(DES)ENCUENTROS

¿DE QUIÉN ES LA MEMORIA? CULTURA VISUAL Y MEMORIAS DE GUERRA EN ASIA ORIENTAL

introducción
Marcos Centeno-Martín
Alberto Porta-Pérez

discusión
Edward Vickers
Bingbing Shi
Xiaoning Lu

conclusiones
Marcos Centeno-Martín
Alberto Porta-Pérez

introducción

MARCOS CENTENO-MARTÍN
ALBERTO PORTA-PÉREZ

Aunque la caída del Muro de Berlín en 1989 intensificó una obsesión cultural global por el recuerdo y la conmemoración, este fenómeno dio lugar en Asia Oriental a intensas «luchas por la memoria» en torno a la violencia masiva sufrida en la región durante el siglo XX. Paralelamente, han surgido nuevos debates académicos sobre este pasado traumático (Holcombe, 2017; Tanigaki Tonomura y Mitsui, 2026), centrados con frecuencia en las atrocidades perpetradas por el Imperio japonés durante el denominado «valle oscuro» (1931–1945), entre ellas la masacre de Nankín (Fogel, 2007; Yoshida, 2009), los crímenes de la Unidad 731 (Keiichi, 2005; Dickinson, 2007) y la explotación de las mujeres del consuelo (Seo, 2008; Yan, 2026). A ello se suma la guerra de Corea (1950–1953), cuyas consecuencias permanecen sin resolverse y continúan condicionando las relaciones diplomáticas y las políticas culturales de la región. Este pasado difícil ha propiciado la proliferación de museos y la revitalización de las prácticas conmemorativas en Japón, Corea del Sur y China (Frost, Schumacher y Vickers, 2019). Paralelamente, la circulación de temáticas bélicas a través del cine de ficción y de no ficción se ha convertido en un elemento central en la socialización de la memoria, especialmente para las generaciones que no vivieron la guerra de forma directa. En este sentido, el cine se ha consolidado como un medio audiovisual fundamental para la transmisión transgeneracional de la memoria. Conceptos como «posmemoria» (Hirsch, 2008) y «memoria protésica» (Landsberg, 2004) ponen de relieve cómo las imágenes median en la transmisión del trauma a través del tiempo y el espacio, permitiendo tanto a los descendientes como a quienes no experimentaron directamente

esos acontecimientos vivir la violencia del pasado como si fuera propia y reelaborarla mediante las producciones cinematográficas.

Estos acontecimientos traumáticos han generado sus propios repertorios visuales en el cine, que se ha convertido en un espacio privilegiado para representar, socializar y cuestionar categorías consolidadas como las de héroes, víctimas y perpetradores, propuestas por Hashimoto (2015) en relación con la producción cultural japonesa. Estas luchas por la memoria no se circunscriben a las fronteras nacionales, sino que se despliegan a través de los flujos mediáticos globales, las producciones transnacionales y los circuitos internacionales de distribución y recepción. Ello también ha favorecido nuevas formas de aproximarse a este pasado violento al prestar atención a voces históricamente relegadas, como las de las mujeres, las comunidades diaspóricas y otros grupos marginados de víctimas y supervivientes. En consecuencia, la memoria traumática en el cine asiático ha evolucionado de formas singulares que exigen enfoques renovados, descolonizadores y transnacionales.

El desafío teórico consiste, por tanto, en superar la concepción de la memoria colectiva como un constructo estable y circunscrito al marco nacional. En este sentido, este monográfico pone el foco en perspectivas que trascienden dicho marco para analizar la complejidad de las representaciones cinematográficas de la memoria. Lo transnacional se entiende aquí como una herramienta metodológica aplicable tanto al análisis textual —mediante el examen de las influencias estéticas y narrativas— como a los estudios de producción y recepción por parte de la crítica y el público. El objetivo no es solo examinar cómo las películas representan el pasado, sino también cómo negocian identidades, relaciones de poder y dinámicas internacionales en el presente. Con este propósito, hemos concebido esta sección (Des)encuentros como un espacio de diálogo con destacados especialistas en cine asiático y estudios de la memoria: Edward Vickers, profesor de Educación Comparada en la Universidad de Kyushu y especialista en memoria y educación en Asia Oriental; Bingbing Shi, profesora de Literatura y Cultura China Moderna en la Universidad de Oxford, cuya investigación se centra en la literatura china moderna, las adaptaciones de la literatura a la pantalla y la escritura feminista; y Xiaoning Lu, profesora de Cultura y Lengua China Moderna en SOAS University of London, especializada en cine y cultura visual de la China moderna. ■

discusión

1. ¿Hasta qué punto está generando la cultura visual contemporánea nuevas formas de representar y abordar los pasados difíciles? ¿Cómo influyen los artefactos visuales vinculados a la memoria en la producción de otras formas culturales, favorecen la aparición de nuevas voces y contribuyen a reinterpretar los conflictos del pasado desde el presente?

Edward Vickers

En relación con la reinterpretación de los conflictos del pasado, actualmente estoy trabajando en un libro que analiza la evolución de las políticas de las narrativas históricas públicas sobre las regiones fronterizas de China: Xinjiang, Tíbet, Mongolia Interior, Taiwán y Hong Kong. Los acontecimientos recientes ponen de manifiesto importantes cambios en la manera en que se representan los conflictos asociados a estos territorios y a sus poblaciones. En el contexto chino, estas narrativas están configuradas en gran medida, aunque no de manera exclusiva, por las interpretaciones promovidas por el Estado.

Un ejemplo revelador es el de Mongolia Interior y la representación del Imperio mongol. Durante una estancia de investigación realizada en 2019, comprobé que los museos de la región dedicaban un amplio espacio a la historia de los mongoles, Gengis Kan y la dinastía Yuan. Sin embargo, apenas unos años después, la exposición dedicada al Imperio mongol había desaparecido por completo del Museo de Mongolia Interior. Por esas mismas fechas, un proyecto de colaboración entre este museo y una institución francesa se frustró después de que, según diversas informaciones, los socios chinos solicitaran importantes modificaciones en las referencias a Gengis Kan y al Imperio mongol. Finalmente, la exposición se llevó a cabo en colaboración con un museo de Ulán Bator. Por motivos que aún no están claros, las narrativas oficiales sobre el Imperio mongol parecen haber experimentado una transformación significativa en torno a 2020.

Un segundo ejemplo se refiere a Taiwán y al cambio de estatus de Zheng Chenggong (Koxinga), considerado durante mucho tiempo en la República Popular China un héroe nacional por haber expulsado a los neerlandeses de Taiwán en 1662 y reincorporado la isla a la nación china. A pesar de la relevancia que sigue teniendo en los libros de texto, la conmemoración del 400.º aniversario de su nacimiento, celebrada en 2024, recibió una atención relativamente limitada a escala nacional. En cambio, una reciente superproducción cinematográfica, *Penghu Hai Zhan* [Batalla marítima de Penghu] (Soi Cheang, 2026), centra su relato en Shi Lang, el almirante de la dinastía Qing que conquistó Taiwán en nombre de este imperio. En la práctica, Shi Lang parece estar desplazando a Zheng Chenggong como héroe nacional de referencia en las narrativas sobre Taiwán.

Este cambio resulta políticamente revelador. Zheng Chenggong fue un leal a la dinastía Ming que utilizó Taiwán como base de resistencia frente al recién instaurado régimen Qing. Desde una determinada perspectiva, puede entenderse como una figura asociada a la oposición al poder central. Shi Lang, por el contrario, representa al comandante enviado por el Estado para someter Taiwán al control imperial. No resulta difícil comprender, por tanto, por qué su figura puede resonar con mayor fuerza entre los actuales dirigentes de Pekín. No menos interesante es, sin embargo, la reacción

de algunos sectores del nacionalismo chino. Para estos grupos, el servicio prestado por Shi Lang a la dinastía Qing, gobernada por los manchúes, plantea incómodos interrogantes sobre la lealtad política y étnica. Algunos sostienen que los leales a la dinastía Ming establecidos en Taiwán eran más auténticamente chinos que un dirigente militar que optó por servir a lo que consideran un régimen extranjero. Esta interpretación no coincide con la narrativa oficial, sino que constituye una forma de resistencia popular frente a ella en determinadas comunidades nacionalistas en línea. Estos son solo un par de ejemplos de los cambios que, a mi juicio, se han producido recientemente en China. No obstante, estoy seguro de que Bing Bing y Xiaing podrán aportar muchos más ejemplos de este tipo de los que yo mismo podría mencionar.

Bingbing Shi

Cuando reflexiono sobre esta cuestión, la relaciono de inmediato con mi tesis doctoral, que actualmente estoy revisando para convertirla en un libro. Mi investigación se centra en la adaptación. Uno de los aspectos fundamentales de la adaptación es la repetición: las historias deben repetirse, pero, al mismo tiempo, también deben renovarse. En China existe un fenómeno especialmente llamativo en relación con los relatos de guerra, el cine bélico y las series de televisión: muchas de estas historias han sido adaptadas de forma reiterada. Algunos ejemplos son *Tie dao you ji dui* [Guerrilla ferroviaria] (Ming Zhao, 1956) y *Xiao bing Zhang Ga* [El pequeño soldado Zhang Ga] (Wei Cui y Hongying Ouyang, 1963). Se trata de relatos muy conocidos por el público chino que han sido objeto de numerosas adaptaciones. *Tie dao you ji dui*, por ejemplo, se estrenó por primera vez en 1956 y, para 2021, había sido adaptada al menos en siete ocasiones en diferentes películas y series de televisión. Lo que me interesa es que, a través de este proceso de adaptación reiterada, la narrativa central se reproduce de manera continua, reforzando las interpretaciones dominantes y oficiales de la guerra.

Al mismo tiempo, la evolución de los medios y de las tecnologías cinematográficas exige la incorporación de nuevos elementos capaces de atraer a las generaciones más jóvenes. En ocasiones, sin embargo, los nuevos medios también abren posibilidades para abordar el pasado desde perspectivas diferentes. Un ejemplo que analizo es el videojuego *Qianfu zhi chitu* [El camino rojo de la infiltración] (2013)[1], desarrollado en un momento en que los videojuegos, especialmente los independientes, todavía no constituían un objetivo prioritario de la censura en China. El juego fue creado por un grupo de jóvenes desarrolladores, entre ellos varios estudiantes de doctorado, y, al tratarse de un medio interactivo, permite acceder a múltiples desenlaces narrativos. Aunque también se trata de un relato de guerra, sus distintos finales ofrecen perspectivas alternativas que habrían sido difíciles de imaginar en el cine o la televisión convencionales. En uno de los posibles desenlaces, el protagonista, que es chino, regresa a Japón tras la guerra y allí se convierte en un héroe de guerra. Un planteamiento de este tipo habría sido hasta entonces prácticamente inconcebible en las representaciones audiovisuales dominantes, donde un protagonista chino que se alineara con Japón habría sido considerado un traidor a la patria.

Todo ello sugiere que, en determinados momentos históricos y a través de ciertos medios, pueden abrirse oportunidades para imaginar el pasado de maneras diferentes. *Qianfu zhi chitu* fue desarrollado en torno a 2013–2014, y ese contexto específico permitió un grado de experimentación que probablemente no habría sido posible en otro momento. No obstante, sostendría que, en términos generales, estas historias siguen repitiéndose principalmente de formas que refuerzan las memorias dominantes y las ideologías hegemónicas.

Xiaoning Lu

Resulta muy interesante escuchar a Edward hablar de las memorias de las regiones fronterizas, porque mi perspectiva se centra más en las me-

morias nacionales. En los últimos años, dos grandes guerras han sido objeto de una constante rememoración y representación visual en China. Una de ellas es, por supuesto, la segunda guerra sino-japonesa, especialmente a través de las representaciones de la masacre de Nankín. La otra es la guerra de Corea, un conflicto que ha caído en gran medida en el olvido en otras partes del mundo, pero que sigue teniendo una enorme importancia en la República Popular China, donde con frecuencia se considera la guerra fundacional y un acontecimiento decisivo en la configuración de la identidad del Estado.

Cuando pensamos en estos conflictos, solemos interpretarlos a partir de la oposición entre perpetrador y víctima. Esto resulta especialmente evidente en el caso de la segunda guerra sino-japonesa y de la masacre de Nankín, que continúan siendo cuestiones profundamente controvertidas, entre otras razones por el persistente debate sobre la percepción de que Japón no ha reconocido plenamente ni pedido disculpas de forma suficiente por las atrocidades cometidas durante la guerra.

Si examinamos las representaciones cinematográficas recientes de la masacre de Nankín, hay dos películas especialmente interesantes. La primera es *Ciudad de vida y muerte* (Nanjing! Nanjing!, Lu Chuan, 2009). A veces tengo la impresión de que esta película se estrenó antes de tiempo. Desde el punto de vista visual, se trata de una extraordinaria obra en blanco y negro, pero suscitó una gran controversia en China porque adopta parcialmente la perspectiva de un soldado japonés. Muchos espectadores cuestionaron que el director pareciera invitar a sentir empatía por los soldados japoneses cuando, a su juicio, Japón seguía debiendo una disculpa a China. Sin embargo, considero que se trata de una película extraordinariamente poderosa. La utilizo en mi asignatura de grado «Historia y memoria en las culturas de Asia Oriental», y a muchos estudiantes les resulta difícil verla. Su impacto visual es profundamente perturbador y traumático. Más importante aún, consigue transmitir la brutalidad de la guerra y la manera en que esta puede erosionar nuestro sentido de la humanidad. Por ello, creo que la película no solo fue controvertida, sino que también se adelantó a su tiempo. Se estrenó en un momento en el que gran parte del público chino todavía no estaba preparado para aceptar, o siquiera para enfrentarse a, esa perspectiva.

La segunda película que me gustaría mencionar es *Nanjing zhaoxiangguan* [El estudio fotográfico de Nankín] (Ao Shen, 2025). Las pruebas fotográficas han desempeñado durante mucho tiempo un papel fundamental en los esfuerzos por hacer justicia histórica y documentar las atrocidades cometidas por el ejército japonés durante la guerra, y esta película dialoga con ese legado de una manera particularmente sugerente. Además, fue recibida muy positivamente por el público chino. La historia sigue a un grupo de civiles que se refugian en un estudio fotográfico durante la masacre de Nankín. Son personas corrientes —un cartero, el propietario del estudio y otros personajes— que, sin embargo, arriesgan su vida para proteger las fotografías que documentan las atrocidades cometidas por el ejército japonés. Gracias a sus esfuerzos, encadenados como una carrera de relevos para preservar y transmitir estas pruebas visuales, estos personajes contribuyen finalmente a aportar pruebas decisivas en el juicio contra los criminales de guerra.

Un aspecto que me parece especialmente interesante es la representación de las mujeres. En muchas narrativas bélicas, los personajes femeninos suelen quedar reducidos a víctimas, símbolos de la humillación nacional o figuras fetichizadas. En esta película, sin embargo, la violencia ejercida contra las mujeres solo se representa de manera indirecta. El público nunca presencia de forma explícita una violación o una agresión sexual; por el contrario, estas experiencias se sugieren mediante sutiles recursos visuales y narrativos. Además, la película construye un memorable personaje femenino: una cantante de ópera obligada a actuar

para el ejército japonés. En respuesta a esa imposición, le dice a su amante que, a lo largo de toda su vida, ha cantado historias sobre heroicas mujeres generales de la historia de China. En otras palabras, es a través de esas óperas como ha desarrollado un profundo sentido de la justicia y una clara conciencia moral.

Creo que la representación matizada de los civiles corrientes es una de las razones que explican el éxito de la película. Responde a una necesidad psicológica de muchos espectadores al mostrar cómo personas desprovistas de poder son capaces, aun así, de encontrar solidaridad y mantener un espíritu de resistencia silencioso pero persistente. Otro momento especialmente memorable se produce cuando el cartero chino le dice al fotógrafo militar japonés, que en un primer momento parece una persona educada e incluso humana, pero que más tarde revela no ser diferente de los demás agresores despiadados: «Tomodachi janai», es decir, «No somos amigos». Esta frase tuvo una gran resonancia entre el público chino por la claridad de su posicionamiento moral. Rechaza la ilusión de una amistad o de una reconciliación sin rendición de cuentas y remite a la cuestión aún no resuelta de la responsabilidad histórica de Japón y de las disculpas que muchos espectadores chinos consideran que siguen pendientes.

Lo que me interesa de estas dos películas es que, aunque ambas se apartan de las narrativas oficiales anteriores sobre la segunda guerra sino-japonesa, generan formas muy distintas de impacto afectivo. *Ciudad de vida y muerte* deja al espectador reflexionando sobre los múltiples costes de la guerra. No ofrece respuestas fáciles, sino que mantiene abiertos numerosos interrogantes de carácter moral y emocional. *Nanjing zhaoxiangguan*, por el contrario, propone una forma de cierre para las heridas históricas y psicológicas. La película concluye con imágenes contemporáneas de Nankín como una ciudad de paz y prosperidad, revelando implícitamente las consecuencias de la guerra y sugiriendo que el presente de la ciudad se ha construido sobre los sacrificios de las generaciones anteriores. De este modo, vincula el pasado con el presente de una manera profundamente conmovedora. En conjunto, estos ejemplos nos recuerdan la amplia variedad de estrategias visuales mediante las cuales el cine chino continúa dialogando con la memoria de la segunda guerra sino-japonesa.

2. En vuestra opinión, ¿la cultura visual de las últimas décadas se ha limitado principalmente a reproducir categorías y narrativas ya establecidas o, por el contrario, ha contribuido a representar nuevas realidades sociales e históricas? Más concretamente, ¿cuestiona la tradicional dicotomía entre víctima y perpetrador o tiende, en cambio, a reforzarla?

Edward Vickers

Retomando lo que comentaban Xiaoying y Bingbing sobre las representaciones de la segunda guerra sino-japonesa y, quizá también, de la guerra de Corea —aunque estoy menos familiarizado con las representaciones de este conflicto—, hace más de diez años participé en un proyecto dedicado a analizar las imágenes de Japón en Asia Oriental. Uno de los capítulos del volumen resultante, escrito por la investigadora afincada en Hong Kong Kinnia Yau, se centraba en la representación de los «buenos japoneses» en el cine bélico chino.

Una de las películas que analizaba era *Ciudad de vida y muerte*, que, en mi opinión, es una película excelente. En lo que respecta a la representación de los japoneses, se sitúa en una cierta zona gris, ya que su personaje principal es un soldado japonés retratado de forma relativamente empática.

En cambio, la película que mencionaba Bingbing, *Nanjing zhaoxiangguan*, y especialmente la frase «Tomodachi janai», parece alejarse de esa zona gris para ofrecer una representación mucho más maniquea de la guerra. Dentro de este marco, los chinos pertenecen claramente a la categoría de amigos o «pengyou», mientras que los japoneses quedan, sin lugar a dudas, excluidos de esa categoría.

A mi juicio, esto refleja una pérdida más amplia de matices en las representaciones del conflicto en la China contemporánea. La China de Xi Jinping no parece mostrar un especial interés por la ambigüedad cuando se trata de representar los conflictos del pasado. La distinción entre amigos y enemigos se establece de manera muy nítida. Quizá esto suene un tanto pretencioso, pero inevitablemente recuerda a la influencia de Carl Schmitt sobre determinados intelectuales públicos chinos. La insistencia de Schmitt en la centralidad de la distinción entre amigo y enemigo encuentra eco en una cultura política que subraya la necesidad de identificar amenazas externas y de cohesionar a la sociedad en torno a un Estado fuerte capaz de hacerles frente. En muchos sentidos, ese parece ser el mensaje general que transmite buena parte de la cultura visual contemporánea dedicada a las memorias del conflicto.

Esto plantea otra cuestión: ¿hasta qué punto China y los chinos son representados como víctimas? En *Ciudad de vida y muerte*, a pesar de la representación más matizada de algunos personajes japoneses, los chinos siguen siendo retratados de manera muy clara como víctimas. Sin embargo, quien visite hoy el Memorial de la Masacre de Nankín encontrará un énfasis diferente. El memorial original se centraba principalmente en las atrocidades cometidas por el ejército japonés y en el sufrimiento de la población china. En cambio, el amplio espacio expositivo inaugurado en 2015 está dedicado casi por completo al tema de la victoria.

En un sentido más amplio, aunque las narrativas sobre las luchas de China contra los agresores extranjeros siguen constituyendo un motivo recurrente, se ha producido un cambio significativo: el foco ha dejado de ponerse en la conmemoración del sufrimiento y la condición de víctima para desplazarse hacia la celebración de la fortaleza, la resistencia y la victoria. En lugar de presentar a los chinos principalmente como víctimas pasivas, las representaciones contemporáneas los muestran cada vez más como vencedores decididos que se enfrentan a las potencias imperialistas, las derrotan y restituyen la dignidad nacional. Creo que este cambio se aprecia con claridad en la evolución del propio Memorial de la Masacre de Nankín, que se ha convertido en un espacio cada vez más amplio dedicado a narrar no solo el trauma, sino también la victoria nacional.

Bingbing Shi

Estoy completamente de acuerdo. No tengo mucho que añadir, pero los comentarios de Edward sobre el desenlace de *Nanjing zhaoxiangguan* me hicieron pensar en una tendencia más amplia de las narrativas bélicas chinas contemporáneas. China ya no se representa únicamente como una víctima, sino también como una vencedora. En última instancia, estas películas buscan suscitar un sentimiento de orgullo nacional y de confianza cultural. El mensaje es que, aunque China sufrió enormemente en el pasado, logró superar esas adversidades y salir fortalecida. Añadiría también que el público parece acoger este tipo de narrativas con entusiasmo. Cuando pienso en las generaciones más jóvenes, incluida la mía y las que han venido después, crecimos en un periodo en el que China se fue convirtiendo en una potencia cada vez más fuerte y experimentó un extraordinario desarrollo económico. Como consecuencia, creo que muchos jóvenes responden de forma positiva a narrativas que ponen el acento en la confianza, la resiliencia y la fortaleza nacional. Quizá esto contribuya a explicar por qué este tipo de películas ha alcanzado tanta popularidad en China en los últimos años.

Xiaoning Lu

Yo solo añadiría que William Callahan, profesor de la London School of Economics, analiza esta dinámica en su libro *China: The Pessoptimist Nation* (2008). Su planteamiento refleja con precisión esa combinación de condición de víctima y triunfalismo: China sufrió, pero también fue capaz de soportar las adversidades y, finalmente, salir victoriosa. En ese sentido, el discurso de la humillación nacional no consiste únicamente en recordar el sufrimiento del pasado; también afirma la necesidad de levantarse, superar la adversidad y fortalecerse.

Edward Vickers

Creo que tienes razón al afirmar que esta narrativa goza de una notable aceptación popular. En particular, la narrativa de la segunda guerra sino-japonesa sigue ocupando un lugar muy destacado. Tengo más dudas en el caso de la guerra de Corea, pero la segunda guerra sino-japonesa es, sin duda, el conflicto al que el Partido recurre de manera reiterada. Una de las razones por las que ha conservado una presencia tan destacada en la cultura popular es que, cuando las autoridades la situaron en el centro de la Campaña de Educación Patriótica en la década de 1990, comprendieron que resonaba profundamente entre buena parte de la población china. La campaña supo conectar con memorias familiares que seguían muy vivas en aquel momento.

La cuestión, sin embargo, es si esta narrativa tiene la misma resonancia en las periferias de China, que es precisamente el ámbito que he estado estudiando. No creo que posea el mismo significado para los tibetanos o los uigures, aunque quizá sí tenga una mayor relevancia para los mongoles. Hong Kong constituye un caso especialmente interesante porque, hasta hace relativamente poco, la guerra contra Japón no ocupaba un lugar destacado en la cultura histórica pública del territorio.

En cierta medida sí estaba presente en el cine, y las películas con villanos japoneses no eran, desde luego, infrecuentes. Sin embargo, la cultura popular de Hong Kong se ha caracterizado históricamente por ofrecer un tratamiento más diverso y matizado del conflicto, la memoria y la distinción entre héroes y villanos. No obstante, desde las protestas de 2019 y la entrada en vigor de la Ley de Seguridad Nacional en 2020, se ha realizado un esfuerzo mucho más decidido por extender a Hong Kong, de una manera relativamente directa, la Campaña de Educación Patriótica impulsada en la China continental. Una de las manifestaciones de este proceso ha sido la creciente importancia concedida a la guerra contra Japón.

Por ejemplo, el antiguo Museo de Defensa Costera pasó a denominarse Museo de la Guerra de Resistencia y Defensa Costera de Hong Kong. Del mismo modo, la conmemoración del Día en Memoria de la Masacre de Nankín, que se convirtió en un acontecimiento de gran relevancia en la China continental tras su establecimiento oficial en 2014, apenas tenía presencia en la vida pública de Hong Kong. Sin embargo, desde 2021 ha adquirido una visibilidad mucho mayor. La Oficina de Educación ha distribuido materiales didácticos, entre ellos breves documentales destinados a su utilización en los centros educativos. En algunos casos, los docentes —sometidos a una considerable presión para demostrar que cumplían con las expectativas oficiales— han llegado a mostrar a alumnos de educación primaria imágenes explícitas de las atrocidades cometidas durante la guerra, incluidas escenas de decapitaciones y ataques con bayoneta.

Se ha producido, por tanto, un cambio significativo en el lugar que ocupa la segunda guerra sino-japonesa dentro de las narrativas oficiales sobre el pasado nacional, incluidas las narrativas visuales. Al mismo tiempo, no estoy convencido de que estas narrativas encuentren en el público de Hong Kong la misma resonancia que tienen entre el público de la China continental.

3. A partir de la cultura visual y de las películas que habéis comentado, ¿consideráis que estas representaciones refuerzan principalmente las tensiones internacionales existentes y los antagonismos históricos o, por el contrario, también abren espacios para la reconciliación y nuevas formas de diálogo? ¿Hasta qué punto estas narrativas emergentes cuestionan las memorias del conflicto ya consolidadas?

Bingbing Shi

Se me ocurre un ejemplo. Hace poco leí varias informaciones sobre la película *731* (Zhao Linshan, 2025), que aborda el uso de armas biológicas por parte de Japón en China durante la segunda guerra sino-japonesa. Aunque no he visto la película, tengo entendido que representa estos hechos de una manera especialmente explícita y perturbadora. Lo que me llamó la atención fue que algunas informaciones apuntaban a que las autoridades retrasaron o limitaron su estreno por temor a que pudiera intensificar las tensiones entre China y Japón. Si esas informaciones son correctas, sugerirían que el Gobierno es consciente de que determinadas representaciones de las atrocidades de guerra pueden tener un impacto directo en las relaciones internacionales contemporáneas.

Como no he visto la película, no puedo pronunciarme sobre su contenido específico, pero, teniendo en cuenta el tema que aborda, imagino que ofrece una representación de la guerra especialmente brutal. Al menos en este caso, parece haber existido cierta preocupación por que las representaciones visuales de la violencia histórica pudieran generar un nivel excesivo de tensión entre ambos países.

Edward Vickers

Muy brevemente, me temo que, al menos en Asia Oriental, no creo que la cultura visual esté desempeñando un papel especialmente relevante en la promoción de la reconciliación. Esto no ocurre únicamente en China, sino también en Japón, donde la censura y las presiones políticas ejercidas sobre quienes intentan representar los conflictos de una manera más matizada pueden ser considerables. Evidentemente, todos conocemos el alcance de la censura en China, y la situación se ha vuelto mucho más restrictiva desde el estreno de *Ciudad de vida y muerte*. Existen varios ejemplos de interesantes películas chinas sobre la segunda guerra sino-japonesa que, sencillamente, hoy ya no podrían realizarse. Mi favorita es *Los demonios en mi puerta* (Guizi lai le, Jiang Wen, 2000). Es una película fascinante, sombría, a menudo humorística y profundamente perturbadora. Películas de este tipo, que humanizan a sus protagonistas y evitan reducciones morales excesivamente simplistas, tienen el potencial de conectar con públicos de distintos países. Precisamente porque no se toman demasiado en serio a sí mismas, abren un espacio para aproximaciones al pasado más complejas.

Sin embargo, presiones similares también existen en Japón. Existe una presión considerable en torno a la historia pública y a las representaciones cinematográficas de cuestiones históricas controvertidas. Un ejemplo es *Shusenjō* [Campo de batalla principal] (Miki Dezaki, 2018)[2], un documental del cineasta japonés-estadounidense. Tras su estreno, Dezaki fue demandado por varios nacionalistas de extrema derecha. Aunque finalmente ganó el juicio, el proceso judicial restringió de manera significativa la circulación de la película en Japón durante varios años. En la práctica, ello supuso una forma de censura. De manera más general, cuando películas controvertidas se proyectan en festivales de cine en Japón, las salas pueden convertirse en objeto de actos de intimidación. En ocasiones se organizan manifestaciones a las puertas de los cines y grupos de presión vinculados a la extrema derecha nacionalista intentan boicotear las proyecciones. Así pues, aunque Japón mantiene un compromiso formal con el Estado de derecho, las libertades civiles y la libertad de expresión, siguen existiendo

fuertes presiones sociales y políticas para silenciar aquellas representaciones de los conflictos del pasado que cuestionan o resultan ofensivas para las sensibilidades nacionalistas.

Bingbing Shi
También creo que la educación desempeña un papel importante en este ámbito. Por las conversaciones que he mantenido con algunos colegas japoneses, tengo la impresión de que durante su etapa escolar aprendieron relativamente poco sobre la Segunda Guerra Mundial. Si realmente es así, quizá ello ayude a explicar algunas de las sensibilidades que rodean estas cuestiones, incluidas las presiones y las formas de censura que Edward acaba de describir.

Edward Vickers
No se trata de una observación novedosa, pero creo que buena parte del problema tiene que ver con la forma en que se representa a los perpetradores y a las víctimas. En toda Asia Oriental existe una marcada tendencia a que las distintas sociedades insistan en su propia condición de víctimas. En China, por ejemplo, suele ponerse el acento en el carácter singular del sufrimiento padecido por el país durante la guerra: el mensaje implícito es que nadie ha sufrido tanto como China y que, por tanto, otras experiencias de sufrimiento, como los bombardeos atómicos de Japón, pueden aparecer como secundarias o menos merecedoras de atención. Sin embargo, dinámicas similares pueden encontrarse en otros lugares. En Japón, algunos sostienen que el hecho de ser el único país que ha sufrido bombardeos atómicos le confiere una comprensión única de los horrores de la guerra. En Corea, la memoria de las invasiones, de la colonización y de la devastación provocada por la guerra de Corea también puede alimentar un profundo sentimiento de victimización histórica, ya sea en relación con China, Japón o Estados Unidos.

Con ello no pretendo afirmar que estas experiencias sean comparables de una manera simple, sino que una atención excesiva al sufrimiento nacional propio puede hacer que las personas sean menos receptivas al sufrimiento ajeno. Cuando la cultura pública y las prácticas conmemorativas se articulan principalmente en torno a narrativas de victimización nacional, pueden favorecer la competencia entre memorias en lugar de la empatía. En muchos casos, el conjunto del aparato de la memoria pública, la educación y la producción cultural está orientado a mantener ese énfasis en el sufrimiento nacional, en lugar de promover una comprensión más compartida del pasado.

Xiaoning Lu
Edward, ¿por qué crees que estas narrativas nunca parecen ser suficientes? A pesar del gran número de películas que siguen produciéndose, las sociedades parecen volver una y otra vez a los mismos relatos de sufrimiento y victimización. ¿Por qué persiste la necesidad de realizar nuevas películas sobre acontecimientos como la masacre de Nankín? ¿Por qué estas narrativas requieren una constante reiteración, tanto en China como, aunque de formas diferentes, en Japón?

Edward Vickers
En el caso de China, si nos fijamos únicamente en el último siglo, existe un amplio abanico de conflictos y traumas que potencialmente podrían convertirse en objeto de la memoria pública y de la representación cinematográfica: el Gran Salto Adelante y la hambruna que lo siguió, la guerra civil china o la Revolución Cultural, entre otros. *Yangguang canlan de rizi* [Días de sol] (Jiang Wen, 1994) es un ejemplo muy interesante de una película que aborda la Revolución Cultural. También es el tipo de película que, en mi opinión, hoy ya no podría realizarse en China. Una de las razones por las que se siguen produciendo películas sobre la masacre de Nankín es que continúa siendo uno de los pocos grandes traumas históricos que pueden tratarse con relativa libertad. Muchos de los otros conflictos y convulsiones que todavía forman par-

te de la memoria viva son políticamente mucho más sensibles, porque remiten a episodios en los que el propio Partido Comunista desempeñó un papel central. Como consecuencia, resulta mucho más difícil abordarlos a través de la producción cultural dominante.

En ese sentido, el retorno reiterado a la masacre de Nankín no responde únicamente al interés público por ese acontecimiento, sino que también está relacionado con el limitado abanico de traumas históricos que pueden representarse y debatirse públicamente.

4. Varios de los aspectos que habéis planteado nos llevan directamente a la siguiente cuestión que queríamos abordar: la dimensión transnacional de la memoria. ¿Qué papel desempeñan las perspectivas transnacionales en la construcción y circulación de la memoria? ¿Siguen predominando los marcos nacionales en la forma en que se recuerdan y representan los conflictos históricos o existe un margen cada vez mayor para enfoques transnacionales de la memoria? En un sentido más amplio, ¿consideráis que una perspectiva transnacional resulta pertinente o productiva para analizar estas narrativas visuales sobre el pasado?

Xiaoning Lu

La memoria de la guerra de Corea es, sin duda, transnacional, y precisamente por ello constituye un caso especialmente interesante. Aunque China participó en el conflicto enviando el Ejército de Voluntarios del Pueblo a la península de Corea, la guerra no se libró en territorio chino, a diferencia de lo ocurrido durante la segunda guerra sino-japonesa. Como consecuencia, la mayoría de los ciudadanos chinos no la experimentó de manera directa. Esto plantea una cuestión importante desde la perspectiva de los estudios de la memoria. Solemos pensar la posmemoria como algo que se transmite entre generaciones, pero, en el caso de la guerra de Corea, ¿cómo se transmite la experiencia de la guerra a una población que, en su inmensa mayoría, no mantiene ninguna conexión personal y directa con ella?

Durante mucho tiempo, la memoria de la guerra de Corea en China quedó preservada fundamentalmente por grupos relativamente especializados, entre ellos historiadores, antiguos oficiales del ejército y veteranos de guerra. Gran parte del trabajo de memoria desarrollado en aquellos primeros años adoptó la forma de memorias, historias orales y relatos militares. Las representaciones visuales también desempeñaron un papel importante, aunque en un primer momento no fueron principalmente cinematográficas. Durante la propia guerra, los carteles de propaganda ocuparon un lugar central. Producidos entre 1950 y 1953, estaban concebidos para movilizar el apoyo al esfuerzo bélico mediante el fomento de la producción económica y de las contribuciones de la población al abastecimiento de las tropas desplegadas en el frente coreano. El cine también desempeñó un papel relevante. En las décadas de 1950 y 1960 se produjeron varias películas destacadas sobre la guerra, entre ellas *Shang gan ling* (Shànggānlǐng, Sha Meng y Lin Shan, 1956). Sin embargo, el interés cinematográfico por la guerra de Corea prácticamente desapareció durante la década de 1990, antes de experimentar un resurgimiento a partir de la década de 2010.

La guerra de Corea es inherentemente transnacional, ya que en ella participaron no solo China y Corea, sino también Estados Unidos y la coalición internacional articulada bajo el paraguas de las Naciones Unidas. Sin embargo, en el cine chino esta complejidad transnacional suele reinterpretarse desde un prisma nacionalista. La narrativa dominante pone el acento en la resistencia frente al imperialismo estadounidense, centrándose principalmente en las heroicas batallas libradas por el

Ejército de Voluntarios del Pueblo chino contra las tropas de las Naciones Unidas encabezadas por Estados Unidos. En cambio, se presta relativamente poca atención a la coordinación de China con el Ejército Popular de Corea o a su colaboración con el conjunto del bloque socialista.

Esto contrasta con muchas representaciones surcoreanas de la guerra. Películas como *Lazos de guerra* (Taegukgi Hwinalrimyeo, Kang Je-gyu, 2004) y *Gojijeon* [Batalla de las tierras altas] (Jang Hoon, 2011) tienden a poner un mayor énfasis en el coste humano del conflicto. Temas como la separación de las familias, la fraternidad y la tragedia de la guerra civil ocupan un lugar central en estas narrativas. Por su parte, el cine estadounidense ha abordado con frecuencia la guerra de Corea desde perspectivas diferentes, utilizándola en ocasiones como telón de fondo para explorar preocupaciones más amplias relacionadas con la ideología, la psicología o la política de la Guerra Fría, como ocurre en *El mensajero del miedo* (The Manchurian Candidate, John Frankenheimer, 1962).

En China, sin embargo, la memoria de la guerra de Corea ha adquirido una importancia creciente en los últimos años, especialmente desde el deterioro de las relaciones sino-estadounidenses y el inicio de la guerra comercial con Estados Unidos. En la actualidad, el conflicto se invoca con frecuencia como un ejemplo histórico de la capacidad de China para enfrentarse a un adversario más poderoso y demostrar su fortaleza nacional. Lo verdaderamente interesante es que esa memoria circula hoy a través de una amplia variedad de formas culturales. Por ejemplo, durante la guerra comercial entre China y Estados Unidos, en las plataformas chinas de comercio electrónico se comercializó una taza esmaltada como «taza conmemorativa por la participación en la guerra comercial entre China y Estados Unidos». El objeto estaba claramente inspirado en las tazas esmaltadas conmemorativas de la campaña «Resistir a Estados Unidos, ayudar a Corea», que se entregaban como muestra de reconocimiento a quienes participaron en la guerra de Corea. En otras palabras, esta taza retomaba de forma lúdica la materialidad, el lenguaje visual y la retórica conmemorativa asociados a la memoria de la guerra de Corea, pero los resignificaba para aplicarlos a un conflicto económico contemporáneo.

Resulta evidente que cada país se relaciona con los conflictos a partir de sus propias preocupaciones políticas, sus formas culturales y sus prácticas de memoria. El caso chino también nos recuerda que el presente condiciona con frecuencia la manera en que recordamos el pasado. Las circunstancias desde las que recordamos un conflicto pueden llegar a ser tan importantes como el propio conflicto.

5. Una de las cuestiones que subyace a esta discusión es si la memoria puede seguir entendiéndose principalmente desde marcos nacionales. ¿Hasta qué punto los actores transnacionales, las comunidades diaspóricas y la circulación transfronteriza de imágenes y narrativas están transformando hoy la memoria colectiva? ¿Estamos asistiendo al surgimiento de culturas de la memoria genuinamente transnacionales o el Estado-nación sigue siendo el marco dominante a través del cual se recuerdan y representan los conflictos históricos?

Bingbing Shi

Cuando pienso en la dimensión transnacional de la memoria, un ejemplo que siempre me viene a la mente es *Feng sheng* [El sonido del viento] (Chen Kuo-fu y Gao Qunshu, 2009). Se trata de una película bélica comercial basada originalmente en una novela y adaptada posteriormente al cine con un notable éxito de público. Lo que me parece especialmente interesante es que más tarde fue objeto de una nueva adaptación en Corea del Sur.

Sin embargo, en la versión surcoreana, la mayor parte de los elementos históricos específicos desaparecieron o quedaron considerablemente difuminados. El foco se desplazó del contexto histórico hacia las convenciones propias del cine de género, especialmente el suspense y el espionaje. En otras palabras, la adaptación pasó a estar mucho más centrada en el género que en la historia.

Esto sugiere que, cuando las películas bélicas chinas, o las memorias asociadas a ellas, atraviesan las fronteras nacionales, las consideraciones comerciales pueden adquirir una importancia especialmente relevante. En este caso, los productores surcoreanos reconocieron claramente el éxito de taquilla de la película original en China y trataron de adaptar la historia al público surcoreano. Como resultado, lo que circuló transnacionalmente no fue necesariamente la memoria histórica en sí misma, sino un marco narrativo de probado éxito comercial.

Edward Vickers

Muy brevemente, en relación con la cuestión de la memoria transnacional, señalaría el caso de las «mujeres del consuelo», un tema sobre el que investigué hace ya varios años. La explotación y la trata de mujeres en tiempos de guerra constituyen, en muchos sentidos, un fenómeno transnacional. El sistema de las «mujeres del consuelo» fue también, por su propia naturaleza, un fenómeno transnacional, al implicar a múltiples países y poblaciones de Asia Oriental. Precisamente por ello, ofrece una clara oportunidad para desarrollar formas de rememoración que trasciendan las fronteras nacionales. En un nivel más profundo, esta cuestión remite a las actitudes hacia las mujeres y a las relaciones de género predominantes en las sociedades de Asia Oriental durante la primera mitad del siglo XX, actitudes que en ningún caso fueron exclusivas de un único país. Asimismo, conecta con problemas más amplios de explotación y trata que persistieron mucho después del final de la Segunda Guerra Mundial y que, en algunos aspectos, continúan presentes en la actualidad.

Algunos activistas implicados en los movimientos en favor de la conmemoración y las reparaciones han tratado de presentar la cuestión de las «mujeres del consuelo» como una causa feminista transnacional. Sin embargo, esos esfuerzos han tenido un éxito limitado. Una y otra vez, la cuestión ha sido reabsorbida por marcos nacionales, ya sea por actores surcoreanos, chinos o japoneses, y movilizada al servicio de narrativas nacionales y agravios históricos. Como cuestión vinculada al género, a la historia de las mujeres y a las experiencias femeninas de la guerra, el sistema de las «mujeres del consuelo» tiene el potencial de trascender los patrones nacionalistas de la memoria. No obstante, en la práctica, ese potencial rara vez ha llegado a materializarse plenamente.

6. Nuestro último tema aborda la intersección entre género y memoria. ¿Cómo abordan las películas contemporáneas, los medios visuales y otras formas culturales las experiencias de las mujeres en la guerra, la violencia y el trauma histórico? ¿Han abierto las perspectivas de género nuevas formas de recordar el pasado o las narrativas nacionales y oficiales siguen condicionando la representación de estas experiencias?

Bingbing Shi

Una cuestión que me interesa especialmente es por qué las películas bélicas recurren con tanta frecuencia a la figura de la espía. Habitualmente se la presenta como una *femme fatale*: atractiva, pero peligrosa; extraordinariamente competente, aunque definida en última instancia por sus relaciones sentimentales. Desde una perspecti-

va crítica, sostendría que este motivo recurrente pone de manifiesto hasta qué punto los personajes femeninos siguen siendo objeto de cosificación en la cultura visual de la guerra. Estas figuras suelen utilizarse para hacer que los relatos bélicos resulten más atractivos y comercialmente exitosos, en lugar de explorar las experiencias de las mujeres.

En un sentido más amplio, en las representaciones de la guerra y del trauma nacional, las mujeres funcionan con frecuencia como encarnaciones simbólicas del sufrimiento de la nación. Sus cuerpos y sus experiencias se utilizan para representar la condición de víctima de la nación y sus heridas históricas. Sin embargo, su capacidad de agencia, su subjetividad y sus experiencias vividas suelen aparecer solo parcialmente representadas. Como resultado, las mujeres se convierten en vehículos a través de los cuales se narra el trauma nacional, en lugar de ser reconocidas como auténticas protagonistas de la historia.

Edward Vickers
When you talk about portrayals of female spies, are you thinking of films such as *Sè, Jiè* (*Lust, Caution*, Ang Lee, 2007)? Cuando hablas de la representación de las espías, ¿estás pensando en películas como *Deseo, peligro* (Sè, Jiè, Ang Lee, 2007)?

Bingbing Shi
Sí, y también en *Feng sheng*. Más allá de estos casos, las espías aparecen con muchísima frecuencia en las películas bélicas y las series de televisión chinas. De hecho, se han convertido en un tipo de personaje recurrente dentro de este género.

Xiaoning Lu
Añadiría que este motivo es especialmente frecuente en las narrativas sobre la guerra civil china y el conflicto entre el Kuomintang (KMT) y el Partido Comunista de China (PCCh). En cambio, en las películas sobre la segunda guerra sino-japonesa, la figura recurrente más interesante suele ser la del colaboracionista o el traidor, más que la de la espía.

7. Es interesante, porque también remite a la cuestión de las «mujeres del consuelo». Los debates sobre este tema suelen centrarse en las mujeres reclutadas en las colonias y los territorios ocupados por Japón, mientras que las experiencias de las propias «mujeres del consuelo» japonesas suelen quedar al margen de la discusión. En cierto modo, esto también plantea interrogantes sobre la visibilidad, la representación y el carácter selectivo de la memoria.

Edward Vickers
Existieron, por supuesto, «mujeres del consuelo» japonesas, pero rara vez se habla de ellas. O, al menos, rara vez se las considera víctimas. La idea más extendida suele ser que las «mujeres del consuelo» japonesas eran simplemente prostitutas y que, por ello, de algún modo son menos merecedoras de simpatía o reconocimiento.

Xiaoning Lu
La cuestión de las «mujeres del consuelo» también me hace pensar en la dimensión transnacional de la memoria. Contamos con películas surcoreanas que abordan esta cuestión, así como con varios documentales en lengua china dedicados a las «mujeres del consuelo» chinas. En Taiwán, por ejemplo, está *Lúwěi zhī Gē* [La canción de los juncos] (Wu Hsiu-ching, 2015), que se centra en las experiencias de las «mujeres del consuelo» taiwanesas. En ese sentido, se trata de una auténtica cuestión de memoria transnacional. Creo que también existen películas procedentes de Malasia y de otras regiones del Sudeste Asiático que abordan experiencias similares.

Volviendo a la cuestión anterior sobre la complejidad de la representación, creo que existen ejemplos de retratos más matizados de las muje-

res. Uno de ellos puede encontrarse en *Ciudad de vida y muerte*. La película incluye el personaje de una prostituta que, en un primer momento, aparece como una figura ajena al resto de las mujeres. Incluso mientras permanece refugiada, continúa maquillándose y se presenta como alguien fuera de lugar, especialmente en contraste con las demás mujeres, aterrorizadas y más próximas al ideal de respetabilidad femenina. Sin embargo, finalmente es ella quien se ofrece voluntariamente para acompañar a los soldados japoneses.

Edward Vickers
Para evitar que se llevaran a las muchachas más jóvenes.

Xiaoning Lu
Exactamente. Y eso produce una inversión muy interesante. La película cuestiona la oposición convencional entre las mujeres inocentes y las mujeres sexualizadas. Personajes que, en un primer momento, podrían parecer marginales o moralmente sospechosos terminan revelando una notable capacidad de agencia y una gran valentía moral. En ese sentido, sí creo que existen ejemplos de representaciones de las mujeres más sutiles y complejas.

Edward Vickers
Es cierto. Pero entonces volvemos al hecho de que *Ciudad de vida y muerte* fue objeto de duras críticas prácticamente desde el momento mismo de su estreno.

Xiaoning Lu
En ese sentido, creo que *Ciudad de vida y muerte* ofrece una representación de las mujeres mucho más interesante que *Las flores de la guerra* (Jin ling shi san chai, Zhang Yimou, 2011), donde la narración sigue apoyándose en la oposición convencional entre las colegialas inocentes y las cortesanas. Al final de la película, las cortesanas se visten como las colegialas y acuden en su lugar a la celebración organizada por los soldados japoneses. Es, por tanto, a través de su sacrificio como se preserva la inocencia de las verdaderas colegialas. En ese sentido, la película refuerza una lógica de género bien conocida: hay mujeres consideradas puras y dignas de protección, mientras que otras son sexualizadas y convertidas en objeto de sacrificio. Sus cuerpos se convierten en el medio a través del cual la nación es salvada simbólicamente.

Edward Vickers
En relación con la cuestión de las «mujeres del consuelo», me viene a la mente un ejemplo de un enfoque relativamente matizado que, hasta cierto punto, también reconocía la dimensión transnacional de la condición de víctima. En Tokio se encuentra el Women's Active Museum on War and Peace, que desarrolla una labor muy interesante, aunque afronta considerables dificultades y difícilmente puede decirse que sus exposiciones formen parte de la cultura histórica pública dominante. También existió en Taipéi el Ama Museum, dedicado a la memoria de las «mujeres del consuelo». Lo que me pareció especialmente interesante de su planteamiento fue que, en parte debido al clima relativamente favorable a Japón que ha caracterizado a Taiwán en los últimos años, no abordaba esta cuestión desde una perspectiva marcadamente antijaponesa. Sin duda, ello guardaba relación con el contexto político más amplio, pero creo que también reflejaba la visión de muchas de las personas implicadas en este activismo, que tendían a entender este asunto principalmente como una cuestión feminista, más que nacionalista

Lamentablemente, el museo cesó su actividad durante la pandemia de COVID-19. Lo interesante, sin embargo, es que esta cuestión también se convirtió en objeto de disputa política en Taiwán. En un momento dado, el Kuomintang (KMT) trató de promover una interpretación mucho más nacionalista de la cuestión de las «mujeres del consuelo», utilizándola como un medio para criticar al Partido Progresista Democrático (PPD) por su supuesta falta

de disposición a defender los intereses de Taiwán en sus relaciones con Japón. Aquel intento tuvo una repercusión política muy limitada, pero aun así ilustra cómo esta cuestión podía instrumentalizarse con fines nacionalistas. En última instancia, la iniciativa apenas tuvo recorrido, lo que pone de relieve un importante contraste entre Taiwán y lugares como Corea del Sur o la China continental, donde la politización de la cuestión de las «mujeres del consuelo» ha sido, por lo general, mucho más intensa.

8. Una cuestión que nos interesa especialmente es hasta qué punto la memoria se negocia a través de géneros que, por lo general, no se asocian con el trauma histórico o la guerra. Solemos pensar la memoria en relación con las películas bélicas, los dramas históricos o los documentales; sin embargo, las memorias del conflicto también pueden aflorar en formas más inesperadas, como los musicales, las películas románticas, los dramas familiares, las comedias o incluso el cine erótico. En sus respectivos ámbitos de investigación, ¿han observado tendencias similares? ¿Existen ejemplos en los que cuestiones relacionadas con la memoria, el trauma o la violencia histórica se exploren a través de géneros que, en principio, no solemos asociar con estos temas?

Bingbing Shi
También mencionaría la literatura en línea. Existe un género enormemente popular de novelas web dedicado a la guerra y a los temas militares, muchas de las cuales cuentan con un número muy elevado de lectores. Se trata, por lo general, de narraciones extensas publicadas en Internet.

Xiaoning Lu
¿Estas historias se desarrollan sobre un trasfondo histórico o son versiones completamente ficcionalizadas de la guerra?

Bingbing Shi
En muchos casos, estas novelas se sitúan en contextos históricos reales, aunque al mismo tiempo desarrollan tramas muy imaginativas. Por ejemplo, una de las que leí presenta a un protagonista que viaja en el tiempo hasta la época de la segunda guerra sino-japonesa. Allí pasa a ocupar el cuerpo del yerno de un poderoso oficial del ejército japonés. Gracias a sus conocimientos y a su mentalidad contemporáneos, logra desenvolverse en la sociedad de la época mientras trabaja en secreto como espía del Partido Comunista de China (PCCh), obteniendo información desde el interior de la familia. Historias como esta son enormemente imaginativas, pero siguen ancladas en el contexto histórico de la segunda guerra sino-japonesa. Lo más interesante es la manera en que combinan múltiples géneros, como los viajes en el tiempo, el romance, el drama familiar, el espionaje y el cine bélico. ■

conclusiones

MARCOS CENTENO-MARTÍN
ALBERTO PORTA-PÉREZ

Este diálogo pone de manifiesto que la memoria nunca es estable y que, más concretamente, las memorias en Asia Oriental siguen siendo profundamente disputadas e irresueltas. Como ha mostrado nuestra conversación, las narrativas en torno a conflictos como la segunda guerra sino-japonesa y la guerra de Corea se reconfiguran continuamente en respuesta a las preocupaciones políticas del presente. Al mismo tiempo, estas narrativas contribuyen a configurar las interpretaciones del pasado y de la identidad nacional, a la vez que permanecen abiertas a la disputa, la reinterpretación y la resignificación.

Más que ofrecer respuestas definitivas, este diálogo plantea nuevos interrogantes sobre las posibilidades y las limitaciones de los enfoques transnacionales frente a la persistente influencia de las narrativas nacionales. La conversación también pone de relieve que la cultura visual no se limita a reflejar la memoria, sino que participa activamente en su construcción. Los ejemplos analizados muestran que este proceso va mucho más allá del cine e incluye también la fotografía, los videojuegos, por los museos y sus exposiciones. Cada uno de estos medios contribuye a la construcción y a la interpretación de las memorias del pasado. ■

NOTAS

1 Popularizado en el mercado internacional por su título en inglés: *Lurking on the Red Path*.

2 Para su distribución internacional se optó por el título *Shusenjo: The Main Battleground of the Comfort Women Issue*.

REFERENCIAS

Centeno-Martín, M. (2021). Vacíos de la bomba atómica. El Memorial por la Paz de Hiroshima como lugar de ritual. *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo, 62*, 49-70. https://hdl.handle.net/10550/81538

Dickinson, F. R. (2007). Biohazard: Unit 731 in Postwar Japanese Politics of National «Forgetfulness». *The Asia-Pacific Journal, 5*(10), 1-19. Recuperado de https://apjjf.org/frederick-r-dickinson/2543/article

Fogel, J. A. (2007). The Nanking Atrocity and Chinese Historical Memory. En B. Tadashi Wakabayashi (ed.), *The Nanking Atrocity, 1937-38: Complicating the Picture* (pp. 267-284). Nueva York: Berghahn Books. https://doi.org/10.2307/j.ctt1x76dqr

Frost, M.R., Schumacher, D. and Vickers, Ed. Eds (2019). *Remembering Asia's World War Two*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Hashimoto, A. (2015) "Chapter 1 Cultural Memory in a Fallen Nation". En *The Long Defeat: Cultural Trauma, Memory, and Identity in Japan*. Oxford: Oxford University Press.

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

Holcombe, C. (2017). *A History of East Asia: From the Origins of Civilization to the Twenty-first Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Keiichi, T. (2005). Unit 731 and the Japanese Imperial Army's Biological Warfare Program. *The Asia-Pacific Journal, 3*(11). Recuperado de https://apjjf.org/tsuneishi-keiichi/2194/article

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

Seo, J. (2008). Politics of Memory in Korea and China: Remembering the Comfort Women and the Nanjing Massacre. *New Political Science, 30*(3), 369–392. https://doi.org/10.1080/07393140802269021

Tanigaki, M., Tonomura D., Mitsui T. (2026). *Karamiau Ajia: Wakai Kioku Kyōkai (Intertwined: Reconciliation, Memory, Boundaries)*. Tokyo: Tokyo University Press.

Yan, Ch. (2026). `Ianfu' mondai no kaiketsu o motomete: higaisha no koe o uketomeru tame ni" (Seeking a Resolution to the "Comfort Women" Issue—To Hear the Voices of the Victims). En *Tanigaki, M., Tonomura D., Mitsui T. (2026). Karamiau Ajia: Wakai Kioku Kyōkai (Intertwined: Reconciliation, Memory, Boundaries)*, pp.,51-70. Tokyo: Tokyo University Press.

Yoi, S. (2026). "Shokuminchi Taiwan ni okeru josei to Nihon no `kioku'" (Women and Japanese "memories" in colonial Taiwan). In Tanigaki, M., Tonomura D., Mitsui T. (2026). *Karamiau Ajia: Wakai Kioku Kyōkai (Intertwined: Reconciliation, Memory, Boundaries)*, pp. 117-194. Tokyo: Tokyo University Press.

Yoshida, T. (2009). *The Making of the «Rape of Nanking»: History and Memory in Japan, China, and the United States*. Oxford: Oxford University Press.

¿DE QUIÉN ES LA MEMORIA? CULTURA VISUAL Y MEMORIAS DE GUERRA EN ASIA ORIENTAL

Resumen

Esta entrevista reúne a tres destacados especialistas cuyas investigaciones abordan la memoria transnacional desde diferentes perspectivas disciplinares. Edward Vickers, Bingbing Shi y Xiaoning Lu reflexionan sobre la relación entre la memoria y los conflictos históricos en Asia Oriental, tomando la cultura visual como eje central de la discusión. A través del análisis del cine y de otras formas de representación, examinan cómo la cultura visual contribuye tanto a reforzar como a cuestionar las narrativas nacionales sobre la guerra. La conversación aborda, asimismo, acontecimientos históricos concretos, entre ellos la segunda guerra sino-japonesa, la guerra de Corea, la masacre de Nankín y el legado aún no resuelto del sistema de las «mujeres del consuelo». Asimismo, analiza críticamente las categorías de víctima y perpetrador, así como las tensiones entre la memoria nacional y la memoria transnacional. En conjunto, la entrevista pone de relieve que la cultura visual constituye un espacio privilegiado para la negociación de las memorias del pasado y para comprender los desafíos contemporáneos de la memoria en Asia Oriental.

Palabras clave

Cultura visual; Memoria transnacional; Cine de Asia Oriental; Memoria histórica; memoria de guerra; «Mujeres del consuelo».

Autores

Marcos Centeno-Martín es profesor titular de la Universitat de València (UV), donde imparte docencia en Cine y Estudios Japoneses y dirige el Máster en Estudios Japoneses y Coreanos. Anteriormente fue director del Programa de Japonés en Birkbeck, University of London, y profesor en el Departamento de Japón y Corea de SOAS University of London, donde coordinó el máster Global Cinemas and the Transcultural. También fue investigador visitante en la Universidad de Yale (2022–2023), investigador asociado en la Universidad de Oxford (2024) y profesor invitado en la Universidad de Nanzan. Realizó estudios de grado y posgrado en la Universidad de Waseda (Tokio). Su investigación se centra en el cine documental, la memoria de guerra en Asia Oriental y la transculturalidad. Ha dirigido diversos proyectos de investigación financiados, entre ellos 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.

WHOSE MEMORY IS IT? VISUAL CULTURE AND WAR MEMORIES IN EAST ASIA

Abstract

This interview brings together three leading scholars whose research focuses on transnational memory from different disciplinary perspectives. Edward Vickers, Bingbing Shi, and Xiaoning Lu reflect on the relationship between memory and historical conflict in East Asia, using visual culture as the central axis of the discussion. Through the analysis of film and other forms of representation, they examine how visual culture both reinforces and challenges national narratives of war. The conversation also addresses specific historical events, including the Second Sino-Japanese War, the Korean War, the Nanjing Massacre, and the unresolved legacy of the comfort women system. Furthermore, it interrogates the categories of victim and perpetrator, as well as the tensions between national and transnational memory. Taken together, the interview highlights how visual culture constitutes a privileged site for negotiating memories of the past and for understanding the contemporary challenges of memory in East Asia.

Key words

Visual Culture; Transnational Memory; East Asian Cinema; Historical Memory; War Memory; Comfort Women.

Authors

Marcos Centeno-Martin is Associate Professor at the University of Valencia (UV) where he teaches Film and Japanese Studies and serves as director for its Master in Japanese and Korean studies. Previously, Centeno worked as the Japanese Programme director at Birkbeck, University of London, and as lecturer for the Department of Japan and Korea at SOAS (School of Oriental and African Studies), where he coordinated the MA Global Cinemas and the Transcultural. He also was grant holder at Yale University (2022/23), research associate at Oxford University (2024) and served as a guest lecturer at Nanzan University. He carried out undergraduate and postgraduate studies at Waseda University, Tokyo. His main research interests revolve around documentary film, wartime memory in East Asia and transculturality. About these themes he has coordinated funded projects, most recently he has been PI for 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.

Edward Vickers es profesor de Educación Comparada en la Universidad de Kyushu (Japón), donde ocupa la Cátedra UNESCO de Educación para la Paz, la Justicia Social y la Ciudadanía Global. Su investigación se centra en la historia y la política de la educación en Asia contemporánea, con especial atención a la memoria histórica, la identidad, los museos y el patrimonio en las sociedades chinas y Asia Oriental. Es coautor, junto con Zeng Xiaodong, de *Education and Society in Post-Mao China* (2017) y coeditor de *Remembering Asia's World War Two* (2019). Asimismo, dirige el Programa de Estudios Taiwaneses de la Universidad de Kyushu y ha participado en diversas iniciativas de la UNESCO sobre educación, paz, desarrollo sostenible y ciudadanía global. Contacto: edvickers08@gmail.com.

Xiaoning Lu es profesora en SOAS University of London. Su investigación se centra en el cine y la cultura de la China moderna, con especial atención a las relaciones entre la producción cultural y la gobernanza estatal, el cine socialista chino, la cultura visual y las prácticas cinematográficas transnacionales. Es autora de *Moulding the Socialist Subject: Cinema and Chinese Modernity, 1949–1966* (2020) y coeditora de *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures* (2020). Fue investigadora Leverhulme entre 2018 y 2020 y ha publicado ampliamente sobre cine y cultura visual chinos. Asimismo, ha colaborado como experta en diversos medios internacionales, analizando cuestiones relacionadas con la sociedad y la cultura chinas. Contacto: xl1@soas.ac.uk.

Bingbing Shi es profesora de Literatura y Cultura China Moderna en la Universidad de Oxford. Su investigación se centra en la literatura china moderna y contemporánea, las adaptaciones de la literatura a la pantalla, la escritura feminista y la memoria cultural. Obtuvo el doctorado en la Universidad de Cambridge en 2024 con una tesis sobre las adaptaciones audiovisuales de obras literarias y la memoria cultural china de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, es investigadora posdoctoral asociada al Instituto de Estudios Chinos de la Universidad de Friburgo, donde desarrolla un proyecto sobre tecnología digital y escritura feminista en la China contemporánea. Su trabajo explora las intersecciones entre literatura, medios visuales, memoria y cultura digital. Contacto: information@chinese.ox.ac.uk.

Referencia de este artículo
Centeno-Martín, M., Porta-Pérez, A., Vickers, E., Shi, S., Lu, X. (2026). ¿De quién es la memoria? Cultura visual y memorias de guerra en Asia Oriental. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 170-191. https://doi.org/10.63700/1413

Edward Vickers is Professor of Comparative Education at Kyushu University (Japan), where he holds the UNESCO Chair on Education for Peace, Social Justice and Global Citizenship. His research focuses on the history and politics of education in contemporary Asia, with particular attention to historical memory, identity, museums and heritage in Chinese societies and East Asia. He is the co-author, with Zeng Xiaodong, of *Education and Society in Post-Mao China* (2017) and co-editor of *Remembering Asia's World War Two* (2019). Vickers also directs Kyushu University's Taiwan Studies Programme and has contributed to several UNESCO initiatives on education, peace, sustainable development and global citizenship. Contact: edvickers08@gmail.com.

Xiaoning Lu is a scholar of modern Chinese cinema and culture whose research focuses on the relationship between cultural production and state governance. She teaches at SOAS University of London, having previously held positions at Stony Brook University and Ludwig-Maximilian University of Munich. Her work examines Chinese socialist cinema, visual culture, and transnational film practices. She is the author of *Moulding the Socialist Subject: Cinema and Chinese Modernity, 1949–1966* (Brill, 2020) and co-editor of *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures* (Oxford University Press, 2020). She was a Leverhulme Research Fellow (2018–2020) and has published widely on Chinese cinema and visual culture. She has also contributed expert commentary on Chinese society and culture to major international media outlets. Contact: xl1@soas.ac.uk.

Bingbing Shi is Departmental Lecturer in Modern Chinese Literature and Culture at the University of Oxford. Her research focuses on modern and contemporary Chinese literature, literature-to-screen adaptation, feminist writing, and cultural memory. She completed her PhD at the University of Cambridge in 2024 with a dissertation on literature-to-screen adaptations and China's cultural memory of the Second World War. She is also a postdoctoral researcher affiliated with the Institute of Chinese Studies at the University of Freiburg, where she is developing a project on digital technology and feminist writing in contemporary China. Her research examines the intersections of literature, visual media, memory, and digital culture. Contact: information@chinese.ox.ac.uk.

Article reference
Centeno-Martín, M., Porta-Pérez, A., Vickers, E., Shi, S., Lu, X. (2026). Whose Memory Is It? Visual Culture and War Memories in East Asia. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 42, 170-191. https://doi.org/10.63700/1413

Edita / Published by

Licencia / License

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