan en una manifestación coreando consignas en apoyo del emperador japonés y arremetiendo contra los «comunistas de China y Corea». Una vez más, la voz en *off* de Hsiao no solo subraya estas diferencias geopolíticas e ideológicas, sino que también invita al espectador a reflexionar sobre los efectos desiguales que las experiencias compartidas de guerra y conflicto han dejado en cada uno de estos países. Combinadas con las imágenes etnográficas de prácticas espirituales y ceremoniales registradas en los tres contextos nacionales, con las representaciones inquietantes de sus lugares históricos y con las evocaciones de crisis recientes de alcance regional y transregional, las cartas de Hsiao convierten *Letters to Buriram* en un auténtico ensayo fílmico epistolar que «mezcla y fusiona radicalmente anotaciones privadas y comentarios sobre asuntos públicos, [así como] el registro de la vida cotidiana y de acontecimientos históricos de gran trascendencia» (Rascaroli, 2018: 146). Esta constante intersección entre lo personal y lo público, entre lo visual y lo sonoro, termina por configurar una poderosa expresión de transnacionalismo afirmativo que pone de manifiesto la relevancia compartida de las memorias traumáticas y de los marcos político-culturales que las sustentan en el contexto de Asia oriental.

REINCARNATION Y *THE WAVES*, DE IM HEUNG-SOON

Mediante una cuidadosa articulación de testimonios, imágenes de paisajes y recreaciones escénicas, las películas e instalaciones de Im transforman relatos de sufrimiento y pérdida individuales en una narrativa transnacional y transhistórica de la violencia. Lejos de presentar el trauma de las víctimas o de los supervivientes como una experiencia inaccesible o imposible de expresar, su obra muestra cómo distintas formas de violencia —entre ellas la opresión colonial, la guerra, el poder ideológico o la explotación económica poscolonial— afectan a individuos y comunidades pertenecientes a contextos geográficos e históricos diversos, al tiempo que contribuyen a «afirmar un sentimiento de pertenencia, parentesco y confianza mutua» (Visser, 2015: 258). Un ejemplo especialmente significativo es el largometraje documental *Factory Complex* (2015). En esta obra, Im respeta la singularidad de cada uno de los testimonios que dan cuenta del dolor y de las pérdidas provocadas por la rápida modernización industrial de la economía surcoreana. Sin embargo, el cineasta amplía simultáneamente el alcance de su reflexión al establecer un vínculo entre el trauma histórico experimentado por las trabajadoras de clase obrera en Corea del Sur durante las décadas de 1970 y 1980 y la realidad del polígono industrial Canadia, situado en Phnom Penh, Camboya, donde una empresa comercial surcoreana explota a mujeres trabajadoras de la industria textil mediante políticas salariales basadas en la precarización laboral. Al yuxtaponer las experiencias y memorias de las trabajadoras surcoreanas y camboyanas, *Factory Complex* convierte el transnacionalismo afectivo en una estrategia particularmente eficaz para poner de manifiesto formas compartidas de violencia, explotación y sufrimiento. De este modo, la película da expresión a las aspiraciones colectivas de una comunidad ética integrada por minorías, sujetos marginados y víctimas cuyas voces han permanecido excluidas de los discursos oficiales tanto de la historia como de la realidad contemporánea.

Im también ha extendido de manera especialmente eficaz este transnacionalismo afirmativo al uso de la interfaz multipantalla en sus instalaciones audiovisuales, un dispositivo que articula una compleja intersección entre imágenes de paisaje,

recreaciones escénicas y testimonios orales. Desde la década de 1990, la interfaz multipantalla ha sido incorporada a un amplio conjunto de instalaciones de imagen en movimiento basadas en la apropiación y transformación de materiales fílmicos, montajes y estructuras narrativas, contribuyendo al desplazamiento de las formas y los temas propios del cine documental hacia el espacio expositivo. Como he señalado en otro lugar, la interfaz multipantalla ha permitido en este contexto «activar diversas estrategias para presentar las temporalidades de las imágenes de formas inaccesibles para el dispositivo cinematográfico estandarizado, entre ellas la multiplicación, la fragmentación, el paralelismo o la repetición en bucle» (Kim, 2018: 256). Por su parte, Erika Balsom, al analizar las instalaciones documentales de Omer Fast y Kutluğ Ataman —artistas que recurrieron al videoarte para renovar sus prácticas de no ficción—, sostiene que las narrativas construidas mediante dispositivos multipantalla generan «formaciones híbridas de documental y ficción», al tiempo que responden al propósito de «explorar la multiplicidad de relaciones que median entre lo real y la imagen» (Balsom, 2013: 154). Consciente de estas posibilidades expresivas, Im —cuya trayectoria constituye uno de los ejemplos más representativos de la convergencia entre cine documental y arte de la imagen en movimiento en la Corea del Sur del siglo XXI— aprovecha la capacidad de la interfaz multipantalla para producir multiplicaciones, paralelismos e intercambios entre imágenes y relatos. Gracias a ello, sus obras recuperan memorias traumáticas vinculadas a distintas formas de violencia en diversos contextos geográficos e históricos, al tiempo que fomentan una implicación contemplativa y empática del espectador con sujetos que continúan perseguidos por esos recuerdos o profundamente marcados por ellos.

Reincarnation (Figura 5) es una instalación audiovisual de doble canal compuesta por dos pantallas enfrentadas. Mientras la pantalla situada a la izquierda presenta la historia de una madre que perdió a su hijo durante la guerra entre Irán e Irak (1980-1988), la de la derecha documenta la experiencia de una anciana superviviente de un ataque perpetrado por soldados surcoreanos en una aldea vietnamita durante la Guerra de Vietnam. La obra se inicia con la proyección de imágenes de dos litorales distintos. A pesar de las diferencias espaciales y temporales que los separan —la pantalla izquierda muestra una costa al atardecer, mientras que la derecha presenta un paisaje marino iluminado por la luz diurna—, diversos elementos compartidos, como la línea del horizonte o el movimiento de las olas sobre la arena, sugieren una serie de motivos simbólicos que serán desarrollados posteriormente en relación con las víctimas de ambos conflictos y con los traumas silenciados que estas arrastran. A partir de estas correspondencias iniciales, cada pantalla despliega un conjunto propio de imágenes dedicadas a los paisajes naturales y construidos de los respectivos lugares representados. En la pantalla izquierda aparecen planos generales de una aldea montañosa iraní envuelta por la niebla de primera hora de la mañana; en la derecha, por el contrario, predominan las imágenes captadas en el interior de una vivienda tenuemente iluminada, donde dos perros permanecen inmóviles en un espacio recortado por el haz de luz que penetra a través



Figura 5. Im Heung-soon, *Reincarnation* (2015). Instalación audiovisual de doble canal. Vista de la instalación. Cortesía del artista

de una puerta abierta. Ambas líneas visuales convergen finalmente en dos motivos que comparten una misma atmósfera afectiva: un árbol cubierto de hojas caídas en la pantalla izquierda y varias camisas blancas suspendidas de un árbol frondoso en la derecha. La yuxtaposición de estas imágenes genera una sensación de ausencia y pérdida, al tiempo que evoca la persistencia espectral de quienes ya no están.

A medida que avanza la instalación, las imágenes aparentemente apacibles de las dos aldeas y de sus entornos naturales comienzan a percibirse como auténticas ruinas de memoria, espacios atravesados por las pérdidas traumáticas y por la persistencia espectral de las víctimas de ambos conflictos. Esta dimensión resulta especialmente visible en el segmento dedicado a Vietnam, que invita al espectador a confrontarse con un dolor y un duelo que permanecen sin expresar, o incluso fuera de toda posibilidad de enunciación. La secuencia muestra inicialmente a una anciana vietnamita sentada en la penumbra que envuelve su vivienda. La oscuridad que oculta parcialmente su rostro y dificulta su identificación contrasta con el exuberante follaje tropical visible a través de una ventana enrejada situada a su espalda. En este juego de oposiciones entre sombra y luz, entre la visibilidad del entorno natural y la casi desaparición visual de la mujer, una entrevistadora surcoreana le recuerda que numerosas personas murieron tanto en la aldea donde residía durante la Guerra de Vietnam como en las localidades vecinas. A continuación, le explica que, según algunos testimonios, en esos lugares siguen apareciendo fantasmas, y le pregunta: «¿Ha visto alguna vez fantasmas o conoce a alguien que los haya visto?». La mujer no responde. Sin embargo, el silencio que sigue a la pregunta y la imposibilidad de distinguir claramente sus rasgos faciales terminan por afirmar la imposibilidad de representar a esos fantasmas o de relatar una historia sobre ellos. Esta entrevista inconclusa se complementa con un plano de una densa jungla filmada desde la perspectiva de un sujeto no identificado. Aunque el movimiento inestable de la cámara en mano podría sugerir la presencia del propio Im detrás de la imagen, la yuxtaposición de este plano con la pregunta formulada por la entrevistadora y con el silencio de la anciana permite imaginar que esa mirada podría pertenecer igualmente a la mujer o incluso a alguno de los espectros de los muertos que quizá llegó a contemplar. En este punto, tanto la jungla como la casa vacía aparecen configuradas como paisajes de memoria donde persisten un sufrimiento todavía indecible y la presencia espectral de los fallecidos. La secuencia da paso posteriormente a una escena filmada en la sala conmemorativa de la aldea vietnamita, donde un antiguo diorama recrea el ataque perpetrado por el ejército surcoreano. La representación se acompaña de efectos sonoros de disparos y destellos luminosos que irrumpen sobre la imagen. Estos recursos artificiales sugieren la condición de la mujer como una suerte de muerta en vida, una figura espectral suspendida entre el presente y el pasado traumático que continúa habitándola. En este sentido, la combinación entre el diorama y los efectos audiovisuales funciona como un dispositivo vicario de recreación histórica, una forma fantasmática a la que Im ha recurrido reiteradamente en su obra documental y que mantiene una estrecha relación con su tratamiento poético de los paisajes.

El trauma asociado a la pérdida del hijo en el episodio iraní, proyectado en la pantalla izquierda, se expresa mediante una representación teatral centrada en una madre y una tía que esperan noticias de Mostafa y que finalmente conocen su muerte a través de una llamada telefónica realizada por un vecino. La interpretación melodramática de este acontecimiento pasado alcanza su punto culminante cuando la madre, presa de la alucinación de que su hijo está a punto de regresar a casa, repite insistentemente que continúa esperándolo. En un gesto cargado de intensidad emocional, exclama: «¡Yo misma preparé su boda! ¡Él trajo a su esposa a nuestra casa!». La cámara

de Im permanece inmóvil durante toda la secuencia teatral, situando al espectador en la posición de un observador imaginario que contempla la representación desde el interior de una sala escénica. Este encuadre reconoce explícitamente la distancia que separa el pasado traumático del presente, al tiempo que pone de relieve la dimensión fantasmática de la recreación como espacio de mediación entre ambos tiempos. La transformación del trauma de una pérdida sufrida en el pasado en una puesta en escena performativa del espectro en el presente refleja la oscilación entre continuidad y ruptura que Marianne Hirsch (2012) identifica como uno de los rasgos fundamentales de la «posmemoria». De hecho, Im incorpora a esta recreación elementos característicos de la posmemoria —como el desfase temporal, la reconstrucción imaginativa y la transmisión intergeneracional— al confiar la interpretación de las escenas a las hijas de la madre cuya experiencia sirve de base al relato. Como explica el propio cineasta:

> Lo que quería escuchar eran las emociones que experimentaban como madres, como mujeres y como seres humanos, pero eso no resultó sencillo. Por ello pensé que tendría más sentido que una generación más joven de mujeres iraníes narrara estas historias que nunca habían sido contadas [...]. Era importante para mí transmitir los sentimientos de la siguiente generación (citado en Kim, 2018: 346-347).

Las emociones de pérdida, duelo y añoranza se entrelazan, además, con una serie de imágenes estáticas de carácter poético que muestran fotografías del hijo fallecido y el espacio íntimo de su dormitorio. Al poner en relación los episodios de Vietnam e Irán y subrayar simultáneamente las afinidades y diferencias de sus respectivos dispositivos formales, la estructura de doble pantalla de *Reincarnation* pone de manifiesto la capacidad evocadora de los paisajes construidos poéticamente y de las recreaciones escénicas para representar las memorias de la violencia y a quienes la padecieron. Todo ello ocurre, además, en ausencia casi total de testimonios orales, alterando la ordenación cronológica convencional entre pasado y presente.

The Waves (Figura 6) entrelaza tres acontecimientos traumáticos vinculados a formas de violencia institucional, represión política o negligencia gubernamental en la historia contemporánea de Corea del Sur. El primero es el Levantamiento de Yeosu-Suncheon de 1948, episodio en el que soldados del 14º regimiento estacionado en Yeosu y Suncheon —conocidos conjuntamente como Yeosun— se sublevaron contra la orden emitida por el gobierno de Syngman Rhee de reprimir violentamente a los insurgentes de la isla de Jeju durante el Levantamiento del 3 de Abril. El segundo acontecimiento, que retoma una de las preocupaciones centrales de *Reincarnation*, es la masacre de civiles vietnamitas perpetrada por tropas surcoreanas durante la Guerra de Vietnam. El tercero es el desastre del ferry *Sewol*, ocurrido el 16 de abril de 2014, que causó la muerte de 304 personas como consecuencia de la incapacidad del gobierno de Park Geun-hye para organizar una operación de rescate eficaz mientras la embarcación se hundía. La articulación de estos tres episodios traumáticos mediante una instalación audiovisual de tres canales permite a Im traducir su perspectiva transnacional y transhistórica en un complejo sistema de resonancias visuales y discursivas entre testimonios, paisajes y memorias. A partir



Figura 6. Im Heung-soon, *The Waves* (2022). Instalación audiovisual de tres canales. Vista de la instalación. Cortesía del artista

de esta estrategia, *The Waves* pone en relación las trayectorias de tres protagonistas que regresan a esos acontecimientos traumáticos o se enfrentan a las huellas que continúan proyectando sobre el presente. La primera es Sinae (Nguyễn Ngọc Tuyền), intérprete vietnamita que tradujo el testimonio de Nguyễn Thị Thanh, superviviente de la masacre de 1968, durante el proceso judicial emprendido contra el Estado surcoreano para exigir una compensación por los daños sufridos, entre ellos la pérdida de varios miembros de su familia. El segundo protagonista es Joo Chul-hee, historiador que ha dedicado buena parte de su trayectoria investigadora al estudio del Levantamiento de Yeosu-Suncheon. La tercera es Kim Jung-hee, antigua profesora de arte que decidió convertirse en *mudang* (una chamán coreana) para acompañar el duelo y apaciguar los espíritus de quienes perdieron la vida en el naufragio del *Sewol*.

La capacidad de la interfaz multipantalla para vehicular el transnacionalismo afirmativo que articula Im se manifiesta desde la propia secuencia de apertura de la instalación. En ella, Joo explica que el detonante del Levantamiento de Yeosu-Suncheon fue la negativa de varios militares a participar en la represión de los manifestantes civiles vinculados al Levantamiento del 3 de abril de Jeju. A continuación, la pantalla central muestra una fotografía del 14º regimiento del Ejército, mientras la voz en *off* de Sinae evoca los relatos que escuchó de su madre acerca de los soldados surcoreanos, cuyo recuerdo seguía inspirándole un miedo profundo y persistente. La rememoración de las masacres y violaciones perpetradas por el ejército surcoreano en Vietnam se combina entonces con imágenes de la ceremonia de despedida de las tropas y con diversos documentos relacionados con las víctimas a las que Sinae conoció y prestó ayuda. Posteriormente, su testimonio se superpone a imágenes de Kim preparando un *gut*, ritual chamánico destinado a consolar a los difuntos. El relato de Kim sobre su transformación de profesora de arte en *mudang* da paso a una nueva intervención de Joo, quien reconstruye los orígenes del levantamiento mientras, en la pantalla izquierda, aparecen imágenes de archivo de la insurrección y, en la derecha, vistas contemporáneas de Yeosun, un espacio donde las huellas de aquellos acontecimientos permanecen invisibles. Mediante transiciones graduales de una serie de imágenes audiovisuales a otra, intercaladas con pantallas en negro intermitentes, estas secuencias rítmicas iniciales ponen de manifiesto la compleja situación de Corea del Sur, que ha sido a la vez víctima de una dictadura militar colonial y poscolonial y autora de actos de violencia contra la población civil, tanto dentro del país (el Levantamiento del 3 de abril y la catástrofe del ferry *Sewol*) como en el extranjero (la Guerra de Vietnam). La estructura tripantalla configura así una representación ambivalente de los soldados surcoreanos: por un lado, aparecen como sujetos que se rebelan contra una orden gubernamental injusta; por otro, como responsables de la masacre de civiles vietnamitas. Esta tensión permite encuadrar la repetición paradójica de la violencia estatal e ideológica desde una perspectiva simultáneamente transnacional y transhistórica. Dicha perspectiva se refuerza posteriormente mediante el testimonio de Nguyễn Thị Thanh, quien relata el asesinato de su madre, su tía y su hermana menor. Su narración se ve amplificada por la interacción entre imágenes de la tranquilidad aparente de su localidad natal, figuras de soldados surcoreanos reproducidas en maniquíes que recrean la masacre y diversos materiales documentales relacionados con las víctimas. Una vez más, la instalación de tres pantallas pone en relación estas imágenes vinculadas a la Guerra de Vietnam con otras referidas al Levantamiento de Yeosu-Suncheon y al desastre del *Sewol*, subrayando la lógica circular con la que la violencia reaparece a lo largo de diferentes contextos históricos. El resultado es un montaje de carácter simbólico que construye correspondencias entre distintos traumas colectivos producidos por la violencia. Estas afinidades se hacen especial-

mente visibles en la semejanza visual entre las fotografías de las víctimas de la masacre vietnamita y los retratos de quienes perdieron la vida en el hundimiento del *Sewol*, imágenes que convierten el duelo y la memoria en un espacio común de resonancia transnacional.

Como ocurre en otras películas e instalaciones de Im, las imágenes de paisajes y elementos naturales desempeñan en *The Waves* una función simbólica fundamental que refuerza su perspectiva transhistórica y transnacional sobre la violencia y sus paisajes de memoria. Entre estos motivos visuales, las olas del mar y los insectos ocupan un lugar especialmente destacado, reapareciendo de manera recurrente a lo largo de la obra y desplegándose en las tres pantallas mediante ritmos, escalas y configuraciones espaciales diversas. El propio Im ha reconocido la influencia ejercida por la novela modernista *The Waves* (1931), de Virginia Woolf, y ha señalado que el título de la obra le permitió reflexionar sobre las conexiones existentes entre los tres acontecimientos traumáticos que articula la instalación:

> Aunque se trata de formas distintas de violencia estatal, tenía la sensación de que todas ellas estaban conectadas por el mar. Evidentemente, esto resulta aplicable al desastre del *Sewol*, pero el Levantamiento de Yeosu-Suncheon se produjo cuando unos soldados se negaron a matar a sus compatriotas al otro lado del mar, y las tropas que se dirigieron a Vietnam partieron desde el puerto de Busan (citado en Lee, 2025: 392).

Como consecuencia, las imágenes de las olas que recorren esta instalación de tres canales adquieren múltiples resonancias simbólicas relacionadas con los modos en que las memorias de la violencia estatal se vuelven opacas, son silenciadas o quedan sumergidas, pero también con los procesos mediante los cuales pueden ser recuperadas. Mientras Joo explica la práctica de los enterramientos masivos en el mar frente a la costa meridional de Corea durante el Levantamiento de Yeosu-Suncheon y la Guerra de Corea, presentándola como una manifestación de la profunda violencia anticomunista que marcó aquel periodo, la secuencia siguiente muestra el ritual tradicional *cheondo* que Kim realiza para guiar al más allá las almas errantes de las víctimas del desastre del *Sewol*. Estas imágenes se acompañan de su relato sobre una familia cuyo padre murió ahogado durante la dictadura militar surcoreana. Finalmente, las tres pantallas presentan de manera simultánea diferentes imágenes marinas, reforzando la idea de las olas como motivo unificador de la perspectiva transnacional y transhistórica que estructura la instalación. El mar aparece así configurado como un espacio atravesado por la violencia estatal, por los traumas persistentes que esta genera y por las prácticas de duelo destinadas a afrontar sus consecuencias.

Al igual que las olas, las imágenes de insectos movilizan múltiples registros afectivos y contribuyen a reforzar el transnacionalismo afirmativo que estructura la propuesta de Im. Estas imágenes aparecen por primera vez acompañando una breve intervención de Sinae: «¿Un insecto?». Mientras los insectos se desplazan de una pantalla a otra, ocupando sucesivamente los tres espacios de proyección, la intérprete continúa: «Sí, exactamente. Nos trataban como insectos. El ejército surcoreano nos trataba a nosotros, a la gente de aquí, como si fuéramos insectos, simplemente insectos, y nos masacraba». Esta asociación afectiva entre la vida humana y la no humana, utilizada para poner de relieve las afinidades existentes entre distintas experiencias de dolor y trauma, reaparece posteriormente bajo diversas formas. Así, por ejemplo, Im inserta la imagen de una mantis religiosa entre los primeros planos de Kim y Sinae mientras ambas hablan, estableciendo un paralelismo explícito entre la masacre vietnamita y el desastre del *Sewol*. Del mismo modo, la capacidad simbólica de las entidades no humanas para conectar acontecimientos traumáticos diferentes se manifiesta en las imágenes de almejas dispersas sobre la orilla del mar, que acompañan el relato de Sinae acerca de una mujer vietnamita que perdió la vida en el

ferry. En consecuencia, la estructura tripantalla de *The Waves* traduce eficazmente el tratamiento poético y contemplativo que Im otorga a la violencia política y a sus memorias disputadas en una compleja red de relaciones entre testimonios, documentos y elementos no humanos. A través de estas correspondencias, la instalación establece vínculos entre acontecimientos históricos distintos que, sin embargo, han generado formas comparables de sufrimiento y trauma, tanto entre Corea y Vietnam como entre diferentes momentos de la historia moderna y contemporánea de Corea.

CONCLUSIONES

Las obras de Oh Minwook e Im Heung-soon analizadas en este artículo constituyen ejemplos paradigmáticos de la relevancia que adquiere el transnacionalismo afirmativo en la búsqueda de nuevas formas de relacionarse con la memoria y la historia a través de la experimentación formal y estética. Sus aproximaciones no convencionales al documental —articuladas, respectivamente, mediante el ensayo fílmico y la interfaz multipantalla— movilizan un tipo de transnacionalismo afirmativo capaz de reconciliar lo particular y lo universal, la exploración de traumas y sufrimientos inscritos en contextos nacionales específicos con la identificación de las afinidades que los atraviesan, así como las microhistorias individuales con procesos históricos de mayor alcance. A través de estas estrategias formales y estéticas, ambos cineastas consiguen entretejer los vestigios traumáticos y espectrales de la violencia que continúan habitando a personas y lugares pertenecientes a distintos países y temporalidades. Tanto la estructura ensayística desarrollada por Oh como los dispositivos de paralelismo empleados por Im generan discursos y experiencias audiovisuales de naturaleza estratificada y compleja, estableciendo conexiones translocales e interasiáticas entre guerras y episodios de violencia que, a primera vista, parecen desvinculados por sus contextos geográficos e históricos. De este modo, ambos artistas aspiran a convertir las memorias espectrales de la violencia en un denominador común capaz de vincular diferentes sociedades asiáticas. Como señala el propio Im al reflexionar sobre *Reincarnation*: «No percibía grandes diferencias entre las luchas de los distintos países asiáticos sometidos al imperialismo occidental, por lo que me preguntaba si podía existir algún tipo de conexión entre mi posición como espectador y como coreano y estas dos guerras aparentemente inconexas» (2015, párr. 1). En última instancia, el transnacionalismo afectivo que atraviesa las obras de ambos cineastas pone de manifiesto cómo la multiplicación creativa de imágenes y discursos documentales, así como su yuxtaposición crítica y reflexiva, pueden contribuir a una reconstrucción multidimensional y transcultural de memorias traumáticas y disputadas que trasciende las fronteras nacionales y favorece nuevas formas de comprensión de la historia compartida de Asia. ■

NOTAS

1 Este acontecimiento constituye uno de los episodios históricos cuya interpretación estuvo durante décadas condicionada por el relato monolítico e ideológicamente codificado impuesto por la dictadura militar surcoreana, que lo presentó como una insurrección comunista o una invasión promovida por fuerzas afines al comunismo. A lo largo del siglo XXI, diversos documentales surcoreanos han revisitado críticamente este episodio histórico, entre ellos *Jeju Prayer* (Pinyŏm, Im Heung-soon, 2012).

REFERENCIAS

Balsom, E. (2013). *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Erll, A. (2011). Traumatic Pasts, Literary Afterlives, and Transcultural Memory: New Directions of Literary and Media Memory Studies. *Journal of Aesthetics & Culture*, *3*(1). https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.7186

Hilderbrand, L. (2009). Experiments in Documentary: Contradiction, Uncertainty, Change. *Millennium Film Journal*, 51: 2-10.

Hjort, M. (2009). On the Plurality of Cinematic Transnationalism. En N. Durovicov and K. E. Newman (ed.), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (pp. 12-33). New York: Routledge.

Im, H. (2015). Artist's Statement: *Reincarnation*. Retrieved from http://imheungsoon.com/reincarnation.

Kim, J. (2018). *Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-media Age*. New York: Bloomsbury.

Kim, J. (2024). *Activism and Post-activism: Korean Documentary Cinema, 1981-2022*. New York: Oxford University Press.

Lee, N. (2025). Conversation with Im Heung-soon. In Seoul Museum of Art (ed.), *The Waves and a Garage Sale: The World of Im Heung-soon and Omer Fast* (pp. 384-400). Seoul: Moonji.

Lim, J. (2019). *Kiŏk chŏnjaeng: Kahaejanŭn ŏttŏk'e p'ihaejaga toeŏnnŭn'ga* [Memory war: How perpetrators have become victims]. Seoul: Humanist.

Rascaroli, L. (2018). *How the Essay Film Thinks*. New York: Oxford University Press.

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

Visser, I. (2015). Decolonizing Trauma Theory: Retrospect and Prospects. *Humanities* 4, 250-265.

TRANSNACIONALISMO AFIRMATIVO EN EL DOCUMENTAL COREANO RECIENTE: LAS OBRAS DE OH MINWOOK E IM HEUNG-SOON

Resumen

Este artículo examina la obra documental de dos cineastas-artistas surcoreanos, Oh Minwook e Im Heung-soon, a través del prisma de lo que Mette Hjort (2009) denomina «transnacionalismo afirmativo», una modalidad de producción cinematográfica transnacional basada en la colaboración entre contextos nacionales distintos a partir de afinidades culturales, históricas o experienciales compartidas. En *Letters to Buriram* (Haehyŏp, Oh Minwook, 2019), Oh combina una estética de cuaderno de viaje próxima a *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982) con una estructura epistolar articulada por la voz de una artista taiwanesa, configurando una reflexión experimental sobre las huellas transnacionales de la violencia de la Guerra Fría en Corea del Sur, Taiwán y Japón. Por su parte, el transnacionalismo afectivo desarrollado por Im Heung-soon se manifiesta en instalaciones documentales multipantalla como *Reincarnation* (Hwansaeng, 2015) y *The Waves* (P'ado, 2022), obras que establecen complejas correspondencias entre sujetos procedentes de distintos lugares de Asia, Corea del Sur, Vietnam e Irán, que buscan interrogar las violencias sufridas y recuperar memorias históricas disputadas. En conjunto, estos casos muestran cómo el documental posactivista surcoreano del siglo XXI amplía sus límites nacionales y estéticos para proponer perspectivas transnacionales y multidimensionales sobre las memorias de la violencia regional.

Palabras clave

Cine documental coreano; Oh Minwook; Im Heung-soon; transnacionalismo afirmativo; documental experimental; cine ensayo; instalación multipantalla.

Autor

Jihoon Kim es profesor y director del CAU Center for Cinema and Media Studies de la Universidad Chung-Ang (cau-ccms.com). Es autor de cuatro libros, entre los que destaca *Activism and Post-activism: Korean Documentary Cinema, 1981-2022* (Oxford University Press, 2024), la primera monografía publicada en lengua inglesa dedicada a la evolución del cine y el vídeo documental surcoreanos producidos fuera de los ámbitos gubernamental y corporativo, desde sus orígenes hasta la actualidad. Contacto: jihoonfelix@gmail.com

Referencia de este artículo

Kim, J. (2026). Transnacionalismo afirmativo en el documental coreano reciente: las obras de Oh Minwook e Im Heung-soon. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 42, 63-78. https://doi.org/10.63700/1393

AFFIRMATIVE TRANSNATIONALISM IN RECENT KOREAN DOCUMENTARY CINEMA: THE WORKS OF OH MINWOOK AND IM HEUNG-SOON

Abstract

This paper examines the documentary works of two South Korean artist-filmmakers—Oh Minwook and Im Heung-soon—through the prism of what Mette Hjort (2009) has called "affirmative transnationalism", a mode of transnational filmmaking that involves cross-border collaboration inspired by the concept of cultural affinity or similarity. In *Letters to Buriram* (Haehyŏp, 2019), Oh combines a poetic travelogue style reminiscent of Chris Marker's *Sans Soleil* (1982) with the epistolary mode of narration enacted by Taiwanese woman artist, to offer an experimental reflection on the transnational traumatic impacts of Cold War violence on the landscape of South Korea, Taiwan and Japan. Im's affective transnationalism is made visible in multiscreen documentary installations such as *Reincarnation* (Hwansaeng, 2015) and *The Waves* (P'ado, 2022), both of which interweave a rich set of parallels between subjects in different parts of Asia (South Korea, Vietnam, Iran) who endeavour to question the violence they suffered and reclaim their contested memory of it. All these cases demonstrate that the post-activist documentary in the 21st-century South Korea offers new, transnational and multidimensional perspectives on memories of regional violence by expanding its national and aesthetic boundaries.

Key words

Korean documentary cinema; Oh Minwook; Im Heung-soon; Affirmative transnationalism; Experimental documentary; Essay film; Multiscreen installation.

Author

Jihoon Kim is professor and director of CAU Center for Cinema and Media Studies (cau-ccms.com) at Chung-ang University. He is the author of four books, including *Activism and Post-activism: Korean Documentary Cinema, 1981-2022* (Oxford University Press, 2024), the first English-language monograph on the evolution of South Korean non-fiction film and video in non-governmental and non-corporate sectors from their foundational period to the present. Contact: jihoonfelix@gmail.com

Article reference

Kim, J. (2026). Affirmative Transnationalism in Recent Korean Documentary Cinema: The Works of Oh Minwook and Im Heung-soon. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 42, 63-78. https://doi.org/10.63700/1393

recibido/received: 15.12.2025 | *aceptado/accepted:* 08.05.2026

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