DE LA MEMORIA A LA POSMEMORIA. EL TRAUMA DE LA HERENCIA BÉLICA EN *VIET AND NAM*

ENRIC BURGOS

MEMORIAS DE LA GUERRA EN EL CINE VIETNAMITA. A MODO DE INTRODUCCIÓN

La guerra entre Vietnam y Estados Unidos ha sido retratada en multitud de films de ficción durante el medio siglo que separa el fin de la contienda de nuestro presente. Pese a las diversas perspectivas sobre el enfrentamiento armado que el cine nos ha servido, se ha impuesto a escala global la versión de Hollywood que presenta el trauma bélico como patrimonio de los estadounidenses y que, por lo general, caracteriza a los vietnamitas como fanáticos sin sentimientos que lucharon por una ideología perniciosa y los relega a un papel secundario en la tragedia norteamericana (Westrup, 2006; Healy, 2010).

La subjetividad de la mirada vietnamita sobre la guerra y su dolor también ha tenido problemas a la hora de ser visibilizada en la producción cinematográfica del propio país asiático. En una sociedad donde el arte cumple una función propagandística esencial, el gobierno ha ejercido un control sobre la creación que fue especialmente estricto en los años inmediatamente posteriores al enfrentamiento. Así, la dimensión humana del conflicto y la profundidad del trauma fueron censuradas y las películas de finales de los setenta y principios de los ochenta —valgan como ejemplo *Mùa Gió Chướng* [Temporada del vendaval] (Hồng Sến, 1978) o *Đất Mẹ* [Patria] (Hải Ninh, 1980)— ofrecían, como indica Healy (2010), una visión idealizada de la guerra como símbolo de patriotismo, unidad nacional, fervor revolucionario y eficacia del régimen comunista. La memoria oficial del conflicto que vehiculaban estos largometrajes —plagados de eslóganes de guerra que fueron reciclados en tiempos de paz (Nhàn, 2008)— apenas atravesó las fronteras del país y, cuando lo hizo, su proyección internacional quedó a menudo limitada al bloque soviético.

Sin embargo, con la reforma *Đổi Mới*, aprobada en el VI Congreso del Partido Comunista de Vietnam de 1986, el país se abrió a una economía

de mercado orientada al socialismo, a la inversión extranjera y a la integración regional e internacional. Aunque con cautela y bajo la supervisión estatal, esta reforma introdujo cambios en el ámbito cinematográfico que permitieron nuevos temas y estilos, así como nuevos públicos y espacios de circulación para el cine de Vietnam[1].

Desde mitad de los años ochenta, el cine vietnamita de la renovación comienza a alejarse del relato que glorifica la guerra y el triunfo colectivo, para adentrarse en la tragedia personal a la vez que se distancia del realismo socialista dominante con propuestas que ahondan en lo íntimo a través del ritmo sosegado, el tono contemplativo y el poder expresivo de silencios y símbolos. El nuevo contexto facilita que diversas películas vayan más allá del giro poético y subjetivo que Đặng Nhật Minh ya había explorado antes del *Đổi Mới* con *Bao Giờ Cho Đến Tháng Mười* [Cuando llega el décimo mes] (Đặng Nhật Minh, 1984), cinta que ausculta la complejidad del duelo de una mujer que ha perdido a su marido en el frente y que oculta tal circunstancia a su suegro. El mismo director continuará indagando la vivencia femenina de la guerra y la posguerra —uno de los temas recurrentes del cine reformista— en películas como *Cô Gái Trên Sông* [La chica del río] (Đặng Nhật Minh, 1987) —film que no contó con la aprobación del gobierno— o *Thương nhớ đồng quê* [Nostalgia por el campo natal] (Đặng Nhật Minh, 1995).

La mencionada *Tháng Mười* ejerce, asimismo, de obra seminal respecto del motivo temático del soldado caído en el cine reformista. En el film —y de manera parecida a cómo años más tarde se observará en *Bến không chồng* [El muelle de las viudas] (Lưu Trọng Ninh, 2001)—, el esposo fallecido en combate se convierte en presencia simbólica que condiciona la vida de los suyos, o si se quiere, en ese *con ma* o fantasma enfadado que la cultura vietnamita asocia con quienes murieron en circunstancias trágicas y no recibieron sus ritos funerarios (Kwon, 2008; Gustafsson, 2008). Lejos de representar al mártir heroico, el soldado caído de estos largometrajes deviene, de acuerdo con Bradley (2001), espectro que subvierte el andamiaje de las memorias oficiales erigido por el estado.

Algo similar sucede en relación con el veterano de guerra en el cine del *Đổi Mới*: el arquetipo del soldado victorioso va cediendo su espacio al retrato de un excombatiente marcado por la espectralidad y la incapacidad de encontrar su sitio. Es esto cuanto apreciamos en *Anh và Em* [Hermanos y parientes] (Trần Vũ & Nguyễn Hữu Luyện, 1986) o en *Tướng về hưu* [El general jubilado] (Nguyễn Khắc Lợi, 1988), películas que nos muestran familias divididas y en las que se incide en las dificultades de la vuelta a casa de los veteranos y en su visión desencantada del comunismo en la que ha derivado su lucha.

El paso al siglo XXI comporta nuevos cambios sustanciales en la economía de Vietnam que afectan al cine del país. Tras casi veinte años de embargo, las transacciones comerciales con Estados Unidos se normalizan a partir de 1994 y, en ese mismo año, el gobierno vietnamita aprueba un programa de reconstrucción de la industria cinematográfica con el que se pretende dar respuesta al declive de los estudios estatales. El sector se privatiza paulatinamente, se recurre a la financiación extranjera y al cine interior se le va permitiendo explorar terrenos de la memoria de la guerra otrora vetados. Quizá la muestra más evidente de esto las ofrezca *Sống trong sợ hãi* [Viviendo con miedo] (Bùi Thạc Chuyên, 2005) y *Đừng đốt* [No quemes] (Đặng Nhật Minh, 2009). Desde la perspectiva de un ex-

EL CINE VIETNAMITA DE LA RENOVACIÓN COMIENZA A ALEJARSE DEL RELATO QUE GLORIFICA LA GUERRA Y EL TRIUNFO COLECTIVO PARA ADENTRARSE EN LA TRAGEDIA PERSONAL A LA VEZ QUE SE DISTANCIA DEL REALISMO SOCIALISTA DOMINANTE CON PROPUESTAS QUE AHONDAN EN LO ÍNTIMO

soldado de Vietnam del Sur, *Sống trong sợ hãi* denuncia el trato recibido por los vencidos, evidencia las dificultades de la reunificación del país y presenta las minas aún sin desactivar como símbolo del dolor persistente. Mediante una propuesta humanista anclada en la tradición poética vietnamita, el film nos comunica emocionalmente el trauma de la guerra minimizando los diálogos y la acción dramática. Por su parte, *Đừng đốt* sigue a un soldado americano que encuentra el diario de una médica del Viet Cong en el que se relatan los horrores del enfrentamiento y que le ayuda a reconocer la humanidad del enemigo. Con su tono introspectivo y elegíaco, la película reconfigura la guerra como experiencia de dolor y humanidad, no de victoria.

Los nuevos aires que se respiran en Vietnam durante el cambio de siglo tienen otras importantes consecuencias en el ecosistema cinematográfico del país. *Tres estaciones* (Three Seasons, Tony Bui, 1999) se convierte en la primera película estadounidense en ser rodada en Vietnam desde el final de la guerra. Dirigida por un vietnamita que emigró a Estados Unidos con solo dos años, la aclamada cinta aborda principalmente las vicisitudes de la occidentalización del país asiático, aunque incluye la sugerente historia de un veterano estadounidense que viaja a Vietnam para buscar a su hija y hacer las paces con el país en el que combatió. Cabe mencionar también *Green Dragon* (Timothy Linh Bui, 2001), película menor igualmente dirigida por un expatriado —de hecho, hermano del mencionado Tony Bui— que se acerca al drama de los vietnamitas que abandonaron su nación tras la contienda y buscaron refugio en Estados Unidos. Pese a que ambos films —y especialmente el segundo— flirtean de manera evidente con las rutinas del cine de Hollywood, resulta interesante observar cómo el cine de la diáspora vietnamita —hasta entonces conocido sobre todo por el éxito de la obra de Trần Anh Hùng, director establecido en Francia— va tratando abiertamente la memoria de la guerra y contribuyendo a una mirada transnacional sobre el enfrentamiento armado y sus consecuencias.

Conviene destacar, en esta misma línea, la aportación de *Journey from the Fall* [Viaje desde la caída] (Ham Tran, 2006) y su «retrato sombrío pero redentor del Vietnam de la posguerra en el sur»[2] (Duong, 2020: 56). Prohibida por el gobierno, la película se centra en dos temas tabú para el estado vietnamita: los campos de reeducación en los que se internaba a los derrotados del sur y la tragedia de los *Thuyền nhân Việt Nam* —*boat people* o gente de los botes—, refugiados que huyeron del país en un flujo que fue especialmente intenso durante los veinte años posteriores a la guerra y que aún hoy continúa activo. Sí que logra estrenarse entonces en Vietnam *Áo Lụa Hà Đông* [El vestido blanco de seda] (Lưu Huỳnh, 2006), melodrama histórico escrito y dirigido por otro expatriado que llegó de adolescente a Estados Unidos. La cinta, que pone el peso en las víctimas no combatientes y destaca la fuerza y el corazón de las mujeres vietnamitas, supuso un enorme éxito en las taquillas de Vietnam y obtuvo destacados reconocimientos nacionales e internacionales.

El cine de la diáspora continúa buscando formas creativas que den cuenta de la complejidad de las vivencias de la guerra y la postguerra, con algún título reseñable como *Mother Fish* [Madre pez] (Khoa Do, 2009), largometraje australiano que, partiendo de la experiencia como refugiado de su director, ahonda en las penurias y peligros a los que se enfrentan quienes deciden exiliarse lanzándose al mar en pequeñas embarcaciones. Por su parte, el cine vietnamita doméstico va tomando otro rumbo en la segunda década del siglo XXI. Los *blockbusters* procedentes de Estados Unidos van calando en Vietnam e influyen cada vez más en la producción cinematográfica del país. La memoria de la guerra no despierta el interés de unos jóvenes vietnamitas que ven el conflicto bélico como un asunto del pasado y que, además, han crecido con otro cine. Las preferencias temáticas y estéticas de la audiencia se occidentalizan y el espíritu de la renovación cinematográfica que floreció en los ochenta y noventa parece diluido.

No obstante, el creciente intercambio cinematográfico de Vietnam con el exterior ha dado pie, en los últimos años, a una nueva generación de cineastas que, aunque formados y establecidos en Vietnam, muestran en sus obras la influencia del cine de arte mundial. Encontramos así realizadores como Nguyễn Hoàng Điệp, Trương Minh Quý o Phạm Thiên Ân que combinan la financiación vietnamita con fondos internacionales y están integrando su país en el mapa del cine mundial de autor. Sin renunciar a lo local, pero con una clara vocación internacional, sus films deslizan una mirada crítica a la realidad contemporánea del país desde la experiencia íntima, la poesía y el simbolismo.

EL CRECIENTE INTERCAMBIO CINEMATOGRÁFICO DE VIETNAM CON EL EXTERIOR HA DADO PIE, EN LOS ÚLTIMOS AÑOS, A UNA NUEVA GENERACIÓN DE CINEASTAS QUE, AUNQUE FORMADOS Y ESTABLECIDOS EN VIETNAM, MUESTRAN EN SUS OBRAS LA INFLUENCIA DEL CINE DE ARTE MUNDIAL

De entre las películas de estos jóvenes directores, *Viet and Nam* (Trương Minh Quý, 2024) es, sin duda, la que más explícitamente aborda el trauma de la guerra entre el país asiático y Estados Unidos. Ambientada en 2001 —la referencia a los atentados del 11-S contribuye significativamente a su contextualización histórica—, *Viet and Nam* nos acerca a la historia de Nam, un veinteañero que trabaja en la mina junto a Viet, su compañero sentimental. Nam planea huir ilegalmente del país por mar, pero antes decide ayudar a su madre a encontrar los restos del padre de familia, un combatiente del Viet Cong desaparecido en el sur durante el enfrentamiento.

Viet and Nam toma el relevo del cine reformista del *Đổi Mới* atreviéndose, incluso, a transitar senderos todavía peliagudos para el gobierno vietnamita que solo el cine del exilio ha podido explorar. Por otra parte, la película implementa la lente interpretativa de la posmemoria (Young, 2002; Hirsch, 2008), esto es, de la singular experiencia de las generaciones que no vivieron determinados acontecimientos trágicos pero que quedan indirectamente marcadas por la perdurabilidad emocional de su trauma. Además, la cinta entronca con una lógica transnacional rastreable en su humanista abordaje del trauma, en su estilo cinematográfico, en la trayectoria de su director, en su condición de coproducción o en su proyección internacional. De hecho, mientras la censura ha impedido que se estrene en Vietnam, el film ha sido nominado en numerosos festivales celebrados en distintas ciudades del mundo (Cannes, Chicago, Sydney, Tokyo, Rejkjavik o Guanajuato, por ejemplo) así como premiado en los festivales de Múnich, Singapur, Bangkok y en el QCinema International Film Festival de Filipinas.

Las sugerentes peculiaridades de *Viet and Nam* nos invitan a tomar la película como objeto de estudio y a plantearnos el propósito de destacar cómo lo temático y lo formal se imbrican en ella para ofrecer una mirada alternativa sobre la memoria de la guerra entre Vietnam y Estados Unidos. Guiados por la metodología del análisis textual nos dedicamos, de aquí en adelante, a valorar los recursos expresivos y narrativos que *Viet and Nam* pone en funcionamiento en diversas escenas clave para subrayar, ya en las conclusiones, cómo el largometraje, aun bebiendo del cine del *Đổi Mới* y del de la diáspora, alcanza nuevas cotas en la reflexión en torno al trauma ocasionado por el conflicto bélico.

NAM, VIET Y VIETNAM EN *VIET AND NAM*

Viet and Nam arranca con un plano en negro en el que apreciamos unas pequeñas partículas blancas que caen con suavidad, sin que podamos distinguir si se trata de minúsculos copos de nieve o polvo en suspensión. Escuchamos un continuo goteo de agua e intuimos una figura humana que aparece por el extremo superior derecho del encuadre. La

tenue iluminación apenas nos permite distinguir a un hombre desnudo que camina lentamente y encorvado, a la vez que oímos el agua que desplaza con su movimiento y sus constantes jadeos, como si le faltara el aire. La figura cruza el encuadre y, justo antes de abandonarlo, apreciamos una mano que va cogida a su pierna. Los últimos títulos de crédito aparecen sobre la oscura imagen y, a continuación, empezamos a oír desde fuera de campo una voz masculina que relata las vicisitudes de estar sumergido en el agua dentro de una bolsa de plástico en la que apenas se puede respirar. El siguiente plano conjunto nos muestra frontalmente al joven que habla y al que le escucha. Ambos aparecen sentados y recostados sobre una pared oscura, vistiendo el mismo uniforme y con la piel manchada de polvo de carbón. El relato del primero prosigue aludiendo a la luz del sol que se cuela a través de la bolsa de plástico y que contrasta con la penumbra del lugar en el que se encuentran. Finalizada la historia, los dos se miran fijamente y acarician sus caras, mientras seguimos escuchando el constante goteo de agua. Uno de ellos introduce sensualmente su pulgar en la boca del otro (imagen 1) hasta que una campana suena y la pareja cesa abruptamente su cariñoso comportamiento. El encuadre, que se había mantenido durante más de dos minutos, varía ligeramente y observamos cómo, tras ponerse su casco de mineros, los jóvenes se incorporan y otros compañeros, como sombras, pasan por delante de ellos.

Imagen 1



Los primeros dos planos del film nos presentan a Viet y Nam, la pareja de trabajadores de la mina obligada a vivir su amor en secreto, a metros y metros de la luz del día. Ni en esta escena ni en ninguna de las posteriores se nos aclarará, no obstante, quién es Viet y quién es Nam[3]. El gesto equívoco avanza la ambigua retórica que presidirá la cinta y, asimismo, resalta lo que une y (con)funde a los dos protagonistas a lo largo del film: la ausencia paterna que marca su pasado, la relación amorosa que los liga en el presente y el destino común que les depara el futuro. Si atendemos a los nombres de los personajes —y al título del film—, bien podemos colegir, además, que la historia de ambos se nos presenta metonímicamente como historia de su pueblo.

Por otra parte, obtenemos una primera muestra de los entrelazamientos de distintos temas que el film propondrá. En este caso, advertimos los vínculos que se establecen entre el trabajo en la mina y el —enigmáticamente introducido— tema de la huida ilegal del país por mar. Ambas experiencias aparecen marcadas por esa asfixia que, como veremos, caracterizará las vivencias de distintos personajes y será transmitida al espectador con localizaciones oscuras y claustrofóbicas que la relación de aspecto 4:3 acentúa. Igualmente, la omnipresencia simbólica del agua en el film se advierte ya en estos minutos iniciales. Si en esta escena comparecen las aguas subterráneas de la mina y el agua que se menciona en el relato, el resto de la película acudirá a la lluvia, el río, el estanque, la inundación o el mar con distintas finalidades expresivas. En cualquier caso, la aparición constante del símbolo nos invita a contemplar la polisemia del vocablo vietnamita *nước* que podemos traducir por agua, pero también por tierra natal, patria o nación[4] (Nguyên, 2017), lo que anima aún más a la lectura en clave metonímico-metafórica de *Viet and Nam*.

De manera más velada, se introduce otro elemento importante en el devenir del film: la tierra, esa tierra bajo la que los jóvenes realizan su arduo trabajo y que nos remite a lo soterrado de su relación homosexual y se vinculará también, más

tarde, con las bombas sin explotar, con los restos de los desaparecidos durante la guerra y, a fin de cuentas, con todo lo que queda sepultado bajo el manto de la versión gubernamental del conflicto bélico. No por casualidad, el título previsto para el estreno fallido del film en Vietnam era *Trong lòng đất* [En el corazón de la tierra].

Por último, el breve pasaje comentado nos acerca a una estética contemplativa, tejida con planos estáticos de larga duración y desprovistos de ambientación musical que apuntan hacia una narrativa laxa, un ritmo lento y un tono íntimo con los que se invita al espectador a reflexionar sobre la mirada —a veces críptica y a menudo crítica— que el film le ofrece. La escena inicial supone, pues, un primer atisbo de una propuesta cinematográfica en la que el acercamiento documental, lo lírico e incluso lo onírico se mezclarán indisolublemente para plantearnos —mediante la dosificación de la información y con la ayuda del montaje y las elipsis— una suerte de puzle de piezas intercambiables que deberemos componer para obtener un panorama de las (pos)memorias de la guerra en el Vietnam contemporáneo.

HIJO, MADRE… Y EL FANTASMA DEL PADRE

Diversos fragmentos nos acercan posteriormente a la relación que Nam mantiene con Hoa, su madre. En uno de ellos, ambos aparecen extrayendo minerales del río y en el humilde y lúgubre negocio familiar mientras un televisor recuerda los nombres de los soldados cuyos cuerpos aún no han sido encontrados. En otra escena, mientras trabajan en el río, Hoa le dice a su hijo: «Volvió. Esta vez estaba de pie a unos cien o doscientos metros de mí. Parecía que llevaba una pistola a la espalda. Luego desapareció. Cuando me di la vuelta, había un árbol muy grande. Entonces me desperté». La conversación que se desencadena aclara que Hoa está compartiendo con su hijo el último sueño en el que se le aparecía su marido, el padre que la guerra nunca le permitió a Nam conocer.

El fantasma del soldado caído se hace presente en los sueños de una Hoa que arrastra el luto perenne por el desaparecido. Nam supone el único refugio posible de Hoa, para quien la imagen del marido ausente se funde con la de su hijo: «Era tu viva imagen. Te pareces mucho a él», le dice Hoa a Nam cuando preparan la mosquitera de la cama donde dormirán después de que la mujer le cante una nana a su hijo. La unión y complicidad entre ambos ha quedado subrayada poco antes, en la escena en que, mientras Nam pinta con esmero las uñas de su madre (imagen 2), esta se preocupa por las heridas de su hijo y el riesgo de infección en la mina. Sin recurrir a palabras, Nam reconoce ante su madre la relación que mantiene con Viet para anunciarle, a continuación, que les dejará pronto, pues pretende abandonar el país. Hoa trata de convencerlo de que se quede y establece otro puente más entre marido e hijo, entre pasado y presente: «Tu padre… Debería haberle dicho que no se marchara».

El recuerdo vicario que Nam tiene de su padre —y, en parte, también el que tiene de la guerra— está filtrado por la mirada de su madre, por los recuerdos que ella tiene de él. Pero el padre no se le aparece a Nam en sueños, sino en el momento del clímax sexual con Viet. El fantasma del progenitor se entromete entre los amantes y Nam fusiona la cara de su padre con la de Viet, como confiesa a este en una escena posterior. La presencia espectral del ausente se introduce en la cotidianeidad

Imagen 2



LA PRESENCIA ESPECTRAL DEL AUSENTE SE INTRODUCE EN LA COTIDIANEIDAD DE HOA Y DE NAM DE MANERA SIMILAR A COMO LOS MÚLTIPLES FANTASMAS DE LA GUERRA, SEGÚN VEREMOS, INVADEN EL DÍA A DÍA DEL PAÍS

de Hoa y de Nam de manera similar a como los múltiples fantasmas de la guerra, según veremos, invaden el día a día del país. No en vano, y de acuerdo con el propio director del film: «*Viet and Nam* entrelaza la imagen del padre con la historia de la nación. La relación que los jóvenes mantienen con ese "padre" es una relación con una historia nacional llena de crisis que, en mi opinión, no han sido resueltas ni suficientemente discutidas»[5] (Quý, 2024).

HURGANDO EN LA TIERRA

Poco antes de que la cinta llegue a su ecuador, y tras un fundido a negro, el título del film aparece sobreimpresionado, estableciendo un par de fisuras que acompañan a las muchas que refleja la historia de *Viet and Nam*. Por un lado, la contenida en el mismo título y que hace explícita la separación entre las dos palabras que conforman el nombre del país; por el otro, la introducida en el relato para dividirlo en dos partes. La acción se sitúa entonces en el sur de Vietnam, y más concretamente en el memorial de Ba Chúc, donde se rinde homenaje a las víctimas de la masacre perpetrada en 1978 por las tropas de Pol Pot. Hoa y Nam se proponen encontrar cerca de allí los restos del padre de familia y guerrillero del Viet Cong, acompañados de Viet y de Ba, un veterano que, durante la guerra, trabó amistad con el desaparecido. Los cuatro observan los cráneos y huesos que se amontonan en el memorial, mientras una anciana enciende varas de incienso que coloca en un altar. Ba confiesa a Hoa que le resulta difícil respirar en ese lugar y salen acompañados de un visitante que les habla de una médium dedicada a localizar restos de desaparecidos. Pese a reconocer la estupidez de su búsqueda, Hoa persiste en su empeño de encontrar el árbol que ve en sueños auxiliada por las indicaciones de un Ba que no deja de compartir historias de la guerra con sus compañeros de viaje y con las que Nam sigue nutriendo la memoria de un padre —y de una guerra— que no conoció de primera mano.

Tras esquivar diversas bombas que continúan enterradas sin explotar y tomarse un pequeño descanso junto al río, los cuatro prosiguen su camino por la sombría selva hasta llegar a un lugar en el que unos maniquíes de soldados representan escenas de la guerra. Nam se acerca a uno de ellos y lo acaricia afectuosamente (imagen 3) justo después de que hayamos visto, en una imagen cronológicamente descontextualizada, a un hombre bajo la lluvia que llora de rodillas entre el barro y el humo. Los dos planos se acompañan de una canción interpretada *a capella* por una voz femenina. Pese a que los títulos de crédito no identifican el tema musical, la estructura repetitiva del canto vocal recuerda a la del *chầu văn*, el género folklórico vietnamita orientado a inducir estados de trance y que acompaña los rituales de invocación de espíritus. El siguiente plano revela el origen diegético de la melodía a la vez que nos muestra de espaldas a la mujer que canta —que pronto identificaremos con la mencionada médium—, vestida

Imagen 3



con un tradicional *áo dài* de color rosa. Como sucederá a lo largo de toda la secuencia, el montaje se desentiende aquí de la continuidad para poner a dialogar diversos espacios y, sobre todo, tiempos diferentes, pero igualmente atravesados por el horror de la guerra.

Al acabar la canción, la médium empieza a comunicarse con el espíritu de un soldado fallecido. Oímos entonces desde el fuera de campo el llanto de un familiar del soldado y vemos cómo la espiritista se gira. Su cara pintada de blanco y llena de lágrimas resulta siniestra, así como su actitud inquisitorial cuando acusa a algunos de los presentes de no creerle (imagen 4). El encuadre varía y vemos a los familiares del soldado con cuyo espíritu ha contactado la médium portando fotos del desaparecido y, finalmente, a la espiritista acercándose a los cuatro protagonistas que se limitan a observar desde la distancia. A continuación, un plano medio corto nos muestra a la mujer en trance, con gesto de espanto y dando la espalda a la audiencia que la observa. En el siguiente plano, aparece tumbada en el suelo, metida en la piel del soldado al que dispararon en la guerra y que, según dice, fue enterrado por sus camaradas en ese sitio. Siguiendo las indicaciones de la espiritista, un hombre excava en el lugar hasta que ella misma entra en el hoyo y escarba con sus manos, tomando un puñado de fango para dirigirse a un familiar del caído: «Aquí está la carne de la cabeza de tu padre. La carne se ha convertido en tierra negra». Más allá de lo grotesco de la performance y de la posibilidad de impostura, los ritos funerarios de la familia del soldado que nos ofrece la siguiente escena dejan constancia de la necesidad de cerrar una herida abierta que el discurso de la victoria no ha conseguido suturar.

Imagen 4



MÁS ALLÁ DE LO GROTESCO DE LA PERFORMANCE Y DE LA POSIBILIDAD DE IMPOSTURA, LOS RITOS FUNERARIOS DE LA FAMILIA DEL SOLDADO QUE NOS OFRECE LA SIGUIENTE ESCENA DEJAN CONSTANCIA DE LA NECESIDAD DE CERRAR UNA HERIDA ABIERTA QUE EL DISCURSO DE LA VICTORIA NO HA CONSEGUIDO SUTURAR

Una nueva escena resuelta con un único plano retorna la atención sobre la recreación estática —tan estática como la memoria oficial— de pasajes del conflicto bélico. Un trávelin horizontal ejecutado de izquierda a derecha nos muestra cómo los maniquíes de soldados extraen con picos los explosivos enterrados en un suelo marcado con banderines rojos. Desde fuera de campo, pero como si de la *voice-over* de un documental se tratara, Ba va poniendo nombre a los distintos artefactos que aparecen. El largo plano descriptivo finaliza enfocando a un visitante al que le falta una pierna y que observa la inmóvil representación apoyado sobre una muleta. A continuación, el montaje intercala una serie de breves escenas que nos llevan a distintos espacios y tiempos pero que quedan vinculadas temáticamente al girar en torno a la inminente marcha de Nam y las consecuencias que tendrá en su relación con Viet, quien compara su suerte con la de esas mujeres que un cuarto de siglo antes esperó en vano a que sus maridos regresaran de la guerra.

Retornamos entonces a la selva y vemos cómo Hoa encuentra el árbol que estaban buscando. Los

cuatro cavan en el lugar con sus picos igual que antes hemos visto hacer a Viet y Nam en la mina, al hombre que ayudaba a la médium y hasta a los maniquíes de la recreación. El sonido de un golpe seco hace que paren repentinamente de cavar y el silencio y los cruces de miradas mantienen el suspense durante unos segundos. Removiendo la tierra no han dado con los restos del desaparecido sino, como advierte Ba, con una bomba sin explotar. Como sucedía en la mencionada *Sống trong sợ hãi*, el explosivo soterrado y no detonado representa el sufrimiento enquistado de un país que apenas puede expresarlo. En este caso, la escena vincula la mina sin desactivar con el fantasma del soldado caído y, así, con las cicatrices vivas que suponen el sentimiento de culpa del excombatiente Ba, el duelo inconcluso de Hoa y la compleja relación de Nam con la figura de su padre.

La secuencia finaliza con una última escena que arranca con el plano de detalle de una rana bajo la lluvia saliendo del charco que se ha formado en el lugar donde excavaban. Los cuatro viajeros duermen junto al árbol. Nam despierta, observa a la rana y la va siguiendo a través de los árboles hasta que esta se adentra en una cavidad entre las rocas. Ha dejado de llover y un plano general nos muestra la figura centrada de Nam con el torso desnudo, mirando hacia el agujero. Mediante una auricularización interna reverberada accedemos a los pensamientos del joven en los que fantasea con el regreso a casa de su padre. El plano se va cerrando progresivamente y añadiendo un tinte emocional a una escena de marcado carácter onírico. Un contraplano nos muestra la cavidad y un *zoom in* nos acerca a ella. Oímos el goteo en su negro interior y apreciamos a duras penas las rocas en una imagen que nos remite a aquellas de la mina en la que trabajan los enamorados. Un nuevo plano tomado desde el interior de la cavidad nos muestra otra vez a Nam mientras termina su diálogo imaginario: «Papá, tengo miedo». Justo entonces oímos el sonido de un disparo y Nam cae desplomado al suelo (imagen 5). El plano siguiente



Imagen 5

nos lo muestra yaciendo inmóvil, sin signo alguno de impacto de bala. Esta vez en voz alta, el joven pregunta: «¿Es así estar muerto?». El interrogante con el que acaba la secuencia remarca la incapacidad de Nam de estar en paz tanto con el recuerdo vicario de su padre como con la patria que está a punto de abandonar y, a la vez, abre las puertas a un desenlace en el que los protagonistas probarán nuevas maneras de ahuyentar su(s) fantasma(s).

¿UN FUTURO MEJOR?

De vuelta en casa, diversas escenas nos retornan al día a día en la mina. El montaje enlaza de manera sugerente el final de una estas con el inicio de la siguiente secuencia. Un plano de conjunto nos muestra a Viet, Nam y sus compañeros en un elevador de varilla que comienza a descender. El plano se prolonga unos cuantos segundos más después de que una gran trampilla haya cubierto el hueco del elevador y esta imagen se yuxtapone con la de Nam en otro habitáculo reducido, en este caso, el interior de un vehículo en movimiento. El siguiente plano, por su parte, nos presentará el contenedor en el que Nam abandonará el país. Mientras bebe una Coca Cola, un joven ataviado con americana, camisa hawaiana y gafas de sol en plena noche da instrucciones a un grupo de personas sobre cómo abrir los contenedores. Justo entonces, una nueva furgoneta llega al lugar con

más personas dispuestas a realizar el viaje ilegal y descubrimos, con Nam, que Viet es una de ellas. La escena finaliza con un largo trávelin de más de un minuto en el que, sin más sonido que el de ambiente, vemos pasar contenedores y contenedores ante nuestros ojos que nos instan a pensar no solo en quienes huyeron de Vietnam en la segunda mitad de los setenta, sino también en quienes actualmente siguen abandonando el país en busca de una vida mejor.

Por corte directo, accedemos a la escena en la que Ba confiesa a Hoa aquello que ha mantenido en secreto desde la guerra. Su confesión comienza con un plano conjunto estático que sobrepasa los tres minutos de duración en el que la imagen de Ba se nos muestra frontalmente mientras Hoa realiza sus tareas en el negocio familiar. Poco antes de que el relato de Ba alcance su clímax, Hoa se sienta. Unos segundos más tarde, volvemos a escuchar exactamente las mismas palabras de Ba sobre un plano medio corto de perfil de la mujer. Es entonces cuando el relato del veterano avanza para revelar que fue él quien, movido por el pánico, disparó involuntariamente al marido de Hoa.

La alteración de la frecuencia por parte del montaje permite que nos centremos primero en el desgarrador testimonio de quien sirvió en el frente para subrayar después la desasosegada reacción de la mujer que perdió a su marido y padre de su hijo, prestando atención así, por separado, a las emociones asociadas a una memoria poliédrica que no es —ni puede ser— igual para todos. A

LA ALTERACIÓN DE LA FRECUENCIA POR PARTE DEL MONTAJE NOS PERMITE, ASÍ, CENTRAR PRIMERO LA ATENCIÓN EN EL DESGARRADOR TESTIMONIO DE QUIEN SIRVIÓ EN EL FRENTE Y SUBRAYAR DESPUÉS LA DESASOSEGADA REACCIÓN DE LA MUJER QUE PERDIÓ A SU MARIDO Y PADRE DE SU HIJO



Imagen 6

continuación, Hoa contacta telefónicamente con la médium. Mientras la mujer le dice a la espiritista todo lo que quiere que le transmita a su difunto esposo, un plano general de un camino rural muestra una bandera ondeante de Vietnam en el centro del encuadre e incide, una vez más, en el carácter colectivo de un trauma que, de una manera u otra, afecta a todo el país.

La última escena del film comienza con un plano medio corto de Viet y Nam que nos remite a aquel en el que se nos presentaba a la pareja. Ambos aparecen recostados sobre una pared negra, con el torso desnudo y recubiertos de polvo de carbón. Viet besa y acaricia a Nam, y este le dice: «Por fin le he visto. Pero no me ha dicho nada». Viet responde que se trata de una alucinación debida a la falta de aire. Nam dirige su mirada a la cámara y pregunta a Viet si ve algo. Mientras hablan de la oscuridad del lugar y de la necesidad de mantener la calma y no consumir demasiado oxígeno, el encuadre se va abriendo. Por momentos, la pareja parece flotar sobre un cielo nocturno estrellado, pero tanto su conversación como la imagen —que el retroceso de la cámara ha convertido ya en un plano general— desvela que los jóvenes se encuentran en el interior de un contenedor (imagen 6). En un último plano, y a la vez que la voz de Nam alude a la historia de exilio y feliz regreso de la leyenda vietnamita de *Mai An Tiêm*, vemos el contenedor flotando a la deriva en la inmensidad del mar azul.

CONCLUSIONES

El análisis de *Viet and Nam* ha permitido apreciar cómo el film orquesta una memoria plural de la guerra que, partiendo de lo subjetivo y engarzando generaciones, cuestiona la estaticidad del relato oficial. La película se aleja del modelo heroico tradicional al acercarse a la memoria de Ba, el veterano de guerra y, asimismo, recoge la imposibilidad de clausurar el duelo por parte de Hoa, una mujer que no logra desanclarse de su pasado. Pero más allá de exponer el trauma como huella perdurable en estos dos personajes, el film se adentra en el terreno de la posmemoria indagando el legado afectivo heredado por Nam, su protagonista. *Viet and Nam* explora, así, el vínculo entre juventud, nación y pasado bélico con un recorrido atravesado por la experiencia *queer* —una intimidad que funciona como contrarrelato frente al marco patriarcal de la retórica institucional—.

La cinta nos ofrece una arqueología del trauma —la expresión se nos antoja especialmente adecuada si consideramos el papel simbólico que se le otorga a la tierra— en la que el fantasma del soldado caído no solo conecta a los mencionados personajes, sino que sirve también —sobre todo si atendemos al funcionamiento de ese otro símbolo que es el agua— para caracterizar al país espectral que Quý nos muestra: un Vietnam roto en el que las heridas del pasado marcan el presente cotidiano. Las opciones formales del film resultan cruciales para estas cuestiones. Por una parte, el recurso a lo sensorial y, más aún, a lo onírico y lo cuasifantástico expone mejor que la mímesis la persistencia contradictoria del dolor nacional. Por otra parte, la narrativa fragmentaria y no lineal —repleta de silencios, elipsis y entrelazamientos temáticos, espaciales y temporales— contribuye a situar el film en las antípodas de la visión monolítica que pretende la —imposible— memoria unificada oficial.

Así, partiendo de un marco familiar, la película presenta una estampa del Vietnam contemporáneo que, por momentos, incluso nos insta a contemplar la tragedia trascendiendo las fronteras territoriales además de las generacionales. Con su énfasis en la vivencia humana del trauma, con el peso que concede al exilio en su trama o con las referencias —más veladas o menos— a la masacre de Pol Pot o a los atentados del 11-S, *Viet and Nam* abre las puertas a ser leída en clave transnacional. Esta posibilidad toma mayor fuerza si contemplamos la proyección internacional del film y el diálogo que Quý propone entre la tradición estética vietnamita, el *slow cinema* y ese cine de autor global cuya influencia en el director no ha pasado desapercibida para una crítica que lo ha relacionado, por ejemplo, con Bresson, Resnais y Tarkovski (Fabre, 2024) o con los más actuales Alain Guiraudie y Apichatpong Weerasethakul (Henderson, 2024).

En definitiva, podemos afirmar que *Viet and Nam* prolonga y a la vez desplaza tanto al cine del *Đổi Mới* como al de la diáspora vietnamita. Del primero hereda la atención a lo íntimo y la quiebra del discurso épico mientras que del segundo retoma la exploración de la memoria desde la perspectiva de un conflictivo desarraigo así como el drama del exilio. Sin embargo, la desarticulación del relato oficial que el film procura centrándose en el duelo no es el mero resultado de fusionar temas y estilos de las tendencias cinematográficas que comentábamos en la introducción. Filmando el eco cuando ya casi no queda voz, la cinta puede entenderse como convergencia entre la memoria interior y la diaspórica, pero también como confluencia entre la guerra vivida y el trauma heredado, entre la historia y el susurro. Su foco en la memoria vicaria, su inscripción en la mirada no heteronormativa y su experimental propuesta formal apuntan hacia cierta ruptura que funciona como índice de un cambio generacional. *Viet and Nam* demuestra que el trauma puede transmitirse, resignificarse y filmarse sin haber sido sufrido directamente, que la memoria nacional puede ser pensada desde la intimidad afectiva y que lo *queer* no solo introduce un cuerpo disidente en la his-

toria sino un modo alternativo de contarla. Es en este cruce —entre posmemoria, sensibilidad *queer* y transnacionalidad estética— donde la película abre un nuevo camino dentro del cine vietnamita que aborda la memoria de la guerra. ■

NOTAS

1 Para un análisis pormenorizado del cine en el *Đổi Mới vid*. Charlot, 1989.

2 La traducción del inglés es nuestra.

3 Ni siquiera en los créditos finales se concreta el personaje que interpreta cada actor. En pos de una mayor claridad expositiva, y siguiendo el ejemplo del director del film en las entrevistas concedidas, asignamos en lo sucesivo el nombre de Nam al protagonista.

4 Ya desde su propio título original, el film *2030* (Nước, Nghiem-Minh Nguyen-Vo, 2014) incide de manera similar en la polisemia de la palabra vietnamita vinculando las inundaciones provocadas por el cambio climático con la pérdida de territorio nacional.

5 La traducción del inglés es nuestra.

REFERENCIAS

Bradley, M. P. (2001). Contests of Memory: Remembering and Forgetting War in the Contemporary Vietnamese Cinema. En Hue Tam Ho Tai (ed.), *The Country of Memory: Remaking the Past in Late Socialist Vietnam* (pp. 196-226). Berkeley: University of California Press.

Charlot, J. (1989). Vietnamese Cinema: The Power of the Past. *The Journal of American Folklore, 102*(406), 442-452. https://doi.org/10.2307/541783

Duong, L. (2020). Archives of Memory: Vietnamese American Films, Past and Present. *Film Quarterly, 73*(3), 54-58. https://doi.org/10.1525/fq.2020.73.3.54

Fabre, C. (2024, 25 de septiembre). «Viêt and Nam», un film manifeste qui tente de recoller les morceaux d'un pays meurtri. *Le Monde*. Recuperado de https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/09/25/viet-and-nam-un-film-manifeste-qui-tente-de-recoller-les-morceaux-d-un-pays-meurtri_6333161_3246.html

Gustafsson, M. L. (2007). The Living and the Lost: War and Possession in Vietnam. *Anthropology of Consciousness, 18*(2), 56-73. https://doi.org/10.1525/ac.2007.18.2.56

Healy, D. (2010). From Triumph to Tragedy: Visualizing War in Vietnamese Film and Fiction. *South East Asia Research*, *18*(2), 325-347. https://doi.org/10.5367/000000010791513175

Henderson, E. (2024, 6 septiembre). «Viet and Nam» Review: Truong Minh Quy's Queer Romance Mines Beauty from Desolation. *Slant Magazine*. Recuperado de https://www.slantmagazine.com/film/viet-and-nam-review-truong-minh-quy/

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

Kwon, H. (2008). *Ghosts of War in Vietnam*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nguyên, P. (2017). *salt | water*: Vietnamese Refugee Passages, Memory, and Statelessness at Sea. *Women's Studies Quarterly*, *45*(1/2), 94-111. https://doi.org/10.1353/wsq.2017.0030

Nhàn, V. T. (2008). *The Diary of Đặng Thùy Trâm* and the Postwar Vietnamese Mentality. *Journal of Vietnamese Studies*, *3*(2), 180-195. https://doi.org/10.1525/vs.2008.3.2.180

Quý, T. M. (2024, 24 de agosto). In the Heart of the Earth: An Interview with Trương Minh Quý. *Rough Cut*. Recuperado de https://roughcutfilm.com/2024/08/24/in-the-heart-of-the-earth-an-interview-with-truong-minh-quy/

Westrup, L. (2006). Toward a New Canon: The Vietnam Conflict Through Vietnamese Lenses. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies, 36*(2), 45-51. https://doi.org/10.1353/flm.2006.0040

Young, J. E. (2002). *At Memory's Edge: AfterImages of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press.

DE LA MEMORIA A LA POSMEMORIA. EL TRAUMA DE LA HERENCIA BÉLICA EN *VIET AND NAM*

Resumen

El presente artículo toma *Viet and Nam* (Trương Minh Quý, 2024) como objeto de análisis con el fin de examinar cómo el film procura una aproximación alternativa a la memoria de la guerra entre Vietnam y Estados Unidos. En primer lugar, se revisan sucintamente las representaciones cinematográficas que consolidaron la lectura oficial del conflicto promovida por el gobierno de Vietnam para, posteriormente, atender a las transformaciones introducidas tanto por el cine del *Đổi mới* como por el cine de la diáspora vietnamita, ya que estas impulsaron nuevas vías para pensar el trauma. Seguidamente, el análisis textual de *Viet and Nam* muestra cómo la película dialoga con estas corrientes, a la vez que introduce desplazamientos significativos en su abordaje de la memoria bélica. Se destaca, así, el importante peso que el film otorga a la experiencia del duelo, a la exploración de la posmemoria y a la inscripción de una mirada *queer* que desestabiliza los marcos dominantes. Asimismo, se presenta la narrativa fragmentaria y sensorial del film como dispositivo que permite articular la transmisión del trauma más allá de la experiencia directa, vinculando lo íntimo con lo histórico y abriendo una reflexión sobre la memoria desde una perspectiva generacional y transnacional.

Palabras clave

Guerra de Vietnam; Memoria; Posmemoria; Trauma; *Queer*; Exilio; *Viet and Nam*; Análisis fílmico.

Autor

Enric Burgos (València, 1976) es licenciado en Filosofía y en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Jaume I. Actualmente es profesor ayudante doctor en la Universitat de València. Sus intereses de investigación incluyen las desviaciones del modelo hegemónico en el cine y series de televisión, así como la mirada de la producción audiovisual contemporánea hacia el animalismo. Es autor de diversos artículos en revistas científicas, como *Fotocinema*, *Communication & Society*, *Brumal*, *Con A de Animación* o *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image*. Contacto: enric.burgos@uv.es

Referencia de este artículo

Burgos, E. (2026). De la memoria a la posmemoria. El trauma de la herencia bélica en *Viet and Nam*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 42, 93-105. https://doi.org/10.63700/1396

FROM MEMORY TO POST-MEMORY: THE TRAUMA OF THE LEGACY OF WAR IN *VIET AND NAM*

Abstract

This article offers an analysis of *Viet and Nam* (Trương Minh Quý, 2024), examining the film's alternative approach to the memory of the war between Vietnam and the United States. It begins with a brief overview of the films that consolidated the official interpretation of the conflict promoted by the Vietnamese government, and then considers the transformations brought about by films of both the *Đổi mới* era and the Vietnamese diaspora, which introduced new ways of thinking about trauma. A textual analysis of *Viet and Nam* shows how the film engages with these movements while taking a significantly different approach to the memory of war, highlighting the importance the film gives to the experience of grief, the exploration of post-memory, and the inscription of a queer gaze that destabilises dominant frameworks. At the same time, the film's fragmentary sensory narrative is revealed to be a device for conveying the indirect experience of trauma, connecting the intimate with the historical and offering a reflection on memory from a generational and transnational perspective.

Key words

Vietnam War; Memory; Post-memory; Trauma; Queer; Exile; *Viet and Nam*; Film Analysis.

Author

Enric Burgos holds bachelor's degrees in Philosophy and in Audiovisual Communication from Universitat de València and a PhD in Communication Science from Universitat Jaume I. He is currently a lecturer at Universitat de València. His research interests include deviations from the hegemonic model in films and TV series, as well as the perspective of contemporary audiovisual production towards animalism. He has authored several articles in scholarly journals, including *Fotocinema*, *Communication & Society*, *Brumal* and *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image*.

Article reference

Burgos, E. (2026). From Memory to Post-memory: The Trauma of the Legacy of War in *Viet and Nam*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 42, 93-105. https://doi.org/10.63700/1396

recibido/received: 05.01.2026 | *aceptado/accepted:* 04.03.2026

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