ÉRAMOS EL DECORADO: LA REMEMORACIÓN TRANSNACIONAL EN LA ERA DE LA MEMORIA GLOBAL[1]

AMANDA WEISS
MARCOS CENTENO-MARTÍN
ALBERTO PORTA-PÉREZ

EL DECORADO DE LA MEMORIA

En el reciente cortometraje documental *We Were the Scenery* [Éramos el decorado] (Christopher Radcliff, 2025), dos ancianos refugiados vietnamitas rememoran desde el salón de su casa en California sus experiencias durante la guerra de Vietnam. Los supervivientes, Hoa Thi Le y Hue Nguyen Che, describen ataques procedentes de todos los frentes: escuelas destruidas y líderes locales secuestrados por el Viet Cong; civiles asesinados indiscriminadamente por soldados survietnamitas; y comunidades enteras aterrorizadas por las tropas estadounidenses. Aunque Le y Che lograron finalmente refugiarse en un campo de refugiados de Filipinas, terminaron siendo reclutados de manera inesperada como extras en la célebre película bélica estadounidense *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Una vez más, quedaron atrapados entre proyectos nacionales enfrentados, esta vez en torno a la forma en que el pasado debía ser recordado.

Lejos de constituir una simple anécdota ilustrativa, este documental ofrece una síntesis de los temas que articulan este monográfico: la relación entre las narrativas individuales y nacionales, la circulación transnacional de la memoria, el papel del cine como medio de rememoración y la disputa permanente por la forma en que la violencia en el Pacífico es recordada. Cuando Le y Che pasaron a formar parte del «decorado» de una película bélica estadounidense convertida en referente canónico, sus experiencias personales quedaron subsumidas dentro de un relato centrado en la perspectiva estadounidense, una mirada que adquirió una enorme influencia gracias a la proyección global del film. *We Were the Scenery* interviene precisamente sobre ese régimen de memoria al invertir la dirección de la mirada: desplaza la atención desde los protagonistas estadounidenses hacia los extras vietnamitas que ocupaban el fondo de la escena. Mientras observan juntos distintos fragmentos de la película, Le y Che reconocen a antiguos compañeros del campo de refugiados, recuerdan dón-

de vivían, qué papeles interpretaron y qué fue de ellos tras el rodaje. «Esa es Dam», comenta Che con naturalidad al identificar a una mujer del campamento que aparece abatida por un helicóptero estadounidense en la película. «Estaba embarazada, aunque apenas se le notaba el vientre». «¡No se lo había dicho a nadie!», añade Le. «Después del rodaje vimos que ya tenía una barriga enorme y entonces lo supimos. Al final se mudó a Georgia». «A Atlanta», asiente Che (Imágenes 1 y 2). La mujer sin rostro adquiere ahora un nombre, una familia y una historia propia, desplazando su experiencia al primer plano y poniendo de manifiesto la manera en que las memorias de la guerra circulan y se transforman a escala global.

Le y Che cuestionan también la propia lógica de la película al someterla a una lectura crítica. Ninguno de los dos logra comprender la célebre escena del surf, que califican sin rodeos de «extraña» en el contexto de una guerra en pleno desarrollo. Che llega incluso a afirmar que la parte en la que ellos aparecen es la mejor de toda la película porque «está llena de acción», mientras que el resto le parece «normal, solo gente hablando». Del mismo modo, se refieren al director Francis Ford Coppola —considerado una figura fundamental del cine estadounidense— simplemente como «ese hombre», al recordar con humor cómo lo veían caminar con mangos que mordía sin siquiera pelarlos. Estas memorias individuales invierten las relaciones de poder establecidas por la película original: quienes antes eran objeto de la mirada pasan ahora a mirar; las decisiones estéticas y narrativas del film aparecen como artificios casi absurdos desde la perspectiva de quienes vivieron la guerra, y un director consagrado queda reducido a un personaje más dentro de sus recuerdos.

Estas inversiones son posibles precisamente porque *We Were the Scenery* constituye, en sí misma, una producción transnacional. Se trata de un documental estadounidense-canadiense escrito por Cathy Linh Che, hija de Hue Nguyen Che, rodado entre Vietnam y Estados Unidos y centrado en miembros de la diáspora vietnamita. De este modo, la película funciona simultáneamente como una historia familiar inscrita en la tradición de la posmemoria (Hirsch, 1997), como un documental diaspórico y como una reflexión sobre una de las películas sobre la guerra de Vietnam de mayor circulación internacional. Al hacerlo, plantea interrogantes que trascienden este caso concreto y resuenan en todo el Pacífico, donde las historias de colonialismo, migración y violencia han dado lugar a memorias que cruzan constantemente las fronteras nacionales.

Imagen 1. Le y Che recuerdan la historia de Dam



Imagen 2. Le y Che recuerdan la historia de Dam



Los trabajos reunidos en este monográfico plantean interrogantes similares desde otros contextos históricos y culturales. En conjunto, muestran que las memorias de la violencia en el Pacífico no pueden entenderse como fenómenos confinados a marcos nacionales, sino como procesos que se producen y reconfiguran continuamente a través de encuentros transnacionales, movimientos migratorios, la circulación de los medios y los intercambios culturales. En este sentido, el presente número propone un marco metodológico inspirado en los desarrollos más recientes de los estudios de la memoria, especialmente en el denominado giro transnacional, surgido como respuesta a las limitaciones que supone analizar las prácticas cinematográficas exclusivamente desde los márgenes del Estado-nación. Numerosos estudios han demostrado que las memorias atraviesan fronteras, se configuran en el seno de comunidades diaspóricas y circulan a través de redes mediáticas globales. Al igual que *We Were the Scenery*, las contribuciones aquí reunidas ponen de manifiesto que los medios no se limitan a preservar la memoria, sino que participan activamente en su construcción, disputa y transformación. El documental sitúa en primer plano las tres preguntas que articulan este monográfico: ¿quién es recordado?, ¿quién tiene la capacidad de recordar? y ¿cómo se transforman las memorias cuando circulan entre fronteras nacionales y distintos medios de representación?

UNA CUESTIÓN URGENTE: LAS BATALLAS POR LA MEMORIA EN ASIA

¿Por qué estas cuestiones revisten hoy una especial urgencia? Como ponen de manifiesto los trabajos publicados en este monográfico, las actuales tensiones geopolíticas, el resurgimiento de las disputas en torno a la responsabilidad histórica, la desaparición de la última generación de testigos directos y la rápida transformación de los entornos mediáticos han convertido la rememoración de la violencia en el Pacífico en un terreno de disputa permanente. La urgencia de estas cuestiones responde, además, a una transformación más amplia de la cultura contemporánea de la memoria. Desde la caída del Muro de Berlín, diversos autores han señalado la expansión del trabajo de memoria, visible en la proliferación de monumentos, museos, documentales, películas históricas y debates públicos sobre el pasado (Finney, 2017). Este auge de la memoria no solo ha dado lugar a nuevas formas de conmemoración, sino que también ha impulsado un creciente interés académico por las políticas de la memoria. Andreas Huyssen (2000) sostiene que esta contemporánea «obsesión por la memoria» responde a la saturación mediática, la globalización y al cambio tecnológico, mientras que François Hartog (2015) caracteriza el presente como una era de «presentismo», en la que la incertidumbre respecto al futuro intensifica la atención hacia el patrimonio y el pasado. Desde esta perspectiva, las sociedades contemporáneas parecen atrapadas en un proceso de rememoración que se retroalimenta constantemente: cuanto más se representa el pasado, más proliferan los debates sobre cómo debe ser interpretado.

Este proceso resulta especialmente visible en lo que Weiss (2023) denomina «bucles de memoria»: discursos transnacionales concentrados en determinados acontecimientos o conflictos históricos, en los que cada nueva representación vuelve sobre actos previos de rememoración y dialoga con ellos. Lejos de constituir relatos estáticos, las memorias circulan y se reconfiguran a través de encuentros sucesivos entre películas, memorias autobiográficas, museos, conmemoraciones, debates políticos y plataformas digitales. En el ejemplo anterior, la rememoración de la guerra de Vietnam se reconstruye continuamente en la pantalla. Cada nueva obra entra en diálogo con las anteriores, dando lugar a una negociación permanente sobre el significado del conflicto, sobre qué experiencias merecen ocupar el primer plano y sobre la forma en que esas historias adquieren visibilidad. La irrupción

de los medios digitales ha acelerado estos procesos al transformar profundamente los modos de circulación de la memoria. Gracias a Internet, narrativas de memoria que anteriormente permanecían circunscritas al ámbito nacional se han convertido en relatos accesibles y disputables a escala global, mientras que la digitalización, la traducción, las plataformas de *streaming* y las redes sociales han facilitado la rápida difusión de la rememoración más allá de las fronteras nacionales. En la actualidad, los debates sobre el pasado ya no se desarrollan únicamente a través de libros, películas o museos, sino también mediante vídeos de TikTok, memes y foros de Reddit.

Estas transformaciones adquieren una relevancia particular para el estudio de Asia y el Pacífico. Las historias de colonialismo, guerra, migraciones forzadas, dictaduras, particiones, catástrofes nucleares y desastres medioambientales que han marcado la región han dado lugar a memorias que trascienden cada vez más los límites del Estado-nación y que, como ponen de manifiesto las persistentes batallas por la memoria en Asia (Jager y Mitter, 2007; Saito, 2016), generan nuevos «bucles de memoria» y nuevos ciclos de confrontación. Las memorias de la violencia se configuran mediante procesos transnacionales de movilidad, circulación mediática, migración y transmisión intergeneracional; en este contexto, los medios dejan de ser meros vehículos de representación para convertirse en agentes activos en la producción de la memoria.

Como recuerda Jeffrey Olick (2013), el trabajo de la memoria siempre es también una labor política. La memoria colectiva constituye un espacio de disputa permanente en torno al significado de los acontecimientos, a qué experiencias adquieren visibilidad y a qué relatos permanecen en los márgenes. En una era caracterizada por la circulación global de los medios, estas disputas trascienden cada vez más el marco del Estado-nación, aunque continúan profundamente condicionadas por las historias e instituciones nacionales. Los trabajos compilados en este monográfico examinan esta tensión a partir de diversos contextos asiáticos y de una amplia variedad de medios de representación. En conjunto, exploran cómo las memorias atraviesan fronteras, cómo los medios transforman la experiencia histórica en memoria cultural y cómo la circulación transnacional reconfigura no solo aquello que recordamos, sino también las formas en que recordamos.

Asia Oriental se ha convertido en uno de los principales escenarios de los debates culturales, políticos y académicos sobre la manera en que las sociedades afrontan en el presente sus pasados traumáticos. En las últimas décadas, la región ha experimentado una intensificación sin precedentes de las batallas por la memoria, paralela a la proliferación de espacios conmemorativos, a las disputas por el reconocimiento del patrimonio vinculado a episodios históricos conflictivos y al creciente número de producciones culturales en las que el cine, tanto documental como de ficción, desempeña un papel fundamental. La relevancia de estas memorias culturales no responde únicamente a la nueva posición de China, Japón y Corea en el ámbito económico y cultural, sino también al actual contexto geopolítico (Vickers, Lee y Huang, 2022; Kirsch, 2015). Estas cuestiones han contribuido a configurar un escenario en el que las tensiones derivadas de los pasados violentos operan en múltiples niveles, desde el activismo hasta las prácticas culturales, condicionando incluso las relaciones diplomáticas contemporáneas.

Todo ello tiene lugar en un contexto de creciente competencia entre China, Corea del Sur y Japón como potencias económicas y culturales de alcance global (Guarné, 2020; Iwabuchi, 2007; Kim, 2013). Como podrán comprobar los lectores y las lectoras a lo largo de este dosier, muchos de los «bucles de memoria» representados por el cine tienen su origen en los acontecimientos ocurridos durante el denominado «valle oscuro» (1931-1945), la etapa final de la expansión imperial japonesa. Como muestran las contribuciones reunidas,

otros episodios de violencia de masas, como los vinculados a la posguerra coreana o a la guerra de Vietnam en las décadas posteriores, también han dado lugar a nuevos «bucles de memoria» en la gran pantalla. Todos estos acontecimientos traumáticos forman parte de conflictos de carácter internacional y, en consecuencia, las memorias culturales que generan son, por definición, transnacionales. Los cines asiáticos han desempeñado un papel fundamental en la socialización de estos pasados difíciles y en la manera en que las atrocidades históricas son revisitadas y resignificadas. Tanto el cine de ficción como el documental se han convertido en espacios privilegiados donde la memoria de la violencia en tiempos de guerra es apropiada, reinterpretada y consumida. En este sentido, la cultura visual no se limita a reflejar memorias preexistentes, sino que participa activamente en la construcción de comunidades de posmemoria, integradas por generaciones que no experimentaron directamente los acontecimientos traumáticos, pero cuyas vidas han quedado profundamente marcadas por ellos. Buena parte del público cinematográfico asiático pertenece a este horizonte de posmemoria. Por ello, el cine se ha consolidado como uno de los principales medios para la transmisión transgeneracional del pasado y para la construcción de identidades nacionales articuladas en torno a comunidades afectivas y mnemónicas.

Este monográfico aspira a renovar los debates actuales sobre la memoria de las violencias del siglo XX mediante una descolonización de los estudios de la memoria, entendida, en este ámbito, como un desplazamiento de los marcos eurocéntricos tradicionalmente articulados en torno al Holocausto. En su lugar, los trabajos que aquí se presentan proponen situar el foco en el contexto asiático, prestando especial atención a colectivos cuyas experiencias han permanecido históricamente relegadas en la investigación académica, como las mujeres, la infancia, las minorías étnicas y las minorías sexuales. Asia-Pacífico no solo constituye un espacio marcado por numerosos traumas históricos aún sin resolver, sino también una región cuyas cinematografías ejercen hoy una influencia decisiva en el panorama audiovisual global. En particular, China, Japón y Corea del Sur se han consolidado como importantes potencias culturales, mientras que sus producciones cinematográficas, junto con las procedentes del Sudeste Asiático, contribuyen a configurar la comprensión global de las violencias que han marcado la historia de la región. La circulación internacional de estas obras y la creciente competencia cultural han intensificado las batallas por la memoria en múltiples niveles, desde las instituciones nacionales hasta las propias industrias cinematográficas. En este contexto, el cine se encuentra inevitablemente entrelazado con intereses nacionales y agendas diplomáticas, al tiempo que interpela a audiencias transnacionales. Por ello, un enfoque transnacional de estas memorias traumáticas resulta imprescindible, no solo para comprender las transformaciones del cine contemporáneo, sino también para interpretar las dinámicas culturales, políticas y sociales que configuran el presente.

Al mismo tiempo, la distancia temporal respecto a la guerra y el relevo generacional hacia la posmemoria complejizan el estudio de los procesos de rememoración. A medida que el acceso a los testimonios directos se vuelve cada vez más limitado, las representaciones cinematográficas adquieren un papel central como objeto de estudio para comprender las distintas manifestaciones de la memoria. Aunque esta suele concebirse como un concepto estable, diversas autorías han señalado que la rememoración constituye un proceso dinámico y cambiante, cuyos significados se transforman continuamente tanto en los espacios conmemorativos (Rigney, 2008; Lee, 2019) como en el cine (Centeno-Martín, 2019, 2020; Sánchez-Biosca, 2024). Con el fin de analizar estas transformaciones, este monográfico propone un desplazamiento metodológico: abandonar el estudio de las narrativas memoriales entendidas como

relatos fijos, para centrar la atención en los procesos de producción de memoria a través del cine, examinando cómo las imágenes en movimiento son producidas, circulan y son reinterpretadas a lo largo del tiempo y entre distintos contextos geográficos. Desde esta perspectiva, las culturas cinematográficas vinculadas a la memoria constituyen una forma de patrimonio cultural, ya sea como instrumento de activismo político, como intervención artística o como producto de la industria cultural. En cualquiera de estos casos, las producciones cinematográficas responden siempre a circunstancias contemporáneas —nuevos hallazgos archivísticos, el compromiso de los cineastas, agendas políticas, iniciativas impulsadas por las víctimas o intereses comerciales—. En consecuencia, el cine puede entenderse como un medio que proyecta las preocupaciones del presente sobre los acontecimientos del pasado. Así, las iconografías de la guerra en Asia se configuran a partir de sensibilidades cambiantes e imaginarios en constante transformación, que varían según los contextos nacionales y los distintos momentos históricos. En este sentido, las películas pueden actuar tanto como «agentes canalizadores» de las inquietudes contemporáneas como «agentes transformadores» capaces de reconfigurar las formas en que el pasado es rememorado y de cuestionar los discursos hegemónicos.

MARCOS DE REPRESENTACIÓN, MARCOS DE MEMORIA EN LA ERA TRANSNACIONAL

La dimensión transformadora del cine vinculado a la memoria implica una aproximación tanto política como ética, que se materializa en diversas estrategias narrativas y estéticas. En el ámbito de los estudios sobre los medios, Judith Butler (2016) se pregunta cómo es posible describir simultáneamente la experiencia vivida de la violencia y los marcos de representación a través de los cuales esa violencia adquiere inteligibilidad. Como sostiene la autora, «el marco no se limita a mostrar la realidad, sino que participa activamente en una estrategia de contención, produciendo y delimitando de manera selectiva aquello que será reconocido como realidad» (2016: xiii). Varios de los trabajos reunidos en este monográfico examinan precisamente esta tensión entre la herida de un pasado violento y los marcos mediáticos que determinan qué sufrimientos adquieren visibilidad, qué experiencias permanecen marginadas y qué memorias llegan a incorporarse a la memoria colectiva.

En conjunto, los artículos de este dosier muestran que la memoria colectiva, concepto formulado en 1959 por Maurice Halbwachs (1992), no constituye un mero registro de la violencia pasada, sino un proceso dinámico configurado por la visibilidad, la circulación y la mediación. Sus contribuciones revelan cómo individuos y comunidades desaparecen y reaparecen constantemente dentro de los relatos dominantes. Desde comienzos del siglo XXI, diversas voces críticas, como las de Neiger, Meyers y Zandberg (2011), han señalado que los estudios sobre memoria tendieron a considerar las representaciones cinematográficas y mediáticas de amplia difusión como manifestaciones casi directas de una supuesta memoria colectiva, sin atender suficientemente a los conflictos, disputas y negociaciones que atraviesan toda comunidad. Como consecuencia, el propio concepto de memoria colectiva ha contribuido con frecuencia a estabilizar identidades concebidas en el marco del Estado-nación, relegando a un segundo plano los procesos transnacionales y globales. En esta misma línea, las culturas de la memoria han sido entendidas tradicionalmente como «culturas contenedor» homogéneas, delimitadas por fronteras claramente definidas. Con el fin de superar las limitaciones y los esencialismos de estos enfoques, diversas autorías han propuesto revisarlas incorporando perspectivas transculturales (Welsch, 1999), capaces de explicar la compleja configuración de las culturas de la memoria en un contexto marcado por la globalización, la interdependencia y el progresivo desdibujamiento de las fronteras culturales



Imagen 3. Le y Che comentan sus críticas al film

(Erll, 2011). Desde esta perspectiva, resulta posible analizar cómo las memorias atraviesan fronteras, cuestionan categorías estables de pertenencia y cómo los distintos medios de representación generan nuevas posibilidades para recordar aquello que había sido silenciado u olvidado. De este modo, los textos de este cuaderno desplazan la atención desde la pregunta por qué recuerdan las sociedades hacia un interrogante más profundo: ¿cómo se transforman las propias condiciones de la rememoración en una era caracterizada por la circulación transnacional de los medios?

Las culturas cinematográficas, y de manera particular las de Asia Oriental, se están consolidando como espacios privilegiados para la configuración de memorias que trascienden las fronteras nacionales, en ocasiones bajo la forma de memorias cosmopolitas o globales. En este contexto, los estudios de la imagen, el cine, los medios y la pantalla han mostrado un interés creciente por comprender estos procesos (Higson, 1989; Crofts, 1993; Centeno-Martín y Morita, 2020a, 2020b) y por analizar cómo contribuyen a la formación de esferas públicas transnacionales en las que operan memorias transculturales (Kirsch, 2015; Centeno-Martín, 2019, 2020). La producción, circulación y recepción internacional de películas sobre los pasados traumáticos y la violencia en Asia desempeñan un papel decisivo en la socialización de las memorias de guerra. Aunque este fenómeno no es nuevo, sí exige un marco teórico renovado que permita comprenderlo en toda su complejidad. Para ello, resulta necesario replantear tanto los estudios cinematográficos como los estudios de la memoria, de modo que puedan abordar las dinámicas transnacionales que desbordan los límites conceptuales impuestos por el Estado-nación. Los nuevos enfoques sobre estos flujos culturales deben superar las interpretaciones restringidas a perspectivas exclusivamente nacionales. Desde esta convicción, este monográfico propone un enfoque transnacional original que permita exa-

minar la producción de películas sobre guerras y conflictos, las apropiaciones culturales de acontecimientos traumáticos, sus implicaciones sociales, culturales, estéticas y narrativas, su impacto en el ámbito internacional y, sobre todo, su capacidad no solo para representar el pasado traumático, sino también para transformarlo mediante la producción de nuevas formas de memoria.

La imagen con la que se abría esta introducción —Le y Che recuperando sus recuerdos desde el fondo de *Apocalypse Now* (Imagen 3)— condensa muchas de las cuestiones que atraviesan este monográfico. Le y Che no son únicamente testigos de la historia, sino protagonistas de dos disputas simultáneas: la primera, por el territorio, el poder y la supervivencia; la segunda, por la representación y la memoria. Su historia nos recuerda que la memoria nunca se hereda pasivamente del pasado. Se reconstruye de manera constante a través de los medios, se configura en la intersección entre marcos nacionales y transnacionales y es renegociada por quienes, con demasiada frecuencia, han permanecido relegados a los márgenes de las narrativas oficiales. Del mismo modo, los artículos que se presentan en este número muestran cómo el cine recupera voces olvidadas, cuestiona los relatos dominantes y genera nuevas formas de rememoración capaces de atravesar generaciones y fronteras.

CONTRIBUCIONES

La violencia sexual ocupa un lugar especialmente politizado dentro de las memorias de guerra, ya que se entrelaza con los relatos sobre la nación, la masculinidad y la identidad colectiva. La violencia ejercida durante los conflictos armados rara vez se recuerda únicamente como una agresión contra cuerpos individuales; con frecuencia se articula mediante narrativas de humillación nacional, soberanía y poder. McClintock (1995) sostiene que todo nacionalismo está atravesado por el género, de modo que las mujeres —reales o imaginadas— suelen ser representadas como símbolos de la continuidad cultural y de la pureza nacional, mientras que los hombres aparecen investidos como agentes de la acción política y protagonistas de la historia. En una línea similar, Yuval-Davis (1997) analiza cómo las mujeres son construidas como reproductoras biológicas de la nación y depositarias de la cultura nacional. Dentro de estos marcos interpretativos, la violación en tiempos de guerra suele representarse como la violación de la propia nación, de manera que la agresión contra los cuerpos de las mujeres se convierte en un ataque simbólico contra la identidad nacional y contra la masculinidad de la nación derrotada.

En este monográfico, Xie, Lyu y Chen analizan la violencia sexual de género y sus procesos de rememoración a partir de la película china *Las flores de la guerra* (Jin ling shi san chai, Yimou Zhang, 2011). Centrándose en el dispositivo cinematográfico y en sus estrategias de visualización, muestran cómo el cuerpo femenino se convierte en un espacio sobre el que el trauma es representado, negociado y disputado dentro de la memoria nacional. Su análisis dirige la atención no solo a la violencia representada en la pantalla, sino también a los mecanismos mediante los cuales los cuerpos de las mujeres son construidos como objetos de la mirada. El artículo de Sen Ni aborda igualmente la dimensión transnacional de la violencia sexual en tiempos de guerra a través de su análisis de *Ggeutnaji anhmeun jeon jaeng* [Ggeutnaji, antes de la batalla] (Kim Dong-won, 2008)[2]. En lugar de considerar la cuestión de las «mujeres de consuelo» exclusivamente como un conflicto de memoria de carácter nacional, Ni demuestra cómo el film crea un espacio cinematográfico desde el que compartir experiencias transnacionales de violencia sexual de género. Al poner el foco en las experiencias compartidas de las supervivientes más allá de los límites nacionales, el título cuestiona las fronteras que suelen determinar qué sufrimientos son reconocidos como parte de determinadas historias nacionales.

Como ponen de manifiesto estos trabajos, la violencia sexual constituye una de las formas más controvertidas de violencia de guerra en los procesos de rememoración. Cuando se produce, suele ser promovida o tolerada por el poder estatal como un instrumento de dominación y humillación. Sin embargo, las memorias de esta violencia también suelen verse condicionadas con posterioridad: los estados perpetradores tienden a minimizar o borrar su responsabilidad, mientras que los estados víctimas con frecuencia inscriben a las supervivientes en relatos de sufrimiento colectivo y victimización nacional. Como han señalado diversos autores (Soh, 2008; Weiss, 2016), estos marcos interpretativos reducen a menudo a las supervivientes a la condición de «víctimas perfectas», limitando la complejidad de sus experiencias y ocultando aspectos incómodos de la responsabilidad histórica, incluidas las formas locales de complicidad. Al igual que Le y Che —protagonistas de *We Were the Scenery*— descubren que habían quedado reducidos a poco más que parte del decorado cinematográfico de *Apocalypse Now*, estos trabajos muestran cómo las mujeres afectadas por la violencia sexual en tiempos de guerra han sido convertidas con frecuencia en figuras simbólicas al servicio de los relatos nacionales, en lugar de ser recordadas como sujetos históricos dotados de vidas, voces y capacidad de agencia propias.

Revert-Gomis se ocupa de otra forma de violencia, el genocidio, para explorar igualmente cómo el cine puede recuperar historias que han sido deliberadamente silenciadas. Su artículo analiza cómo el díptico documental del cineasta estadounidense Joshua Oppenheimer, *The Act of Killing* [El acto de matar] (2012) y *La mirada del silencio* (The Look of Silence, 2014), trata de acceder a la rememoración de las matanzas masivas ocurridas en Indonesia entre 1965 y 1966 mediante las estrategias del documental performativo. Su análisis pone de relieve los recursos cinematográficos a través de los cuales ambos films acceden a memorias reprimidas: el primero recurre a la performatividad de los perpetradores para establecer un comentario irónico sobre sus propios crímenes, mientras que el segundo sigue el recorrido del hermano de una de las víctimas, quien intenta cuestionar el relato oficial y las estructuras de poder entrevistando a los responsables de las matanzas. En ambos casos, el cine se convierte en un medio para acceder a memorias que han sido negadas o borradas por los relatos políticos dominantes.

Sin embargo, la visibilidad nunca constituye únicamente una cuestión nacional. Como ha puesto de manifiesto el giro transnacional en los estudios de la memoria, las memorias nacionales rara vez son construcciones aisladas, sino que se configuran continuamente mediante su diálogo con marcos globales y transnacionales. Anderson (1983) y Nora (1989) demostraron que las naciones se construyen a través de narrativas compartidas y prácticas conmemorativas; posteriormente, diversos autores han mostrado cómo estos relatos colectivos se transforman a medida que circulan a escala global. El Holocausto dejó de ser únicamente un acontecimiento histórico europeo para convertirse en un símbolo global del trauma y el genocidio. Levy y Sznaider (2006) describen este proceso como el surgimiento de una memoria global o cosmopolita, mientras que Rothberg (2009) desarrolla el concepto de memoria multidireccional para explicar cómo las memorias de la violencia pueden interactuar entre distintos contextos, en lugar de limitarse a competir entre sí. En la misma línea, Erll (2011) propone el concepto de memoria viajera para describir las formas en que las memorias atraviesan fronteras geográficas, culturales y mediáticas.

El trabajo de Wei y Xu sobre *Dong Jing shen pan* [El juicio de Tokio] (Qunshu Gao, 2006)[3] examina con contundencia estas tensiones entre lo nacional y lo transnacional. Los autores sostienen que el film, centrado en la autoridad moral del juez Mei Ru'ao, intenta superar las narrativas chinas anteriores, centradas en la victimización o en la espectacularización de la violencia, mediante una

apelación a la visibilidad transnacional. Sin embargo, también demuestran que la visibilidad transnacional no conduce necesariamente a una memoria más equitativa. Al asumir en gran medida la historiografía oficial del tribunal —una historiografía configurada por relaciones de poder globales profundamente desiguales—, el film reproduce algunas de las asimetrías inscritas en el orden internacional de la posguerra. En su intento por entablar un diálogo con los públicos japonés y occidental, el film permanece atrapado en lo que Rey Chow y los propios autores identifican como la tensión entre el «imperialismo del Primer Mundo» y el «nacionalismo del Tercer Mundo». El artículo pone así de relieve una de las principales preocupaciones de este monográfico: atravesar las fronteras nacionales puede abrir nuevas posibilidades para la rememoración, pero también puede contribuir a reproducir las estructuras de poder existentes.

La cuestión de la pertenencia se vuelve aún más compleja para quienes desarrollan sus vidas entre distintas categorías nacionales o al margen de ellas. Si Le y Che quedaron literalmente relegados al fondo del relato cinematográfico de otra nación, los migrantes, desertores y retornados ocupan igualmente posiciones inestables dentro de sistemas de memoria e identidad en constante disputa. El artículo de Hyunseon Lee, centrado en la migración con perspectiva de género en los relatos de desertores norcoreanos, examina estas tensiones a partir de las experiencias de quienes abandonaron Corea del Norte. Su análisis cuestiona la idea de que las culturas nacionales puedan entenderse como entidades homogéneas o territorialmente delimitadas en una era marcada por la globalización, la movilidad y la hibridación cultural. El artículo demuestra que estos relatos se configuran dentro de marcos de representación en competencia: mientras que las memorias autobiográficas ponen el acento en la supervivencia, el desplazamiento y la complejidad de las identidades, las series de televisión surcoreanas tienden a reproducir las ansiedades nacionales y a reforzar una determinada concepción de la identidad surcoreana. Lee subraya, además, la dimensión de género de estos procesos migratorios y de supervivencia. Las mujeres desertoras se enfrentan a formas adicionales de vulnerabilidad, entre ellas la violencia sexual, el trabajo forzado y un mayor riesgo de explotación y detención. Todo ello pone de manifiesto que los relatos migratorios no están determinados únicamente por las fronteras nacionales, sino también por estructuras de poder atravesadas por el género.

El artículo de Muñoz-Garnica, Cuenca-Navarrete y Tarín-Sanz sobre los relatos de viaje explora igualmente cómo el propio desplazamiento puede convertirse en una forma de rememoración colectiva. A partir de un análisis comparado de *Hachi no su no kodomotachi* [Los niños de la colmena] (Hiroshi Shimizu, 1948)[4] y *El teléfono del viento* (Kaze no denwa, Nobuhiro Suwa, 2020), los autores sostienen que los recorridos a través de paisajes devastados cumplen una función que trasciende la de un simple recurso narrativo. En ambos films, el viaje se convierte en un proceso mediante el cual personas desplazadas reconstruyen progresivamente sus vínculos con las comunidades, las memorias y los sentidos de pertenencia. El desplazamiento permite a los personajes encontrarse con las huellas de la violencia mientras negocian la relación entre el trauma individual y la historia colectiva. De este modo, la memoria deja de concebirse como un lugar fijo para convertirse en un proceso continuo de reconstrucción.

Estas cuestiones relacionadas con la identidad y la pertenencia también articulan el análisis que Burgos dedica a *Trong lòng dat* [En el corazón de la tierra] (Minh Quý Trương, 2024)[5]. El autor sostiene que el film cuestiona las narrativas nacionales dominantes sobre la guerra de Vietnam, que tienden a monumentalizar la rememoración mediante el heroísmo, el sacrificio y la lucha revolucionaria, para poner en su lugar el énfasis en el duelo irresuelto, los cuerpos desaparecidos y las heridas que aún permanecen abiertas. La atención que la pelí-

cula presta al amor queer desestabiliza, además, los relatos de la masculinidad militarizada y del sacrificio nacional, proponiendo formas alternativas de vínculo y de rememoración. Al mismo tiempo, el film se inserta en debates internacionales más amplios gracias a su circulación por festivales de cine y a su diálogo con la memoria multidireccional.

Finalmente, volvemos a la pregunta con la que se abría esta introducción: ¿qué pueden hacer los propios medios? Existe una sólida tradición de estudios dedicada a analizar la relación entre los medios y la memoria colectiva. El trabajo de Hirsch (1997) sobre la fotografía y la rememoración familiar del Holocausto demuestra cómo las imágenes pueden transmitir historias traumáticas de una generación a otra. Por su parte, el concepto de memoria protésica, desarrollado por Landsberg (2004), explica cómo las representaciones mediáticas permiten a los individuos establecer vínculos con historias que trascienden sus propias experiencias vitales, mientras que Rosenstone (2023) analiza la manera en que las películas históricas producen formas específicas de comprensión del pasado. Partiendo de estas aportaciones fundamentales, los trabajos reunidos en este monográfico examinan cómo los films y documentales, especialmente aquellos cuya producción, financiación, distribución o temática poseen un carácter transnacional, funcionan como estrategias para acceder a la memoria colectiva, reconfigurarla y disputarla.

Varios de los trabajos reunidos en este monográfico muestran cómo el cine puede generar marcos alternativos para la construcción de una memoria transnacional. El artículo de Ni recurre al concepto de memoria multidireccional de Rothberg para analizar cómo la representación cinematográfica permite que las memorias de la violencia sexual de género atraviesen las fronteras nacionales. La autora sostiene que los testimonios transnacionales reunidos por el film revelan resonancias entre distintas historias de reclutamiento, encarcelamiento, estigmatización y silenciamiento forzado. Estos patrones compartidos, aunque arraigados en contextos nacionales diferentes, abren la posibilidad de una ética transasiática de la memoria que sitúa la justicia histórica por encima de las narrativas de rememoración delimitadas por el Estado-nación. De este modo, el cine deja de ser una mera representación de la memoria para convertirse en un mecanismo capaz de hacer visibles nuevas articulaciones colectivas de la memoria.

El análisis que Burgos realiza de *Trong lòng dat* muestra igualmente cómo la propia forma cinematográfica puede generar nuevas posibilidades para la rememoración. Mediante el empleo de planos secuencia, una cronología fragmentada y una estética onírica, el film comunica la naturaleza fragmentaria del trauma y cuestiona las narrativas lineales y heroicas que suelen estructurar las historias nacionales oficiales. En lugar de resolver la violencia histórica en un relato coherente de sacrificio o redención, el film preserva la incertidumbre, la ausencia y el duelo irresuelto. De este modo, funciona como una contramemoria (Foucault, 1977): una forma de rememoración que desafía los relatos dominantes al atender a aquello que permanece inconcluso, olvidado o irrepresentable.

Jihoon Kim aborda otra dimensión del cine transnacional a partir del concepto de transnacionalismo afirmativo propuesto por Hjort (2009). Centrándose en los documentales de Oh Minwook e Im Heung-soon, el artículo analiza cómo ambos cineastas recurren a la afinidad cultural y a experiencias históricas compartidas para explorar memorias en disputa en distintos lugares de Asia Oriental. En lugar de entender el cine transnacional únicamente como el resultado de la circulación global o de la colaboración internacional, Kim subraya su potencial como forma de trabajo de memoria: una manera de reconocer paralelismos históricos más allá de las fronteras nacionales sin dejar de atender a las particularidades de cada experiencia traumática. Estas obras muestran cómo los medios pueden generar espacios de diálogo entre memorias que, durante mucho tiempo, han permanecido separadas por marcos nacionales.

El análisis que Revert-Gomis realiza de *The Act of Killing* y *La mirada del silencio* ilustra, asimismo, cómo la forma cinematográfica puede facilitar el acceso a historias deliberadamente silenciadas. El autor examina cómo Oppenheimer recurre a la performance y a la recreación para confrontar a los perpetradores con sus propios relatos de violencia. Al invitar a los antiguos responsables de las matanzas a reconstruir sus crímenes mediante convenciones cinematográficas tomadas de los géneros clásicos de Hollywood, estos pasan a ocupar simultáneamente el papel de actores, narradores y objetos de crítica. Este planteamiento remite a la distinción formulada por Diana Taylor (2003) entre el archivo y el repertorio. Cuando los registros oficiales desaparecen y los cuerpos, los documentos y los testimonios han sido borrados o silenciados, la performance encarnada se convierte en un medio fundamental para acceder a la memoria. En los films de Oppenheimer, los gestos, las recreaciones y la narración oral se convierten en formas de memoria encarnada que cuestionan los relatos oficiales y sacan a la luz historias que habían sido negadas.

Por último, el artículo de Muñoz-Garnica, Cuenca-Navarrete y Tarín-Sanz muestra cómo el cine puede favorecer la elaboración del trauma colectivo, no mediante la reconstrucción directa de los acontecimientos históricos, sino a través de las huellas materiales que estos dejan tras de sí. Los autores sostienen que estos títulos articulan una «hermenéutica de las ruinas», en la que las escenas de desplazamiento por paisajes devastados transforman las ruinas de meros vestigios de la destrucción en espacios de memoria, duelo y reparación ética. Aunque las películas abordan catástrofes diferentes —las secuelas de la guerra de Asia-Pacífico y el desastre de Tōhoku de 2011—, comparten un mismo interés por mostrar cómo el encuentro con entornos devastados permite a individuos y comunidades interpretar historias traumáticas e imaginar nuevas posibilidades de reconstrucción de los vínculos. ■

AGRADECIMIENTOS

Este monográfico ha contado con el apoyo económico del proyecto de investigación «TRAMEVIC: Transnational War-time Memories in East Asian Visual Culture», financiado por la Generalitat Valenciana, Conselleria de Educación, Cultura, Universidades y Empleo (CIGE/2023/066) (www.uv.es/tramevic).

Asimismo, se ha desarrollado en el marco de la actividad de los grupos de investigación REPERCR (https://repercrirg.com/), a través del proyecto «NUREVIO. Nuevos paradigmas en la representación cultural de los espacios de violencia de masas: mirar y contar el siglo XX desde el siglo XXI» (PID2022-140003NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación; GREGAL (https://webs.uab.cat/gregal/), mediante el proyecto «El boom cultural japonés y surcoreano en España: aspectos culturales, políticos y socioeconómicos» (PID2021-122897NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y FEDER, UE; y la Unidad de Investigación Japón de la Universitat de València (UIJ-UV) (www.uv.es/uij).

NOTAS

* La concepción de este monográfico es fruto de las fructíferas discusiones mantenidas en el marco de diversos proyectos de investigación durante los últimos años: TRAMEVIC (2025-26), NUREVIO (2023-26), El boom cultural japonés y coreano en España (2022-25) y la UIJ-UV (desde 2025).

1 Este artículo es resultado del proyecto de investigación «TRAMEVIC: Transnational War-time Memories in East Asian Visual Culture», financiado por la Generalitat Valenciana, Conselleria de Educación, Cultura, Universidades y Empleo (CIGE/2023/066) (www.uv.es/tramevic).

2 En el artículo correspondiente de este monográfico se mantiene el título empleado por su autor: *63 Years On*.

3 En el artículo correspondiente de este monográfico se mantiene el título empleado por sus autoras: *The Tokyo Trial*.

4 En el artículo correspondiente de este monográfico se mantiene el título empleado por sus autores: *Los niños de la colmena*.

5 En el artículo correspondiente de este monográfico se mantiene el título empleado por sus autores: *Viet and Nam*.

REFERENCIAS

Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Nueva York: Verso.

Butler, J. (2016). *Frames of War: When is Life Grievable?* Londres: Verso Books.

Centeno-Martín, M. (2019). Comunicación visual de conflictos. La masacre de Nankín. En A. I. Arévalo Salinas, G. Vilar Sastre y T. Al Najjar (eds.), *Comunicación, paz y conflictos* (pp. 103-112). Madrid: Dykinson.

Centeno-Martín, M. (2020). Re-editing the War in Asia. Japanese Newsreels in Spain (1931-1945). *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, *29*, 101-119. Recuperado de https://www.revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/765

Centeno-Martín, M., Morita, N. (2020a). *Japan beyond its Borders: Transnational Approaches to Film and Media*. Tokio: Seibunsha.

Centeno-Martín, M., Morita, N. (2020b). *Japanese Transnational Cinema*. Basilea: MDPI. https://doi.org/10.3390/books978-3-03936-157-1

Crofts, S. (1993). Reconceptualizing National Cinema/s. *Quarterly Review of Film and Video*, *14*, 49-67. https://doi.org/10.1080/10509209309361406

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

Finney, P. (2017). Introduction. En P. Finney (ed.), *Remembering the Second World War* (pp. 1-8). Abingdon: Routledge.

Foucault, M. (1977). *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca: Cornell University Press.

Guarné, B. (2020). El impacto del audiovisual japonés y surcoreano en España: circulación, recepción e influencia. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, *29*, 7-22. Recuperado de https://www.revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/812

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

Hartog, F. (2015). *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*. Nueva York: Columbia University Press.

Higson, A. (1989). The Concept of National Cinema. *Screen*, *30*(4), 36-47. https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36

Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

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

Huyssen, A. (2000). Present Pasts: Media, Politics, Amnesia. *Public Culture*, *12*(1), 21-38. Recuperado de https://muse.jhu.edu/article/26184

Iwabuchi, K. (2007). *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Durham: Duke University Press.

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

Kirsch, G. (2015). *Contemporary Sino-Japanese Relations on Screen. A History, 1989-2005*. Londres: Bloomsbury.

Kim, Y. (2013). *The Korean Wave: Korean Media Go Global*. Nueva York: Routledge.

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

Lee, H. K. (2019). *Difficult Heritage in Nation Building: South Korea and Post-conflict Japanese Colonial Occupation Architecture*. Cham: Palgrave Macmillan.

Levy, D., Sznaider, N. (2006). *The Holocaust and Memory in the Global Age*. Filadelfia: Temple University Press.

McClintock, A. (1995). *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Conquest*. Nueva York: Routledge.

Neiger, M., Meyers, O., Zandberg, E. (2011). *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Nora, P. (1989). Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*. *Representations*, *26*, 7-24. https://doi.org/10.2307/2928520

Olick, J. K. (2013). *The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility*. Londres: Routledge.

Rigney, A. (2008). Divided Pasts: A Premature Memorial and the Dynamics of Collective Remembrance. *Memory Studies*, *1*(1), 89-97. https://doi.org/10.1177/1750698007083892

Rosenstone, R. A. (2023). *History on Film/Film on History*. Londres: Routledge.

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

Saito, H. (2016). *The History Problem: The Politics of War Commemoration in East Asia*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Sánchez-Biosca, V. (2024). *The Death in Their Eyes. What Perpetrator Images Perpetrate*. Nueva York: Berghahn Books.

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

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Weiss, A. (2016). Contested Images of Rape: The Nanjing Massacre in Chinese and Japanese Films. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, *41*(2), 433-456. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/26552821

Weiss, A. (2023). *Han Heroes and Yamato Warriors: Competing Masculinities in Chinese and Japanese War Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Welsch, W. (1999). Transculturality: The Puzzling form of Cultures Today. En M. Featherstone y S. Lash (eds.), *Spaces of Culture: City, Nation, World* (pp. 194-213). Londres: Sage. https://doi.org/10.4135/9781446218723.n11

Vickers, E., Lee, H. K., Huang, S. (2022). *Frontiers of Memory in the Asia-Pacific: Difficult Heritage and the Crossborder Politics of Postcolonial Nationalism*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Yuval-Davis, N. (1997). *Gender and Nation*. Londres: Sage.

ÉRAMOS EL DECORADO: LA REMEMORACIÓN TRANSNACIONAL EN LA ERA DE LA MEMORIA GLOBAL

Resumen

Este artículo propone una descolonización de los estudios de la memoria mediante el análisis de las relaciones entre cultura visual, memoria y transnacionalidad en Asia Oriental y el Pacífico. Tomando como punto de partida el documental *We Were the Scenery* (Christopher Radcliff, 2025), reflexiona sobre quién es recordado, quién adquiere visibilidad dentro de los relatos históricos sobre la guerra y sus consecuencias y de qué modo los medios audiovisuales participan en la construcción, circulación y disputa de la memoria colectiva. Se sostiene que las memorias de la violencia no pueden permanecer confinadas dentro de marcos nacionales, sino que se configuran mediante procesos transnacionales de migración, circulación mediática e intercambio cultural. Como resultado de las «batallas por la memoria» en la región, los cines asiáticos, marcados por las historias de colonialismo, guerra y migración, se han convertido en espacios fundamentales para negociar pasados traumáticos y conformar comunidades de posmemoria. En última instancia, el artículo defiende que el cine actúa como un agente transformador que no solo preserva el pasado, sino que contribuye activamente a la producción de nuevas formas de memoria, cuestionando los relatos nacionales y mostrando cómo los propios procesos de rememoración se transforman en una era de circulación mediática global.

Palabras clave

Memoria transnacional; Cultura visual; Memoria colectiva; Asia Oriental; Estudios de la memoria.

Autores

Amanda Weiss es doctora en Estudios de la Información por la Universidad de Tokio. Actualmente, es profesora asociada de japonés en el Georgia Institute of Technology, donde imparte docencia en los ámbitos de los estudios de medios y los estudios culturales. Su investigación se centra en los medios contemporáneos chinos y japoneses, especialmente en aquellas obras que exploran la identidad nacional y la memoria colectiva. Es autora de *Han Heroes and Yamato Warriors: Competing Masculinities in Chinese and Japanese War Cinema* (Hong Kong University Press, 2023), un estudio sobre la rememoración contemporánea de la Segunda Guerra Mundial en Asia Oriental. Contacto: amanda.weiss@modlangs.gatech.edu.

WE WERE THE SCENERY: TRANSNATIONAL REMEMBRANCE IN AN AGE OF GLOBAL MEMORY

Abstract

This article calls for decolonizing Memory Studies exploring the relationship between visual culture, memory, and transnationality in East Asia and the Pacific. Taking the documentary *We Were the Scenery* (Christopher Radcliff, 2025) as its point of departure, it reflects on who is remembered, who is granted visibility within historical narratives of war and its aftermath, and how audiovisual media participate in the construction, circulation, and contestation of collective memory. It argues that memories of violence cannot remain confined within national frameworks but are instead shaped through transnational processes of migration, media circulation, and cultural exchange. Resulting from the «memory battles» in the region, Asian Cinemas, shaped by histories of colonialism, war, and migration, have become central sites for negotiating traumatic pasts and forming postmemory communities. Ultimately, the article contends that films act as transformative agents that not only preserve the past but also actively contribute to the production of new forms of memory, challenging national narratives, and revealing how remembrance itself changes in an era of global media circulation.

Key words

Transnational Memory; Visual Culture; Collective Memory; East Asia; Memory Studies.

Authors

Amanda Weiss holds a PhD in Information Studies from the University of Tokyo. She is Associate Professor of Japanese at Georgia Institute of Technology, where she teaches courses in media studies and cultural studies. Her research centers on Chinese and Japanese contemporary media, and especially works that explore national identity and collective memory. Her book, *Han Heroes and Yamato Warriors: Competing Masculinities in Chinese and Japanese War Cinema* (Hong Kong University Press, 2023), examines contemporary East Asian remembrance of WWII. Contact: amanda.weiss@modlangs.gatech.edu.

Marcos Centeno-Martín es profesor titular de la Universitat de València, donde imparte docencia en Cine y Estudios Japoneses y dirige el Máster en Estudios de Asia Oriental. Anteriormente, fue director del programa de japonés en Birkbeck, University of London, y profesor en la SOAS (School of Oriental and African Studies), donde coordinó el máster Global Cinemas and the Transcultural. Su investigación se centra en el cine documental japonés, la transculturalidad, la memoria y la representación visual del pueblo ainu. Es investigador principal del proyecto «TRAMEVIC: Transnational Memories in East Asian Visual Culture» (CIGE/2023/066). Contacto: marcos.centeno@uv.es.

Alberto Porta-Pérez es doctor en Ciencias de la Comunicación y profesor de Comunicación Audiovisual y del Grado en Diseño y Desarrollo de Videojuegos en la Universitat Jaume I (Castellón, España). Realizó una estancia de investigación doctoral en la Ritsumeikan University (Kioto, Japón). Su investigación se centra en las narrativas interactivas, la ética y las experiencias emocionales en los videojuegos, con especial atención a la infancia, la nostalgia y las formas de juego pausadas en los videojuegos japoneses. Es miembro de Digital Games Research Association (DiGRA España) y miembro colaborador de la Unitat d'Investigació Japó (UIJ) de la Universitat de València, donde imparte docencia de posgrado sobre cultura audiovisual japonesa. Contacto: aporta@uji.es.

Referencia de este artículo

Weiss, A., Centeno-Martín, M., Porta-Pérez, A. (2026). Éramos el decorado: la rememoración transnacional en la era de la memoria global. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 7-22. https://doi.org/10.63700/1411

Marcos Centeno-Martin is Associate Professor in at the University of Valencia where he teaches Film and Japanese Studies and serves as director for its Master in Japanese and Korean studies. Previously, he worked as Japanese Programme director at Birkbeck, University of London, and as lecturer at SOAS (School of Oriental and African Studies), where he coordinated the MA Global Cinemas and the Transcultural. His research focuses on Japanese documentary cinema, transculturality, memory, and the visual representation of the Ainu people. Centeno has been PI of the research project "TRAMEVIC: Transnational Memories in East Asian Visual Culture" (CIGE/2023/066). Contact: marcos.centeno@uv.es.

Alberto Porta-Pérez holds a PhD in Communication Sciences and teaches Audiovisual Communication and Video Game Design and Development at Universitat Jaume I (Castellón, Spain). He was a visiting doctoral researcher at Ritsumeikan University (Kyoto, Japan). His research focuses on interactive narratives, ethics, and emotional experiences in video games, with particular attention to childhood, nostalgia, and slow gameplay in Japanese games. He is a member of the Spanish chapter of the Digital Games Research Association (DiGRA España) and an associate member of the Unitat d'Investigació Japó (UIJ) at the Universitat de València, where he teaches postgraduate courses on Japanese audiovisual culture. Contact: aporta@uji.es.

Article reference

Weiss, A., Centeno-Martín, M., Porta-Pérez, A. (2026). We Were the Scenery: Transnational Remembrance in an Age of Global Memory. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 7-22. https://doi.org/10.63700/1411

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