L'ATALANTE
REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS



MEMORIAS TRANSNACIONALES EN EL CINE ASIÁTICO

Diálogo
Trauma, memoria y reparación en clave transnacional. Conversación con **Cecilia Kang**

(Des)encuentros
¿De quién es la memoria? Cultura visual y memorias de guerra en Asia Oriental

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por las asociaciones Cinefórum L'Atalante y El camarote de Père Jules con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, al menos el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

L'Atalante está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Contents Arts and Humanities® de Clarivate Analytics (Londres, Reino Unido); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EE.UU.); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España cuenta con el sello de calidad de FECYT (Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología) y consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the associations Cinefòrum L'Atalante and El camarote de Père Jules with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, at least 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, *L'Atalante* employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in the Current Contents Arts and Humanities® by Clarivate Analytics (London, United Kingdom); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it has the quality label from FECYT (Spanish Foundation for Science and Technology) and it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0) Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente, y adaptarlos, siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. No los utilice para fines comerciales.

L'Atalante will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews. or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). They may be copied, distributed and disseminated publically, and adapted, but always citing their author and the name *of this publication, L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. They may not be used for commercial purposes.

EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

Director (Director): Père Jules*.

Coordinadores de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Leire Azkunaga García (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea) y Víctor Iturregui Motiloa (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea).

Secretaria de redacción (Executive Secretary): Alberto Porta Pérez (Universitat Jaume I).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): Leire Azkunaga García (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Adrián Caravaca Caparrós (Universitat Autònoma de Barcelona), Claudia Ferrando Paulo (Universitat Jaume I), Carmen Guiralt Gomar (Universidad Internacional de Valencia), Víctor Iturregui Motiloa (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Martín Gràfic), Elios Mendieta Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Jordi Montañana-Velilla (Universitat Jaume I), Alberto Porta-Pérez (Universitat Jaume I), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).

Colaboradores (Collaborators): Laura Palau Bravo (Universitat Jaume I)

Consejo asesor (Editorial Board): Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (Institut Valencià de Cultura), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villeta (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

Consejo profesional (Professional Board): Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

Edición (Publisher): Asociación Cinefórum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules (CIF: G-98857402).

Lugar de edición (Place of publication): València (España).

Dirección electrónica (E-mail): info@revistaatalante.com.

Página web (Website): http://www.revistaatalante.com.

ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).

Depósito Legal (Legal Deposit): V-5340-2003

Publicación semestral (biannual journal).

* Père Jules es un pseudónimo para representar una dirección colegiada formada por todos los integrantes del Consejo de Redacción.

NÚMERO 42 (ISSUE 42)

Coordinadores del número (Issue Editors): Marcos Centeno Martín (Universidad de Valencia), Amanda Weiss (Georgia Institute of Technology), Alberto Porta-Pérez (Universitat Jaume I).

Autores (Authors): Enric Burgos (Universidad de Valencia), Marcela Canizo (Universidad de Buenos Aires), Dody M.H. Chen (Wenzhou Business College), Cora Cuenca-Navarrete (Universidad Loyola Andalucía), Damián Esteban Bretones (Universidad de Córdoba), Pablo Ferrando García (Universitat Jaume I), Jihoon Kim (Chung-ang University), Edurne Larumbe (Universitat Pompeu Fabra), Hyunseon Lee (University of London), Xiaoning Lu (SOAS), Dongye Lyu (The Hong Kong University of Science and Technology), Lledó Morales Roig (Universitat Jaume I), Miguel Muñoz-Garnica (Universidad Loyola Andalucía), Sen Ni (Seoul National University), Jordi Revert (Universidad de Valencia), Lucía Rud (Universidad de Buenos Aires), Miriam Sánchez Manzano (Universitat Pompeu Fabra), Bingbing Shi (Oxford University), Adrián Tarín-Sanz (Universidad UTE), Edward Vickers (Kyushu University), Yuepeng Wei (Universidad Autónoma de Barcelona), Fang Xie (Jiangsu Ocean University), Tiantian Xu (Universidad de Jining) y Nekane Zubiaur Gorozika (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea).

Evaluadores externos (External reviewers): Sergio de Andrés Falcón (Universitat Rovira i Virgili), Markéta Bajgerová Verly (WU - Vienna University of Economics and Business), Gabriel Choi (Universidad de Valencia), Esteban Córdoba Arroyo (The University of Kitakyushu), Miguel Fernández Turuelo (Universidad de Oviedo), Roberto Figliulo (Universitat Autónoma de Barcelona), Irene González López (Birkbeck - University of London), Tomas Grau de Pablos (Universitat Autónoma de Barcelona), Chuan Li (Universidad de Valencia), Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I), Laura Montero Plata (Independiente), Iago Paris Pérez (Universidad Rey Juan Carlos), Beatriz Pérez Zapata (Universitat Pompeu Fabra - Tecnocampus), Jordi Sánchez Navarro (Universitat Oberta de Catalunya), Barbara Sarmentera Vázquez (Universidad Autónoma de Madrid), Maria José Sarrión (Universidad de Valencia), Jeeyoung Shin (Korea Advanced Institute of Science and Technology - KAIST), Mateo Terrassa Torres (Universidad Católica de Valencia), Ainhoa Urquía Asensio (Universidad Complutense de Madrid) y Ferran de Vargas (Edinburgh University).

Traductores (Translators): Martin Boyd.

Agradecimientos (Aknowledgments): 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).

Diseño (Original design): Carlos Planes Cortell.

Maquetación (Layout): Martín Gràfic.

Portada (Cover): Diseñada por Carlos Planes Cortell utilizando una imagen del film *Partió de mi un barco llevándome* (Cecilia Kang, 2023).

PRESENTACIÓN

7 Éramos el decorado: la rememoración transnacional en la era de la memoria global
Amanda Weiss, Marcos Centeno-Martín, Alberto Porta-Pérez

CUADERNO

MEMORIAS TRANSNACIONALES EN EL CINE ASIÁTICO

25 Hermenéutica de las ruinas. De las huellas a la sanación del trauma colectivo en *Los niños de la colmena* y *El teléfono del viento*
Miguel Muñoz-Garnica, Cora Cuenca Navarrete, Adrián Tarín-Sanz

45 Del trauma a la memoria: la traducción visual de los cuerpos femeninos en *Las flores de la guerra*
Fang Xie, Dongye Lyu, Menghan Chen

63 Transnacionalismo afirmativo en el documental coreano reciente: las obras de Oh Minwook e Im Heung-soon
Jihoon Kim

79 La muerte en la pantalla. Autorrepresentación y performatividad en *The Act of Killing* y *La mirada del silencio*
Jordi Revert-Gomis

93 De la memoria a la posmemoria. El trauma de la herencia bélica en *Viet and Nam*
Enric Burgos

106 *The Tokyo Trial*: reflexiones sobre lo visual, el diálogo transnacional y la monumentalidad
Yuepeng Wei, Tiantian Xu

122 Más allá de la memoria nacional: Testimonios multilingües y supervivencia transnacional en *63 Years On*
Sen Ni

138 La diáspora norcoreana y la cultura popular coreana: la migración por motivos de género en las memorias de los desertores y los medios audiovisuales
Hyunseon Lee

154 **DIÁLOGO**

Trauma, memoria y reparación en clave transnacional. Conversación con Cecilia Kang
Marcela Canizo, Lucía Rud

(DES)ENCUENTROS

CONTRAVISUALIDADES DE LA EXTRACCIÓN: FRICCIONES ARCHIVÍSTICAS MÁS ALLÁ DEL PETRO-COLONIALISMO

172 Introducción
Marcos Centeno-Martín, Alberto Porta-Pérez

174 Discusión
Edward Vickers, Xiaoning Lu, Bingbing Shi

188 Conclusiones
Marcos Centeno-Martín, Alberto Porta-Pérez

PUNTOS DE FUGA

194 Cuerpos de agua: lecturas de la inundación y el desbordamiento en *El Agua* y *Creatura*
Miriam Sánchez Manzano, Edurne Larumbe Villarreal

208 Lesbianas monstruosas: la construcción del personaje en el cine de terror contemporáneo
Lledó Morales Roig

221 Gloria en la derrota y reconciliación. La Confederación en el cine de John Ford
Nekane E. Zubiaur Gorozika

234 Más allá de la representación: intertextualidad cinematográfica como política estética de resistencia en la obra cinematográfica de Jordan Peele
Damian Esteban Bretones

248 El goce del dolor en *La pianista* Itinerario de una mirada sadiana: violencia, perversión y autodestrucción
Pablo Ferrando García

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

CUADERNO

HERMENÉUTICA DE LAS RUINAS. DE LAS HUELLAS A LA SANACIÓN DEL TRAUMA COLECTIVO EN *LOS NIÑOS DE LA COLMENA*

HERMENÉUTICA DE LAS RUINAS. DE LAS HUELLAS A LA SANACIÓN DEL TRAUMA COLECTIVO EN *LOS NIÑOS DE LA COLMENA* Y *EL TELÉFONO DEL VIENTO*

MIGUEL MUÑOZ-GARNICA
CORA CUENCA-NAVARRETE
ADRIÁN TARÍN-SANZ

INTRODUCCIÓN

En 1948, el director japonés Hiroshi Shimizu estrenó *Los niños de la colmena* (*Hachi no su no kodomotachi,* Hiroshi Shimizu, 1948), su primera película producida tras la Segunda Guerra Mundial. Fue un proyecto autofinanciado, sin diálogos guionizados, rodado por completo en localizaciones reales y protagonizado por un grupo de niños-actores *amateurs* (McDonald, 2006: 185). Estos interpretan a una banda de huérfanos de guerra que se dedica a vagabundear y a sobrevivir a base de pequeños hurtos, hasta que se encuentran con un soldado repatriado que los guía en un viaje a lo largo de la geografía insular. La película transcurre por un Japón devastado tras la derrota bélica, incluyendo un fragmento en Hiroshima todavía en ruinas por el bombardeo nuclear. Pero su vocación realista no acaba ahí: el elenco infantil no hizo más que interpretarse a sí mismo. Eran auténticos huérfanos de guerra, apadrinados por una casa de acogida que el propio cineasta financió tras la contienda (Drew, 15 de abril de 2004).

Hasta ese momento, Shimizu había sido uno de los directores de cabecera de Shochiku, una de las mayores productoras de la industria cinematográfica japonesa, pero para este proyecto tomó la inusual decisión de fundar una pequeña compañía y planificar su rodaje con solo tres técnicos: el director de fotografía, Saburo Furuyama; el asistente de dirección, Shinichi Sekizawa; y el exdirector Tadamoto Ōkubo, que, desempleado tras la guerra, aceptó el puesto de educador de los huérfanos. Del resto de tareas se encargaron personas que no eran profesionales del cine; por ejemplo, dos trabajadores de la estación de Atami (Tokio) fueron contratados como asistente de dirección y como el actor que asumió el papel del soldado protagonista. Los propios niños contribuyeron al rodaje no solo como intérpretes, sino transportando materiales o sujetando reflectores. Un único camión transportó a todo el equipo y

los materiales por las localizaciones de la película (Sato, 1997: 32).

Si los medios de producción fueron inauditos en su trayectoria como director, no lo fue tanto la sensibilidad que motivaba a Shimizu. Ya desde los años treinta, sus cintas habían mostrado un compromiso social:

> Sus personajes casi siempre están alienados de la normalidad social, ya sea por su situación personal (pobreza, desintegración familiar), profesión (sus hombres suelen ser artistas; sus mujeres, anfitrionas o prostitutas) o su geografía (la mayoría de sus películas están ambientadas en zonas periféricas de Japón, especialmente en la montañosa e inaccesible península de Izu). La simpatía de Shimizu por el marginado le permite mirar con escepticismo a la sociedad en la que sus personajes encajan con dificultad, si es que encajan (Jacoby, 2004).

Tampoco el «acontecimiento-viaje», como metodología de rodaje y como esqueleto narrativo, era nuevo para Shimizu. En *Mr. Thank you* (Arigatō-san, Hiroshi Shimizu, 1936), una de sus películas más recordadas, ya había ordenado su relato a partir del trayecto de un autobús que atravesaba las montañas de Izu. Aquella historia comenzaba en el punto de partida del itinerario y culminaba en su destino, asomándose entre tanto a las vidas de los pasajeros. Esta misma estructura se replica en *Los niños de la colmena*: empieza en el lugar donde se conocen los niños y el soldado, se detiene en los lugares donde ellos se detienen, y finaliza cuando alcanzan su objetivo, un hogar de acogida llamado «la torre de la introspección». Es más, con este lugar, Shimizu crea una conexión con otra de sus películas, *La torre de la introspección* (*Mikaeri no tō*, Hiroshi Shimizu, 1941), en la que ya había mostrado su preocupación por la educación y el cuidado de los niños desfavorecidos. También, como *Mr. Thank you*, *Los niños de la colmena* propone una narrativa desenfadada, con algunos episodios más sentimentales, pero en la que prevalece un esquema cercano a la comedia de aventuras y una puesta en escena más atenta al movimiento y a la relación con el espacio de su *troupe* que a explotar los dramas personales.

Ahora bien, *Los niños de la colmena* presenta una diferencia fundamental con respecto a su filmografía anterior, y no solo por su rudimentario modo de producción. El acontecimiento histórico al que se enfrenta resulta de mayor envergadura, dado que lidia con el trauma japonés más profundo del siglo XX: unos años de belicismo que se saldaron con millones de muertes, los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, la derrota y la destrucción del país. Ante ese contexto, Shimizu plantea dos cuestiones centrales: una, la necesidad, más intuitiva que explícita, de sacar la cámara a los espacios de ese Japón demolido y recorrerlos como manera de mirar de frente a la herida; la otra, empezar a sanar, lo que justifica la adición de una capa ficcional en forma de viaje protagonizado por dos prototipos del desarraigo nipón posbélico: el huérfano y el repatriado.

Casi 70 años después, Nobuhiro Suwa produjo *El teléfono del viento* (*Kaze no denwa*, Nobuhiro Suwa, 2020), una película que aborda el desastre colectivo más significativo de Japón en el siglo XXI —el terremoto, tsunami y accidente nuclear de Tōhoku— también por medio de una narrativa de viaje, un rodaje muy abierto a lo real y una confrontación con las ruinas. Su inspiración fue la existencia de una instalación homónima, que inicialmente se trataba de una cabina telefónica sin conexión a la red que un residente de Ōtsuchi (prefectura de Iwate) instaló en su jardín para hablar con su primo fallecido. Tras el desastre de Tōhoku —más del 10% de los habitantes de Ōtsuchi fallecieron—, su creador decidió abrir la cabina al público para que los supervivientes pudieran utilizarla como él. Según documentaron los medios japoneses, la cabina recibió miles de visitas, y el productor Eiji Izumi encargó a Suwa una película sobre el suceso. De ahí surgió la trama de *El teléfono del viento*: Haru, una adolescente que perdió a sus padres y su hermano en el tsunami, emprende un viaje desde Hiroshima a Ōtsuchi, donde una vez estuvo su hogar.

Pero Haru no viaja motivada por la existencia de la cabina —de hecho, esta aparece de manera fortuita, puesto que Suwa consideraba más fructífero que la travesía fuese errante y que solo al final se encontrase su propósito (Daichi, 10 de diciembre de 2019)—, sino por un deseo, desenterrado poco a poco, de volver a casa. Tampoco es casual que el itinerario comience en Hiroshima: el director es oriundo de allí, y ya había tratado el pasado hiriente de los bombardeos en *H Story* (2001), que narra el intento —ficticio, pero verosímil— de un equipo dirigido por el propio Suwa de rodar una adaptación de *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959). Un intento condenado al fracaso, que el cineasta usa para hablar de la imposibilidad de recrear las ruinas de Hiroshima, para moverse en un espacio espectral entre la memoria y las huellas del trauma (Muñoz-Garnica, 2018: 8).

Aunque Suwa no vivió los bombardeos, su traza puede rastrearse en su cine y, también, en *El teléfono del viento*. No solo, como decimos, por su arranque en Hiroshima, sino porque incorpora a la cinta el testimonio de una anciana que cuenta a Haru sus recuerdos del ataque, que se produjo cuando aún era una niña —recuerdos, por cierto, que son los auténticos de la actriz que la interpreta—. Con ello, el viaje de la protagonista no conecta solo los lugares, sino las memorias de los desastres de 1945 y 2011.

Como sucede en *Los niños de la colmena*, la metodología de rodaje de Suwa estuvo basada en una apertura a lo real de clara raíz baziniana. Esto es, planteando una forma de hacer cine en la que las imágenes conservan la huella de lo real —en virtud de su base fotográfica y de la *objetividad* propia del dispositivo— y aspiran a respetar «el sentido de la ambigüedad de lo real» (Bazin, 2008: 136). Su argumento fue tomando forma progresivamente, el guion se tuvo en cuenta solo como guía general y en la mayoría de los casos los actores improvisaron sus líneas. Así, el monólogo final de Haru no estuvo preparado: se decidió que la actriz lo improvisara al entrar en la cabina por primera vez (Wakata, 20 de enero de 2020). Aunque la película contó con actores profesionales —la estrella emergente Serena Motola, junto a veteranos como Hidetoshi Nishijima, Tomokazu Miura y Toshiyuki Nishida—, también incorporó intérpretes que no hicieron más que contar sus historias personales.

De esta manera, el tratamiento de los traumas nacionales, la narrativa del viaje como curación y la metodología de improvisación y apertura a lo real, nos sirven para trabar una conexión manifiesta entre *Los niños de la colmena* y *El teléfono del viento*. De hecho, el propio Nobuhiro Suwa alimenta esta conexión: hay un texto suyo dedicado a la película de Shimizu. En él, la considera no solo una docuficción sobre huérfanos de guerra sino una cristalización del ideal de filmar la infancia. Y añade: «¿No es casualidad que esta cristalización, que Hiroshi Shimizu hizo de manera aislada, se propagara al mismo tiempo en Italia, y más tarde en Francia e Irán, resonando con el espíritu de un nuevo cine que se ha prolongado hasta nosotros?» (Suwa, 2018: 73).

Esto es, Suwa lanza la idea de que Shimizu en Japón —a la vez que el neorrealismo italiano, pero sin pretender imitarlo— plantó el germen del cine de la modernidad. Considera esta modernidad como una sucesión de movimientos continuadores —la Nouvelle Vague francesa, el nuevo cine iraní— en los que él mismo se inscribe. La ya mencionada *H Story*, por ejemplo, está planteada como un diálogo con *Hiroshima mon amour*, del mismo modo que su película *Un couple parfait* (2005) es un ejercicio de intertextualidad con uno de los tótems de la modernidad: *Viaggio in Italia* (1954) de Roberto Rossellini (Muñoz-Garnica, 2018). Así consideradas, tanto *Los niños de la colmena* como *El teléfono del viento* se inscriben en la modernidad como fenómeno transversal a tiempos y nacionalidades. E incluso replican lo que Serge Daney consideraba el nacimiento de este cine: las ruinas. Las de las ciudades devastadas por la Segunda Guerra Mundial, que a su vez dejaron «las ruinas de un cine aniquilado y descalificado, fundamentado en

LAS RUINAS SON ESPACIOS REALES QUE ACTÚAN COMO TESTIMONIOS DOCUMENTALES DEL TRAUMA E INSTRUMENTOS PARA SANARLO

el rechazo a la falsedad, la puesta en escena, el decorado» (Daney, 1983: 172).

Otro elemento que asienta el diálogo entre ambas películas es el desarrollo argumental de una dinámica paternofilial entre víctimas del desastre: es lo que ocurre entre el soldado y los huérfanos, o entre Haru y Morio, un personaje que termina por convertirse en compañero de viaje y protector, y que también perdió a su mujer y su hija en el tsunami. Pero, sobre todo, nuestro interés radica en la manera en la que ambas cintas concentran estas cuestiones en las ruinas: espacios reales que actúan, a la vez, como testimonios documentales del trauma, lugares donde confrontarlo e instrumentos para sanarlo. Para ello, las dos películas despliegan unas estrategias formales que analizaremos y que nos permitirán expandir el diálogo que establecen. Pero antes, esclareceremos los conceptos en los que se cimenta este trabajo, y abordaremos un fenómeno de la historia japonesa: la manera en la que, social y políticamente, se ha promovido una suerte de amnesia colectiva hacia el pasado traumático, lo que convierte a estos films en ejercicios de resistencia.

TRAUMA, CINE Y OCULTACIÓN DEL DOLOR

De entre las respuestas que el organismo puede producir para aliviar el shock generado por un evento traumático, el investigador Dominick LaCapra destaca dos: el *acting out* y el *working through*. En la primera, el pasado es performativamente regenerado o revivido como si estuviera totalmente presente, en lugar de representado en la memoria; así, el retorno de lo reprimido nos acecha (Yoneyama, 1999: 31; LaCapra, 2001: 70). En la segunda, se intenta ganar distancia crítica sobre el problema y distinguir entre el pasado, el presente y el futuro. Ambas categorías recuerdan a los tipos de memoria que distinguió Tzvetan Todorov (1996) en su ya clásico *Los abusos de la memoria*: por un lado, la «literal», que convierte en insuperable el acontecimiento recordado, desembocando en un sometimiento del presente al pasado; y por otro, la «ejemplar», que permite construir, a partir del recuerdo, un principio de acción para el presente.

Las conceptualizaciones de LaCapra y Todorov —*working through* y memoria ejemplar— permiten entender el trauma de manera colectiva; así, las conductas y (des)afectos particulares de las personas que fueron vulneradas se van articulando pública y políticamente. De este modo, el trauma actúa entre los miembros de una colectividad y «deja señales indelebles en su conciencia de grupo, marcando sus recuerdos para siempre y cambiando su identidad futura de manera fundamental e irrevocable» (Alexander, 2012: 6). Esta es la razón por la que la potencia del duelo, herramienta básica de gestión de lo traumático, radica en su naturaleza compartida, en la exposición del dolor al mundo —«socialización de la repetición-compulsión»— para buscar consuelo y «volver a asumir la vida social y renovarla» (LaCapra, 2001: 61).

Como parte de esta «renovación de la vida social», ese regresar desde el trauma a una vida reparada, la conceptualización multidireccional de la memoria (Rothberg, 2009) puede convertirse en una gran aliada. Así, frente a un modelo de memorias aisladas o subordinadas, es oportuno ponerlas a conversar, entrelazarlas para que se influyan y generen solidaridades inesperadas entre las distintas comunidades que han sufrido sucesos catastróficos, incluso en momentos distantes en el tiempo. Tan distantes —y, como hemos visto, dialogantes— como los sucesos traumáticos que abordan *Los niños de la colmena* y *El teléfono del viento*.[1]

Si, como indica Caruth (1995), una persona traumatizada está «poseída» por una imagen o un evento, podríamos decir que Japón es una nación

«poseída» que ha articulado su narrativa de superación desde el encumbramiento del grupo-país, para que esta actúe como escudo reflectante ante las acusaciones incómodas que puedan verterse. Los relatos de superación y progreso imparable, en la medida en que suponen un refuerzo del estatus moral colectivo (Wohl y Branscombe, 2008; Shibata, 2021: 108), también animan a las sociedades a mirar hacia otro lado, e inauguran «una facticidad», en términos de Reyes-Mate (2013), que discrimina, oculta y fuerza al olvido. No en vano, Volpato y Licata (2010: 7) argumentan que la amnesia colectiva y el olvido son fenómenos comunes en los procesos de construcción de identidades nacionales. De este modo, «mantener silencio puede ser más útil que rediseñar el pasado cuando se trata de modelar el futuro» (Evans, 2003: 9).

Así, «la realidad no es facticidad, lo que está ahí. También forma parte de la realidad lo que no es, lo que quiso ser y no pudo, lo que quedó frustrado» (López, Seiz y Gurpegui, 2008: 103). El progreso —o su apariencia— no desconoce esa parte oculta que encierra en sí, de manera que la construcción de una facticidad «lleva consigo materiales de desechos o ruinas que no forman parte de la realidad conseguida» (Reyes-Mate, 2003: 27), pero que están ahí.

Ante estas dinámicas de ocultación del dolor, sin embargo, la memoria puede rebelarse e impregnar la práctica fílmica, para dar lugar a vías de acceso al pasado diferentes a las institucionalizadas. Pues, lo que quedó arrumbado en los márgenes de la historia es parte de la realidad, aunque no lo sea de la «facticidad» (Reyes-Mate, 2013: 59).

Por ende, *Los niños de la colmena* y *El teléfono del viento* se convierten en socios insurrectos de las víctimas, aunque en dos niveles distintos y profundamente relacionados.

En el primero, observamos que Hiroshi Shimizu y Nobuhiro Suwa rechazan mostrar una «facticidad» que no integre el sufrimiento colectivo causado por la Segunda Guerra Mundial y el desastre de Tōhoku. Ellos, parte a su vez de esa sociedad traumatizada, toman posición desde los márgenes de la industria cinematográfica —como hemos señalado, Shimizu llegó a renunciar a su posición privilegiada en Shochiku— para dirigir su mirada a las ruinas. Ambos buscan la sanación a través de la pulsión de viaje de los protagonistas, esa que comanda a los niños, apadrinados por el soldado, a la «torre de la introspección», y a Haru hacia el teléfono del viento. Y, si el primer nivel parte de esta dimensión sociopolítica, de una toma de posición y un deseo de sanación por parte de los cineastas, el segundo responde a cuestiones ético-estéticas: las dos películas ofrecen al espectador, a través de un uso concreto y consciente de recursos cinematográficos, la posibilidad de desplegar una hermenéutica de las ruinas que le lleve a la comprensión compleja de los afectos traumatizados de las víctimas que desfilan por la pantalla. Ante la desesperación de Haru, que lamenta, durante su periplo, que todo el mundo pasee «como si no hubiera pasado nada», el cine se activa como mediador entre el pasado traumático y el presente herido para concretar esas dinámicas de resistencia ante el olvido colectivo y el silencio institucionalizado.

ENTRE LA MEMORIA SELECTIVA Y LA AMNESIA: LAS RUINAS COMO TESTIGO

El trauma, como elemento patológico, no queda definido por el acontecimiento que lo causa, sino por cómo lo reelaboramos y transmitimos (Caruth, 1995). Así, nos interesa destacar su naturaleza discursiva, y, en concreto, su materialización a través del medio cinematográfico desde el rechazo a la estetización de sus consecuencias y desde el respeto hacia las víctimas.

Como expusimos, *Los niños de la colmena* vio la luz en 1948, solo tres años después de los bombardeos en Hiroshima y Nagasaki, cuando Japón se encontraba bajo ocupación estadounidense. Ese mismo año culminaron los llamados Juicios de Tokio, una serie de procesos judiciales contra los criminales de guerra japoneses que fueron «consi-

derados como una expiación obligada e impuesta a un Japón derrotado; el fiel cumplimiento de ese deber se consideraba una de las pocas maneras en que Japón se ganaría de nuevo la aceptación de la comunidad internacional» (Tomoki, 2020: 17). Grandes núcleos urbanos, como Tokio, Osaka e Hiroshima, se habían visto reducidos a escombros, y el desconcierto económico y político aumentaba debido a la baja producción y a una inflación al alza (Teranishi, 1994: 139).

Así, tras la guerra predominó en la sociedad nipona un fuerte sentimiento de injusticia, que se conjugaba con la certeza de haber salido del conflicto como víctimas (Kaoru, 2020: 8). Como bien señala Sebastian Conrad, no podemos comprender la articulación de la memoria de posguerra en Japón sin atender a la presencia norteamericana en el territorio. Tanto aquello que podía recordarse, como lo que debía olvidarse, había sido previamente estructurado por la potencia «aliada», que permeaba cualquier posible interpretación del pasado:

> El espacio enunciativo para las interpretaciones del pasado se vio delimitado por la institución de la censura. Los objetos en torno a los que se articulaba la conmemoración nacional fueron sujetos a medidas restrictivas por parte de las fuerzas de ocupación. En Japón, la cobertura de las explosiones atómicas quedó en gran medida en suspenso, y se prohibió la fotografía documental. No sería hasta 1952, con el fin de la ocupación, cuando se publicaron en los principales periódicos imágenes de la catástrofe (Conrad, 2003: 88).

La narrativa de posguerra pergeñada por Estados Unidos durante la ocupación había dotado a Japón de distintos roles: el de agresor, como causante de la guerra; el de víctima, como damnificada del bombardeo atómico; y el de perdedor, tras su capitulación (Kaoru, 2020). De los tres, el estratégicamente potenciado por Washington —y, convenientemente, aceptado por Tokio— fue el segundo (McCormack, 2014): a nivel discursivo, los delitos cometidos por Japón durante la guerra quedaban «desactivados» al situarlos junto a la barbarie que dejó tras de sí el bombardeo atómico. Habiendo exonerado la comunidad internacional al país nipón, era el turno de Estados Unidos de potenciar una narrativa heroica y «malmenorista» que permitiera justificar el asesinato de cientos de miles de personas.

De esta manera, a la construcción discursiva de la «facticidad» nacional japonesa, se tendió a incorporar la herida sufrida antes que la infligida. Según Dower (1999: 14), esa preocupación por su propia miseria, que llevó a gran parte de los japoneses a ignorar el sufrimiento que habían causado a otros, ayuda a iluminar las formas en que la autopercepción como víctima influye en las identidades que los pueblos construyen para ellos mismos.

Siguiendo a Evans (2003: 9), los japoneses mostraron al mundo que se habían reconciliado con su pasado al abandonar el militarismo y el autoritarismo, y al abrazar un «pacifismo positivo» (McCormack, 2014: 73) que convivió con una «amnesia histórica» respecto a los crímenes de guerra (Dower, 1999: 14).

Sin embargo, no sería justo para las películas que analizamos adoptar ese concepto —amnesia histórica— en términos absolutos como la base epistémica sobre la que se sustenta este texto. Ambas realidades pueden convivir: por un lado, la revisión de la historia nacional durante las décadas sucesivas a la guerra desembocó en la minimización u omisión de atrocidades cometidas por ellos, los «derrotados», y en la celebración y «memorialización» de las vidas perdidas (Inuzuka, 2013); por otro, según mantiene Orr, nunca llegó a darse una amnesia total, sino intermitente y parcial: «Siempre han existido voces de conciencia, al igual que siempre ha habido casos de descuido del pasado agresivo de Japón. Más que centrarse únicamente en esta amnesia, también es necesario rastrear el recuerdo selectivo de las agresiones» (Orr, 2001: 173). Por tanto, puede que sea más conveniente referirnos a estos procesos y patrones —socia-

les e institucionales— de recuerdo y olvido como la puesta en práctica de una memoria selectiva —una facticidad, al fin y al cabo—, no tanto de una amnesia colectiva.

En cualquier caso, el olvido consciente de los crímenes cometidos por Japón durante la primera mitad del siglo pasado constituye un peldaño más en el camino hacia nuestro razonamiento principal y la base de nuestro análisis: después de la Segunda Guerra Mundial, se fraguó una distorsión que afectó al proceso de construcción de la memoria y que continúa permeando la elaboración discursiva de sucesos catastróficos en el Japón actual. El discurso distorsionado es ambivalente y complejo, pues al tiempo que eleva la legitimidad de la víctima, tiende a ignorar la potencia de la ruina, siendo dos elementos intrínsecamente unidos. Al fin y al cabo, la ruina recuerda una responsabilidad que puede fragmentar el relato victimizante.

El periodo de posguerra trajo consigo el silencio impuesto por el ejército estadounidense, y la inauguración del «Milagro económico japonés» en la década de los sesenta. En el caso del triple desastre de 2011, tal distorsión se concretó en las pautas de «nacionalismo resiliente» y de «Ganbarō Nippon!»[2] que impulsó la administración del primer ministro Shinzō Abe (Shani, 2016: 130).

> Las narrativas del trauma creadas en torno al 11/3 están social y culturalmente construidas. Esta narrativa del desastre natural cuenta una historia de sufrimiento colectivo a nivel nacional y elimina las cuestiones de responsabilidad de un contexto muy cargado políticamente. Esta narrativa nacional también evita la dificultad de hablar sobre la destrucción real o de mirarla de frente. Se aleja del lugar del peligro y la angustia para situarse en una narrativa de recuperación distante, pero cómoda y familiar (Dinitto, 2014: 344).

En este sentido, Aiko Kashimura va más allá, afirmando que una de las reacciones al suceso de Tōhoku radicó, no ya en la deformación, sino en la suspensión de la representación: «En Japón, los desastres no se articulan ni se representan correctamente. Se conciben como cosas no-representadas» (Kashimura, 2016: 203).

Frente a esa (no) representación distorsionada, esa memoria selectiva o amnesia parcial, aquí estudiamos películas realizadas por cineastas —«voces de conciencia»— que revisitan la catástrofe desde su complejidad y que tienen como protagonistas a personas traumatizadas que hacen todo lo posible por seguir viviendo. En un contexto en que las ruinas de Hiroshima constituían un terreno vedado, Shimizu las utilizó como forma de resistencia y síntoma de una intelectualidad que se negaba a convivir con un presente sumamente conflictivo del que el pasado no formara parte. En términos warburguianos, el cineasta actuó como un sismógrafo, un medidor de los movimientos, a veces violentos, entre la placa tectónica de la memoria y la de la historia. El director deseaba integrar la destrucción que habían causado los bombardeos en la psique colectiva del pueblo japonés, pero no desde un victimismo unidimensional; lo vemos en la forma en que interactúan los niños entre ellos y con el soldado, en la banda sonora que colorea la imagen de tonos cálidos y amables, en el rechazo hacia lo programático y hacia un cine que pudiera imponer una doctrina común y un recuerdo único.

Por su parte, *El teléfono del viento* articula un discurso en torno al trauma colectivo y los caminos, solitarios y compartidos, hacia la sanación. Al igual que Shimizu, Suwa revisita las ruinas de la mano de la joven Haru; mientras avanza en su búsqueda particular, la protagonista se convierte en depositaria de testimonios de personas golpeadas por la catástrofe, desde la anciana que presenció los bombardeos de Hiroshima hasta Morio, un hombre que, como ella, perdió a su familia en el triple desastre de 2011, pasando por una familia kurda que encarna la compleja realidad a la que se enfrentan las personas migrantes en el Japón contemporáneo. Como espectadores, entendemos que, para la protagonista, esa narrativa institucionalizada del «Ganbarō Nippon!» supone una orden

injusta: «Deshazte de tus recuerdos, de tu culpa, de un dolor que te lastra, y dirige tu mirada hacia el futuro». Ante ese relato, frustrante y vacío, la joven decide emprender el camino inverso: volver al corazón del suceso traumático, a las ruinas testigo de su pérdida. Es allí donde comienza su sanación.

LAS RUINAS: UN ANÁLISIS TEXTUAL

Las dos películas que nos ocupan reaccionan al trauma colectivo desde el *working through* y la «memoria ejemplar», en tanto que renuncian a la representación directa de los desastres y, con ello, a estetizarlos, buscando una superación que pasa no por revivirlos, sino por revisitar sus huellas. Una clave en este sentido es la distancia temporal diegética de la que parten: *Los niños de la colmena* se rueda y ambienta tres años después de la rendición bélica; *El teléfono del viento,* ocho años tras el desastre de Tōhoku. Están lo bastante lejos como para evitar las imágenes más sensacionalistas de las catástrofes, pero lo bastante cerca como para mostrar los rastros que permanecen.

Los niños de la colmena

Si algo hace la apertura de *Los niños de la colmena* es, precisamente, asentar sus coordenadas temporales. La localización de la estación ferroviaria de Shimonoseki nos sitúa en una posguerra abierta en canal. Los muchachos harapientos peinan la zona en busca de víctimas de sus robos; numerosos viajeros bajan de los trenes y esperan junto a bártulos apilados —Shimizu les concede primeros planos sin distinguir entre actores y figurantes reales—; un hombre cojo —posible marca de la guerra— lidera el pillaje de los niños. En principio, las imágenes abundan en el rol de víctima del pueblo japonés.

Una serie de planos nos muestra el escondrijo de la banda, situado entre tuberías de hormigón que Shimizu emplea para sus características composiciones geométricas y juegos de sobreencuadres (figura 1). Pero, además, el protagonismo visual de estas estructuras fija la idea de un paisaje en pleno andamiaje, que no ha terminado aún de borrar los restos de la destrucción previa. Un paisaje precario y transicional entre cuyos entresijos se mueven naturalmente los pequeños huérfanos, y que funda una idea esencial para la película: la imposibilidad de mirar solo hacia el futuro y la reconstrucción.

Como apuntábamos, la escena donde más se evidencia el valor sismográfico de *Los niños de la colmena* es la que transcurre en Hiroshima, una

Figura 1. El escondrijo de los niños en *Los niños de la colmena*

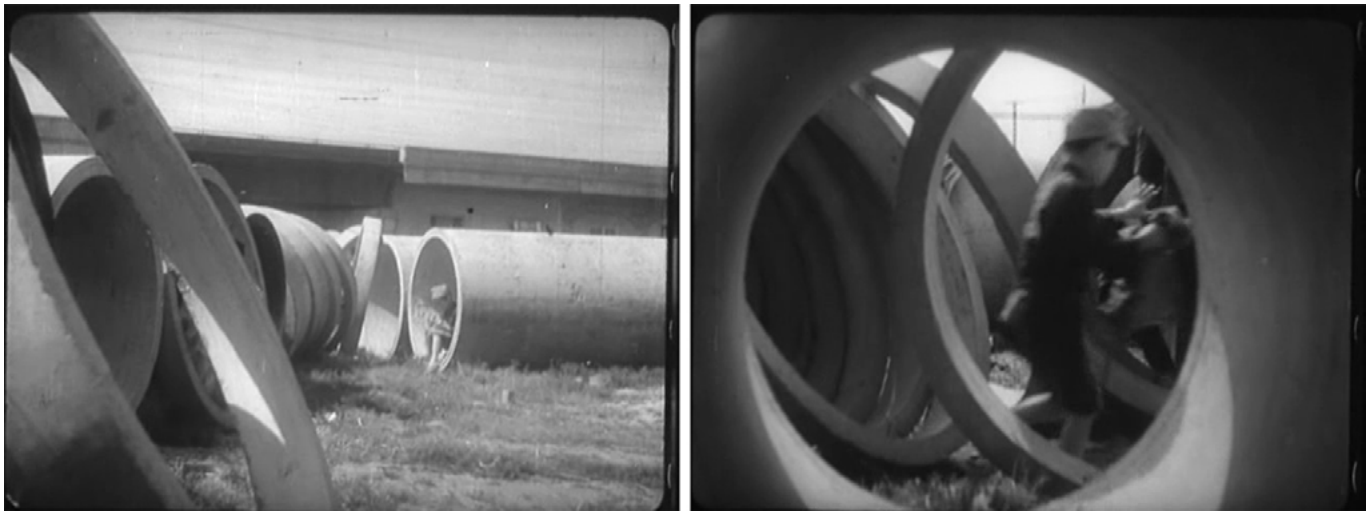




Figura 2. Campo-contracampo en la escena en Hiroshima de *Los niños de la colmena*

de las paradas de su viaje. La abre un largo paneo que recorre la ciudad en gran plano general, pasando de su orilla menos devastada a la otra, que la cámara va desvelando como un páramo de ruinas. Shimizu evoca aquí una dualidad mucho más contundente entre destrucción y reconstrucción, que se ratifica en un campo-contracampo posterior (figura 2). En un plano americano del soldado protagonista y un niño, vemos a sus espaldas la «ciudad viva», con nuevos edificios y coches que atraviesan sus calles. El siguiente plano entero, dorsal, inscribe sus figuras entre las ruinas de la «ciudad muerta», en lo alto de un promontorio arrasado donde transcurre toda la escena. Shimizu no es demasiado enfático sobre la presencia de los escombros —aunque, como se ve, intervienen en la composición de los planos—, lo que no hace más que aumentar su contundencia: son a la vez un paisaje dantesco, una «piedra retorcida que parece extraterrestre» (Cortés, 2020: 29), y un paisaje rutinario para unos personajes que lo recorren sin inmutarse. Esta falta de énfasis se relaciona, ade-

Figura 3. Las escaleras y el promontorio en la escena en Hiroshima de *Los niños de la colmena*





Figura 4. Juego de alturas en la escena en Hiroshima de *Los niños de la colmena*

más, con el contexto de producción de la película. En un momento en que la representación directa de los efectos de los bombardeos había estado sujeta a restricciones durante la ocupación estadounidense (Conrad, 2003: 88), la integración de las ruinas en el tejido cotidiano de la escena opera como una forma de reinscribir en la imagen aquello que había sido parcialmente excluido del espacio público.

Si su valor memorístico parece pasar desapercibido para los personajes, no lo hace para Shimizu. El cineasta aprovecha este escenario para desarrollar el principal —casi podríamos decir que único— foco dramático de su relato: la historia de Yoshibo, el único niño con pasado conocido y cuya madre murió en el mar. Pues bien, en Hiroshima, los protagonistas se reencuentran con una viajera repatriada a la que habían conocido en la estación de Shimonoseki, al inicio de la cinta. Yoshibo, el primero en notar su presencia, sube corriendo a la atalaya y se pone delante de ella con los brazos en cruz, reclamando solo para él la compañía de la mujer. La planificación de ambas imágenes (figura 3), en apariencia espontánea, establece dos patrones significantes. El primero, unos juegos de altura que se desarrollan oponiendo angulaciones picadas y contrapicadas sobre las escaleras y mediante el movimiento frenético de los niños que las suben y bajan. El segundo, el promontorio como una especie de corazón de las ruinas, un lugar donde la emergencia del pasado traumático choca con el presente.

La escena hace evidente que en el apego de Yoshibo por la mujer hay un anhelo por su madre ausente. El plano en el que la cubre con los brazos en cruz es legible, así, como un gesto de fijación al pasado. Pero lo que se va a negociar en la colina es una nueva separación. La mujer, con ayuda del soldado, debe persuadir al niño de que lo mejor para él es que siga su camino hacia la casa de acogida, donde recibirá una educación y un porvenir.

Entonces se activa dramáticamente el juego de alturas, subidas y bajadas (figura 4). Yoshibo deja el lugar, en principio convencido, pero vuelve la vista atrás hacia la escalera en un plano en leve picado, tomado desde la cima. Luego, un contrapicado subjetivo del niño nos muestra a la mujer, que se asoma desde lo alto. Su figura, mínima en el plano y parcial, parece desaparecer entre las ruinas.

Movido por la nostalgia, Yoshibo sube de nuevo al promontorio para buscar, desesperado, a la mujer, incapaz de separarse de ella. Esta se esconde entre los escombros y, cuando el niño no consi-



Figura 5. Yoshibo y la mujer oculta entre las ruinas de Hiroshima en *Los niños de la colmena*

gue encontrarla, rompe en llanto. Un plano abierto (figura 5) muestra esta acción, y se mantiene fijo mientras este sale de campo para mostrar cómo la mujer surge de detrás de las piedras y lo ve marcharse, esta vez aún más oculta en la imagen.

La acumulación de juegos de altura y de «desapariciones» de la mujer activa, así, las significaciones de la atalaya como un lugar donde se dirimen el pasado y el presente. Las ruinas de Hiroshima, testimonio directo de un trauma nacional, hacen emerger también el trauma personal de Yoshibo, que revive abrigado en ellas la separación de su madre. Shimizu, en connivencia con la «facticidad» oficial, evita cualquier mención a los bombardeos o la guerra, pero la mera localización de la escena resulta lo bastante elocuente para invocar su realidad. Narrativamente, no hace más que desplegar sobre ese escenario, sobre las huellas del desastre, el mayor drama individual de su historia. Pero su hermenéutica de las ruinas empuja a leerlo como una minúscula parte por el todo.

La escena de Hiroshima, además, se espeja en otra posterior. Yoshibo enferma gravemente, y le pide a uno de sus compañeros que le ayude a subir a un risco cercano, desde donde podrá ver el mar y recordar, así, a su madre. Cuando llegan a la cima, el chico que le asiste descubrirá, horrorizado, que su amigo ha muerto durante la ascensión. Pero este hallazgo es solo el cierre rápido de una escena que se detiene durante varios minutos en el esfuerzo del muchacho que carga cuesta arriba a Yoshibo. Los ecos del promontorio de Hiroshima, las alturas y las subidas se accionan, pero, como señala Jesús Cortés, esta escena-espejo está vaciada de todo pretexto: «Ni alusiones ni simbolismos ni el destino ni el futuro ni la guerra ni la muerte. Sólo un niño subiendo fatigosamente una montaña con otro agotado, inmóvil, a cuestas» (Cortés, 2020: 29).

Shimizu cierra ambas escenas con un punteo dramático —la separación, la muerte—, pero se detiene lo bastante en ellas como para que su repetición ponga el foco en lo ganado durante el camino. Esto es, no (solo) en la compasión por un Yoshibo que, fijado al pasado, no ha conseguido completar el viaje, sino en la esperanza por su compañero que lo ha llevado a sus espaldas hasta el final, como se llevarán entre sí los niños y el soldado

SI EL TRAUMA ES COLECTIVO, SU SANACIÓN TAMBIÉN HA DE SERLO

hasta la última etapa de su viaje hacia la «torre de la introspección». Si el trauma es colectivo, su sanación también ha de serlo.

El teléfono del viento

Recordemos que el itinerario de esta película conecta Hiroshima y Ōtsuchi, los extremos del viaje y escenarios de los dos traumas nacionales. En perfecta concomitancia, Suwa emplea un recurso de circularidad que repite el tropo de las ruinas. En ambas ciudades, dos escenas filmadas sobre paisajes escombrados hacen que Haru se enfrente a las huellas de su pérdida y, como Yoshibo en el promontorio, rompa desconsolada en llanto.

Una vista comparada de las dos escenas (figura 6) nos permite apuntar que la circularidad está también planteada desde la repetición formal. La primera escena, en Hiroshima, transcurre después de que la tía de Haru haya ingresado de gravedad en el hospital. Su enfermedad despierta en la adolescente las reminiscencias de la muerte de su familia que, como sabemos, fueron víctimas de

Figura 6. A la izquierda, tres fotogramas de *El teléfono del viento* que transcurren en las ruinas de una inundación en Hiroshima. A la derecha, otros tres muestran las ruinas de la casa de Haru en Ōtsuchi



la tragedia de Tōhoku. Recientemente, algunos barrios de Hiroshima han sufrido una inundación que ha deteriorado calles y casas. Haru, ignorando los cordones que prohíben el paso a las zonas afectadas, se decide a pasear entre estas nuevas ruinas y, en medio de los escombros, recita un monólogo con el que libera su sentimiento de culpa por haber sido la única superviviente de su familia. ¿Qué la impulsa a caminar, precisamente, por ese paisaje devastado? Suwa parece sugerir que las ruinas magnetizan a la muchacha. Es, además, en una de las pocas casas que quedan en pie después de la inundación donde se encuentra con una anciana que le cuenta sus recuerdos sobre los bombardeos de 1945. Y es en respuesta a las palabras de esa anciana, que Haru, por primera vez, verbaliza su condición de víctima del maremoto. Las ruinas de esta primera escena entrañan una carga memorística, personal y nacional, que trasciende con mucho a la inundación, que juega un papel posibilitador. Suwa activa aquí, por primera vez en la película, un juego de memorias multidireccionales. Esto es muy apreciable en la interacción con la anciana: no se trata de una competición de memorias dolorosas entre generaciones, sino de un diálogo entre ambas, que las entrelaza y que comienza a tejer la red de solidaridades que Haru experimenta a lo largo de su viaje.

En los fotogramas que hemos seleccionado (figura 6), observamos dos recursos formales que ligan a Haru con el concepto de las ruinas: el plano dorsal, semisubjetivo, que la sitúa en confrontación dolorosa con este paisaje devastado, y el gran plano general que la empequeñece. Suwa asienta, aquí, lo mismo que Shimizu en su primera escena en la estación: la imposibilidad de la reconstrucción dictada por la incapacidad de ignorar las ruinas.

Tiempo después, ya en Ōtsuchi, y ante los escasos restos de su antigua casa, Suwa recupera el plano dorsal, confrontativo, de Haru ante las ruinas (fotograma 6). Entonces, la chica repite un gesto de la anterior escena. En aquella, se deja caer extenuada en mitad de los escombros, hasta que un hombre llega a auxiliarla y la eleva del barro. En la nueva escena, vuelve a desvanecerse sobre los restos de su casa, cuando Morio la anima a levantarse. Sus gestos son los mismos, pero la diferencia está en la escala del plano, mucho más cercana ahora.

LAS RUINAS DE HIROSHIMA REABREN LAS HERIDAS DEL PASADO MIENTRAS QUE LAS DE ŌTSUCHI NARRAN LA SANACIÓN A TRAVÉS DEL VIAJE

¿Cómo explicar esta repetición levemente variada en lo formal? Las similitudes parecen claras. Los dos hombres deslizan una solidaridad empática con Haru. Del primero sabemos que perdió a su hermana y que, a causa de su divorcio, lleva años sin ver a sus hijos. De Morio, se nos desvela que perdió a su mujer e hijo en el tsunami y que, además, arrastra un complejo de culpa como extrabajador de la central nuclear de Fukushima. Lo que hace que, con esa empatía, ambos personajes sugieran una paternidad truncada, un acto de ayuda y protección que también tiene algo de reconocimiento de su pérdida compartida.

Con todo ello, podemos decir que las ruinas de Hiroshima reabren las heridas del pasado traumático —el individual de Haru, el histórico de Japón—, mientras que las de Ōtsuchi narran un proceso de sanación construido a través del viaje.

Hay que tener en cuenta que, como es habitual en su cine, Suwa emplea planos muy largos. En esta última escena, la de las ruinas de Ōstuchi, Morio levanta del suelo a Haru después de que hayan transcurrido más de seis minutos en solo dos planos. Esto provoca que, en cada corte de plano, seamos conscientes de la expresividad de esta operación. De este modo debemos entender el plano posterior, el tercero de esta escena: al cortar, se trata de recalcar un cambio en el punto de vista, que es a la vez una manera de ratificar el avance de ambos personajes en la naturaleza compartida de



Figura 7. Plano de *El teléfono del viento* en una casa en ruinas en Ōtsuchi

su dolor, como forma de buscar consuelo, así como asumir de nuevo y renovar la vida social, retomando los términos de LaCapra (2001: 61). Este tercer plano reencuadra a Moiro y a Haru, ampliando la escala (figura 7), lo que nos permite ver el conjunto de la casa en ruinas, la hilera de viviendas que testimonia la continuidad de la vida en la ciudad, los cerros al fondo... Además, los reflejos del sol «queman» la imagen y crean una línea divisoria en el plano, bajo la cual se cobijan los protagonistas mientras caminan dejando atrás el espacio del trauma. El corte de plano, entonces, entraña aquí una nueva visión no solo para el espectador, sino para ambos personajes, que acaban de dar un paso crucial en su proceso de sanación conjunta. Como sugiere el cambio de exposición, empiezan a ver su futuro bajo una luz más brillante.

Con todo, este avance no implica la clausura del trauma, sino su integración en una experiencia compartida. Así es como la película se distancia de los relatos de superación lineales para inscribirse en una lógica de elaboración prolongada del duelo, más cercana a las prácticas de *mourning work* descritas por Creighton (2014) —como la creación de memoriales espontáneos, encuentros comunitarios de relato, o la recuperación y restauración de fotografías arrastradas por el tsunami, entendidas como formas de reinscribir los vínculos perdidos en el presente— que a los discursos de resiliencia inmediata promovidos en el ámbito institucional.

CONCLUSIONES

Hemos señalado que Japón, como cualquier otra comunidad política, ha articulado su relación con los traumas colectivos a través de narrativas institucionales que tienden a ordenar, canalizar o incluso limitar su memoria. Frente a estos marcos —desde las restricciones impuestas durante la ocupación estadounidense hasta las retóricas contemporáneas de resiliencia—, las películas de Shimizu y Suwa proponen formas de relación con

el pasado que no pasan por su clausura, sino por su reinscripción en la experiencia presente. En este sentido, el análisis de ambas películas permite comprender cómo determinados recursos metodológicos y formales —la apertura a lo real, el viaje, la atención a las ruinas— son formas de intervenir en los regímenes de memoria de sus respectivos contextos históricos.

En *Los niños de la colmena*, esta intervención se articula a través de un desplazamiento hacia lo íntimo que, lejos de suponer una deshistorización, funciona como estrategia de inscripción indirecta del trauma. En ausencia de un discurso explícito sobre la guerra o los bombardeos —en un contexto de limitaciones para la representación pública del pasado reciente—, la película hace emerger sus efectos en lo cotidiano, en los cuerpos y en los vínculos. El drama de Yoshibo, leído como una «minúscula parte por el todo», permite así sostener en la imagen aquello que no podía ser plenamente enunciado, convirtiendo las ruinas en un espacio donde lo histórico persiste bajo formas aparentemente menores, pero densamente significativas.

Por su parte, *El teléfono del viento* despliega una lógica distinta pero complementaria. Frente a las narrativas de recuperación y resiliencia promovidas institucionalmente tras el desastre de Tōhoku, la película insiste en un movimiento de retorno a los espacios devastados y en la apertura a relatos fragmentarios de la experiencia traumática. Con este gesto, se aproxima a prácticas de memoria «desde abajo», en las que las comunidades elaboran la pérdida reinscribiéndola en el espacio y en el vínculo social. Las ruinas dejan de ser así meros restos del pasado para convertirse en lugares de encuentro entre memorias, donde el duelo no se clausura, sino que se comparte y se transforma.

De este modo, el diálogo entre ambas películas permite también articular una relación productiva entre los marcos teóricos expuestos —el trauma como proceso colectivo (LaCapra), la memoria multidireccional (Rothberg), o la crítica a la «facticidad» (Reyes Mate)— y su concreción en formas cinematográficas específicas. Si los conceptos permiten identificar las tensiones entre memoria y olvido, entre elaboración y clausura, son las imágenes las que muestran cómo esas tensiones se encarnan en cuerpos, espacios y gestos. A la inversa, el análisis textual de las películas ilumina la dimensión material y afectiva de esos conceptos, evitando que queden reducidos a abstracciones.

Así, tanto *Los niños de la colmena* como *El teléfono del viento* se inscriben en una tradición cinematográfica —la modernidad— que, desde las ruinas, cuestiona los relatos hegemónicos del progreso y la superación. Más que oponerse frontalmente a ellos, los desplazan: introducen en su interior aquello que estos tienden a excluir —la persistencia del dolor, la materialidad de las ruinas, la necesidad de un duelo no clausurado—. En este sentido, las películas no narran solo el trauma, sino que pretenden hacerlo habitable, «renovar la vida social» de las víctimas a través de una mirada comprometida con las fracturas del pasado.

Podemos pensar esta resistencia a la clausura del pasado en términos benjaminianos. En 1940, Walter Benjamin escribió un breve texto sobre un cuadro de Paul Klee que le tenía obsesionado —tanto, que terminó adquiriéndolo—: el *Angelus Novus*. En sus líneas, el alemán describe un ángel estrábico al que compara con «la historia», ya que sus ojos miran tras de sí cómo se «amontonan incansablemente ruina tras ruina», mientras que una tempestad, el progreso, «se enreda en sus alas» y «lo empuja incontenible hacia el futuro» (Benjamin, 2008: 310). Pues bien, *Los niños de la colmena* y *El teléfono del viento* pueden actuar como las anclas necesarias para que la tempestad no arrastre la historia y borre los rastros del pasado. Como una práctica de la memoria ejemplar, que permita extraer de la experiencia traumática un poso orientado al porvenir de una vida reparada, que no vela ni exhibe las heridas colectivas, solo las visibiliza para aprender a vivir con ellas. ■

NOTAS

1 Cabe destacar que, con esta investigación, las autorías no pretenden comparar la envergadura ni la gravedad de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki con las del desastre de Tōhoku, sino poner a conversar las articulaciones fílmico-discursivas que se han desarrollado en torno a ambos sucesos.

2 «Ganbarō Nippon» —traducido como «¡Vamos, Japón!» o «¡Esfuérzate, Japón!»— fue un eslogan ampliamente difundido después del triple desastre. En ese contexto, la frase adquirió un significado particular relacionado con la resiliencia, la unidad nacional y la determinación para superar la crisis. Sin embargo, esa narrativa de resistencia ocultaba problemas estructurales, como fallos en la gestión de la crisis e incertidumbre a la hora de atribuir responsabilidades.

REFERENCIAS

Alexander, J. (2012). *Trauma. A Social Theory*. Cambridge: Polity.

Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Benjamin, W. (2008). *Obras*, I (2). Madrid: Abada.

Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Conrad, S. (2003). Entangled Memories: Versions of the Past in Germany and Japan, 1945-2001. *Journal of Contemporary History, 38*(1), 85-99.

https://doi.org/10.1177/0022009403038001965

Cortés, J. (2020). *En los márgenes de la historia del cine*. Madrid: Shangrila.

Creighton, M. (2015) Wasuren! -We Won't Forget! The Work of Remembering and Commemorating Japan's and Tohoku's (3.11) Triple Disasters in Local Cities and Communities. *Journal of Global Initiatives: Policy, Pedagogy, Perspective*, *9*(1), 97-120.

Daichi, Y. (10 de diciembre de 2019). Kaze no denwa Suwa Nobuhiro kantoku intabyū. *Kobe Planet Film Archive.* Recuperado de https://kobe-eiga.net/webspecial/cinemakinema/2020/01/951/

Daney, S. (1983). *La Rampe. Cahier Critique 1970–1982*. París: Cahiers du cinéma/Gallimard.

Dinitto, R. (2014). Narrating the Cultural Trauma of 3/11: the Debris of Post-Fukushima Literature and Film. *Japan Forum, 26*(3), 340-360. https://doi.org/10.1080/09555803.2014.915867

Dower, J. (1999). *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II*. W.W. Nueva York: Norton and Co.

Drew, W. M. (15 de abril de 2004). Hiroshi Shimizu – Silent Master of the Japanese Ethos. *Midnight Eye*. Recuperado de http://www.midnighteye.com/features/hiroshi-shimizu-silent-master-of-the-japanese-ethos/

Evans, R. J. (2003). Introduction. Redesigning the Past: History in Political Transitions. *Journal of Contemporary History, 38*(1), 5-12.

Inuzuka, A. (2013). Remembering Japanese Militarism through the Fusosha Textbook: The Collective Memory of the Asian-Pacific War in Japan. *Communication Quarterly*, *61*(2), 131-150. https://doi.org/10.1080/01463373.2012.751432

Jacoby, A. (2004). Hiroshi Shimizu: A Hero of His Time. *Senses of Cinema,* 32. https://www.sensesofcinema.com/2004/feature-articles/hiroshi_shimizu/

Kaoru, I. (2020). Introduction. En I. Kaoru, K. Kazuo, H. Yuichi, M. Taizo (Eds.). *History, Memory and Politics in Postwar Japan* (pp. 1-12). Boulder: Lynne Rienner Publishers.

Kashimura, A. (2016). Trauma, Subject and Society in Japan After 3.11. En A. Elliott y E. Hsu (Eds.). *The Consequences of Global Disasters* (pp. 195-220). Nueva York: Routledge.

LaCapra, D. (1998). *History and Memory after Auschwitz*. Nueva York: Cornell University Press.

LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Berkeley: Parallax.

López, C., Seiz, D., Gurpegui, J. (2008). Para una filosofía de la memoria. Entrevista al

profesor Reyes Mate. *Con-ciencia Social*, 12, 101-120.

Volpato, C., Licata, L. (2010). Introduction: Collective Memories of Colonial Violence. *International Journal of Conflict and Violence, 4*(1), 4–10. https://doi.org/10.4119/ijcv-2811

McCormack, G. (2014). Japan's «Positive Pacifism»: Issues of Historical Memory in Contemporary Foreign Policy. *The Brown Journal of World Affairs*, *20*(2), 73-91.

McDonald, K. (2006). *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Muñoz-Garnica, M. (2018). Intertextuality and Mise en Abyme in Nobuhiro Suwa's H Story and A Perfect Couple. Between European Modernity and Japan. *Arts*, 7(4), 57. http://dx.doi.org/10.3390/arts7040057

Orr, J. (2001). *Victim as Hero. Ideologies of Peace and National Identity in Postwar Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Reyes-Mate. M. (2003). *Memoria de Auschwitz*. Madrid: Trotta.

Reyes-Mate, M. (2013). *La piedra desechada*. Madrid: Trotta.

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

Sato, T. (1997). *Le cinéma japonais. Tome II*. París: Editions du Centre Pompidou.

Shani, G. (2016). Ganbaro Nippon: Human Insecurity, Resilience and National Identity After 3.11. En A. Elliott y E. Hsu (Eds.), *The Consequences of Global Disasters* (pp. 129-140). Nueva York: Routledge.

Suwa, N. (2018). Les enfants de la ruche - Hachi no su no kodomotachi. En *100 ans de cinéma japonais* (pp. 72-73). París: Éditions de La Martinière.

Teranishi, J. (1994). Economic Recovery, Growth and Policies: «Gradualism» in the Japanese Context. *Economic Policy, 9*(19), 137-153. https://doi.org/10.2307/1344604

Todorov, T. ([1995] 2008). *Los abusos de la memoria*. Paidós.

Tomoki, T. (2020). Coming to Terms with the Issue of Historical Memory. En I. Kaoru, K. Kazuo, H. Yuichi, M. Taizo (Eds.). *History, Memory and Politics in Postwar Japan* (pp. 13-46). Boulder: Lynne Rienner Publishers.

Wakata, Y. (20 de enero de 2020). Motōra Serina × Suwa Nobuhiro kantoku ga furikaeru, Kaze no denwa satsuei de deatta: «Shinsai-go no Nihon no kazoku». *Pia Eiga*. Recuperado de https://lp.p.pia.jp/article/news/94154/index.html

Wohl, M. J. A. y Branscombe, N. R. (2005). Forgiveness and Collective Guilt Assignment to Historical Perpetrator Groups Depend on Level of Social Category Inclusiveness. *Journal of Personality and Social Psychology, 88*(2), 288–303. https://doi.org/10.1037/0022-3514.88.2.288

Yoneyama, L. (1999). *Hiroshima Traces: Time, Space and the Dialectics of Memory*. Berkeley: University of California Press.

HERMENÉUTICA DE LAS RUINAS. DE LAS HUELLAS A LA SANACIÓN DEL TRAUMA COLECTIVO EN *LOS NIÑOS DE LA COLMENA* Y *EL TELÉFONO DEL VIENTO*

Resumen

El artículo analiza cómo *Los niños de la colmena* (Hachi no su no kodomotachi, Hiroshi Shimizu, 1948) y *El teléfono del viento* (Kaze no denwa, Nobuhiro Suwa, 2020) utilizan las ruinas como dispositivos ético-formales para afrontar los principales traumas colectivos sufridos por Japón desde la Segunda Guerra Mundial. En ambas películas, las ruinas no solo funcionan como escenarios devastados por los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki o por la catástrofe de Tōhoku, sino que actúan como huellas de un dolor que se resiste a ser abordado por las narrativas oficiales. A través de una metodología cinematográfica abierta a lo real y del viaje como motivo narrativo, los directores plantean una ética del testimonio que evita la estetización del trauma, proponiendo en su lugar una «memoria ejemplar» y «multidireccional» que conecta diferentes generaciones de víctimas y supervivientes. Frente a la institucionalización del olvido promovida por el Estado japonés en aras de la modernización y la estabilidad, estas obras construyen espacios fílmicos de resistencia, donde lo traumático puede ser elaborado colectivamente, sentando así las bases simbólicas para una sanación «desde abajo».

Palabras clave

Trauma colectivo; Memoria; Cine; Japón; Ruinas; Institucionalización del olvido.

Autores

Miguel Muñoz-Garnica (Guadix, 1988) es doctor en Comunicación por la Universidad de Navarra, profesor ayudante doctor en el departamento de Comunicación y Educación de la Universidad Loyola de Andalucía y miembro del grupo de investigación «Narrativa y Estética Audiovisual (NEA)» de la Universidad de Navarra. Sus líneas de investigación se centran en el análisis fílmico, en especial de cine japonés y asiático. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Fotocinema*, *Revista de comunicación* y *Quarterly Review of Film and Video*. Ha publicado el libro *Hirokazu Koreeda* (Cátedra, 2022). Contacto: miguelmunoz@uloyola.es

HERMENEUTICS OF RUINS: FROM TRACES TO THE HEALING OF COLLECTIVE TRAUMA IN *CHILDREN OF THE BEEHIVE* AND *VOICES IN THE WIND*

Abstract

The article analyzes how *Children of the Beehive* (Hachi no su no kodomotachi, Hiroshi Shimizu, 1948) and *Voices in the Wind* (Kaze no denwa, Nobuhiro Suwa, 2020) use ruins as ethical-formal devices to address the major collective traumas experienced by Japan since World War II. In both films, the ruins not only serve as devastated settings caused by the bombings of Hiroshima and Nagasaki or the Tōhoku catastrophe but also act as traces of a pain that resists being addressed by official narratives. Through a cinematic methodology open to the real and the journey as a narrative motif, the directors propose an ethics of testimony that avoids the aestheticization of trauma, instead offering an "exemplary" and "multidirectional" memory that connects different generations of victims and survivors. In contrast to the institutionalization of forgetting promoted by the Japanese state in the name of modernization and stability, these works construct cinematic spaces of resistance, where the traumatic can be collectively processed, thus laying symbolic foundations for a grassroots healing process.

Key words

Collective trauma; Memory; Cinema; Japan; Ruins; Institutionalization of forgetting.

Authors

Miguel Muñoz-Garnica (Guadix, 1988) holds a PhD in Communication from the Universidad de Navarra, is an assistant professor in the Department of Communication and Education at the Universidad Loyola de Andalucía and a member of the research group "Audiovisual Narrative and Aesthetics (NEA)" at the Universidad de Navarra. His lines of research focus on film analysis, especially Japanese and Asian cinema. He is the author of several articles published in scientific journals, such as Fotocinema, Revista de comunicación and Quarterly Review of Film and Video. He has published the book *Hirokazu Koreeda* (*Cátedra*, 2022). Contact: miguelmunoz@uloyola.es

Cora Cuenca Navarrete (Córdoba, 1996) es doctora en Comunicación por la Universidad de Sevilla, profesora ayudante doctora en el departamento de Comunicación y Educación de la Universidad Loyola Andalucía y miembro del grupo de investigación «Memoria y Comunicación: Los usos políticos del pasado (MEYCOM)». Sus líneas de investigación se centran en el binomio ético-estético en el cine de pasados traumáticos, y las tensiones entre las narrativas audiovisuales y los contextos temporales y espaciales en los que se insertan. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas como *Fotocinema, Teknokultura* o *Documentación de las Ciencias de la Información*. Ha publicado el libro *Violencias, memoria, cine. La construcción audiovisual del pasado* (Comunicación Social, 2024). Contacto: ccuenca@uloyola.es

Adrián Tarín-Sanz (San Cristóbal de La Laguna, 1987) es doctor en Comunicación por la Universidad de Sevilla, profesor ocasional en la Universidad UTE y miembro del grupo de investigación «Memoria y Comunicación: Los usos políticos del pasado (MEYCOM)». Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre la ideología y los medios de comunicación. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Problems of Post-Communism y Civil Wars*. Ha publicado los libros *Sistema mediático y propaganda en la Rusia de Putin* (Comunicación Social, 2008) y *La clase trabajadora. ¿Sujeto de cambio en el siglo XXI?* (Siglo XXI, 2008). Contacto: tarinadrian@gmail.com

Referencia de este artículo

Miguel Muñoz-Garnica, M., Cuenca Navarrete, C., Tarín-Sanz, A. (2026). Hermenéutica de las ruinas. De las huellas a la sanación del trauma colectivo en *Los niños de la colmena* y *El teléfono del viento*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 25-44. https://doi.org/10.63700/1377

Cora Cuenca Navarrete (Córdoba, 1996) holds a PhD in Communication from the Universidad de Sevilla. She is a lecturer in the Department of Communication and Education at Universidad Loyola de Andalucía, and a member of the research group "Memory and Communication: The Political Uses of the Past (MEYCOM)." Her research focuses on the ethical-aesthetic binomial in cinema about traumatic pasts, and the tensions between audiovisual narratives and the temporal and spatial contexts in which they are embedded. She is the author of several articles published in scientific journals such as *Fotocinema*, *Teknokultura*, and *Documentación de las Ciencias de la Información*. She has published the book *Violence, Memory, Cinema: The Audiovisual Construction of the Past* (Comunicación Social, 2024). Contact: ccuenca@uloyola.es

Adrián Tarín-Sanz (San Cristóbal de La Laguna, Spain, 1987) holds a PhD in Communication from the University of Seville. He is a Lecturer at UTE University and a member of the research group Memory and Communication: The Political Uses of the Past (MEYCOM). His research focuses on the relationship between ideology and the media. He is the author of numerous articles published in peer-reviewed journals, including *Problems of Post-Communism and Civil Wars*. He has also published the books *The Media System and Propaganda in Putin's Russia* (Comunicación Social, 2008) and *The Working Class: An Agent of Change in the Twenty-First Century?* (Siglo XXI, 2008). Contact: tarinadrian@gmail.com

Article reference

Miguel Muñoz-Garnica, M., Cuenca Navarrete, C., Tarín-Sanz, A. (2026). Hermeneutics of Ruins: From Traces to the Healing of Collective Trauma in *Children of the Beehive* and *Voices in the Wind*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 25-44. https://doi.org/10.63700/1377

recibido/received: 27.11.2025 | *aceptado/accepted:* 07.04.2026

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

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

DEL TRAUMA A LA MEMORIA: LA TRADUCCIÓN VISUAL DE LOS CUERPOS FEMENINOS EN *LAS FLORES DE LA GUERRA**

FANG XIE
DONGYE LYU
MENGHAN CHEN

1. INTRODUCCIÓN: DE LAS IMÁGENES DE GUERRA A LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA NACIONAL

La guerra no constituye únicamente un acontecimiento militar o político; representa también una ruptura traumática que reconfigura las relaciones sociales, las jerarquías de género y las formas de vida encarnadas en los cuerpos. El trauma suele manifestarse de manera diferida y reaparecer a través de formas mediadas de representación antes que ser plenamente asimilado en el momento mismo en que se produce la violencia (Caruth, 2016). Al mismo tiempo, la guerra es objeto de procesos continuos de narrativización que contribuyen a estabilizarla como memoria compartida.

En tanto que medio audiovisual moderno, el cine participa en la representación de la historia no solo mediante la reconstrucción o el relato de acontecimientos, sino también a través de la reorganización del pasado por medio de recursos formales, estilísticos y sensoriales (Rosenstone, 1995). En este contexto, el cine puede generar lo que Alison Landsberg denomina «memorias protésicas», es decir, experiencias de memoria que permiten a quienes no fueron testigos directos de determinados acontecimientos acceder a una vivencia sensorial y afectiva de traumas históricos que «se originan fuera de la experiencia vivida de una persona y, sin embargo, son asumidos e incorporados por ella a través de las tecnologías culturales de la memoria propias de la cultura de masas» (Landsberg, 2004: 19).

En China, la Guerra de Resistencia contra Japón —y, de manera particular, la Masacre de Nankín— constituye uno de los traumas nacionales más profundos del siglo XX (Wang, 2017: 36). La ocupación japonesa de Nankín en 1937 estuvo acompañada de asesinatos masivos, violaciones, torturas y saqueos que provocaron una enorme mortandad, desplazamientos forzosos y el colapso de la vida cotidiana en toda la ciudad. Este acontecimiento ha dejado una herida persisten-

te cuya articulación pública ha variado según los diferentes contextos históricos, al tiempo que se ha transmitido a través de memorias familiares y relatos locales (Wang, 2017). En consecuencia, las representaciones visuales de esta violencia hacen mucho más que ilustrar un episodio histórico: intervienen activamente en las disputas en torno a la identidad cultural, el posicionamiento moral y los límites de la memoria nacional.

La investigación reciente sobre el cine bélico chino ha analizado cómo los relatos cinematográficos sobre Nankín se encuentran condicionados por diversas políticas de representación, entre ellas los debates sobre la victimización, la visibilidad de la violencia sexual y la circulación transnacional del trauma nacional. Diversos estudios comparativos han examinado cómo películas como *Las flores de la guerra* (Jīnlíng Shísān Chāi, Zhang Yimou, 2011) y *Ciudad de vida y muerte* (Nánjīng! Nánjīng!, Lu Chuan, 2009) negocian la representación del sufrimiento histórico dentro de un discurso moral centrado en la nación, al tiempo que buscan interpelar a audiencias internacionales y responder a las lógicas del mercado global (Zhu, 2013; Yang, 2014; Weiss, 2016; Lopes, 2022). Partiendo de esta línea de investigación, el presente artículo se centra en un problema más específico: cómo la forma cinematográfica organiza las imágenes de los cuerpos para traducir el sufrimiento marcado por el género en un régimen de memoria socialmente legible.

Las flores de la guerra se sitúa en el contexto de la ocupación japonesa de Nankín. La película sigue a un grupo de alumnas de un internado religioso que encuentra refugio en un complejo eclesiástico administrado por occidentales, denominado en el film Catedral de Winchester. A este espacio se incorpora posteriormente un grupo de prostitutas procedentes de un burdel cercano que buscan protección frente al avance de las tropas japonesas. John Miller, un embalsamador estadounidense, queda atrapado en el interior del recinto cuando las fuerzas de ocupación estrechan progresivamente el cerco sobre la ciudad. La narración avanza hacia un acto culminante de sustitución, en el que las mujeres del burdel se hacen pasar por las estudiantes y ocupan su lugar en un acto organizado por el ejército japonés. Al convertir el cuerpo femenino en la superficie sobre la que se inscriben y reorganizan moralmente las violencias de la historia, la película fusiona el sufrimiento individual con una experiencia traumática concebida en clave nacional. Dentro de este sistema de representación, las mujeres aparecen divididas en dos categorías, estudiantes y prostitutas, y sus cuerpos son sometidos a distintas formas de exposición, vulneración, ocultamiento y sacrificio, al tiempo que se les atribuyen significados que exceden la experiencia individual. La representación social asigna valores diferenciados a estos cuerpos y, al integrarlos en un orden simbólico más amplio, contribuye a definir qué vidas son reconocidas como plenamente «humanas» y, por tanto, dignas de protección (Cubas, 2011; Xie et al., 2025). En este proceso, el cuerpo se convierte en un espacio de intersección entre la conciencia cultural y las estructuras de poder social, de modo que su valor simbólico emerge a través de sucesivas operaciones de deconstrucción y reconstrucción (Gao y Abas, 2024).

Con el fin de evitar ambigüedades conceptuales, este artículo adopta una terminología precisa y consistente en relación con los distintos conceptos de memoria. El término «memoria cultural» se emplea como categoría principal para designar las formas de recuerdo mediadas, simbólicas y transmitidas entre generaciones (Assmann, 1995). Por su parte, la noción de «memoria colectiva» se utiliza únicamente en su sentido fundacional, entendido como el marco social que hace posible el recuerdo, siguiendo la formulación clásica de Halbwachs. No obstante, el análisis se centra fundamentalmente en la memoria cultural, dado que el cine opera a través de formas mediáticas duraderas y de convenciones estéticas específicas. El concepto de «memoria protésica» se emplea para describir el

modo en que espectadores que no han sido testigos directos de determinados acontecimientos históricos llegan a experimentar, sentir e incorporar traumas del pasado a través de su representación audiovisual. Por otro lado, la expresión «memoria nacional» designa una articulación políticamente orientada de la memoria cultural dentro de un discurso centrado en la nación, la identidad y la moralidad colectiva. En relación con la memoria protésica, la interacción mediada con el pasado «constituye el fundamento de algo más que la subjetividad individual; se convierte en la base de formas mediadas de identificación colectiva y de la producción de esferas públicas potencialmente contrahegemónicas» (Landsberg, 2004: 21). A lo largo de este trabajo, el término «traumático» se utiliza como descriptor tanto del pasado como de la carga afectiva asociada a la memoria, y no como una categoría analítica autónoma.

La investigación existente sobre cine bélico y memoria suele adoptar una de dos orientaciones principales: o bien analiza el trauma y el recuerdo desde una perspectiva temática e ideológica, o bien propone lecturas detalladas de las obras sin explicitar suficientemente los procedimientos que permiten vincular las formas visuales de escala micro con los efectos memoriales que producen a nivel macro. Frente a estas aproximaciones, el presente artículo propone un modelo sintético y secuencial de transducción cinematográfica que especifica cómo las imágenes del cuerpo transitan desde la visualización —esto es, la puesta en escena del trauma como experiencia perceptible— hacia la simbolización —la estabilización de significados mediante signos recurrentes— y, finalmente, hacia la comunalización ética, entendida como la invitación a adoptar una determinada posición moral compartida. Este modelo se concibe como una herramienta analítica transferible, susceptible de aplicarse comparativamente al estudio de los modos en que distintas películas traducen el sufrimiento marcado por el género en formas de memoria cultural y nacional. Desde el punto de vista metodológico, el modelo se operacionaliza mediante el análisis detallado de elementos como el encuadre, la alineación de la mirada, las estrategias de ocultación, la codificación simbólica del vestuario y las dinámicas de presión espacial presentes en secuencias clave. De este modo, se establece una conexión entre las formas cinematográficas concretas y los procesos de construcción memorial que estas contribuyen a generar (Cheng, 2012; Chen, 2025; Qin y Zhang, 2025).

En consecuencia, tomando *Las flores de la guerra* como estudio de caso, este artículo se propone responder a las siguientes preguntas: ¿de qué manera se inscribe el trauma histórico en los cuerpos femeninos representados por la imagen cinematográfica? ¿Cómo participan estos cuerpos en la reproducción de la memoria nacional? ¿Y de qué modo contribuyen a la (re)configuración de las identidades en un contexto marcado por la guerra? Asimismo, a través del análisis de los procesos mediante los cuales el significado se genera y se transmite en la narración visual del cuerpo femenino, el artículo muestra cómo las estrategias cinematográficas de visualización y simbolización convierten los cuerpos de las mujeres en vehículos afectivos y metáforas culturales de la memoria histórica. De este modo, se pretende esclarecer las conexiones internas que articulan género, memoria y relato nacional en el cine de guerra.

2. VISUALIZAR EL TRAUMA: NARRATIVAS DE LA VIOLENCIA SOBRE EL CUERPO FEMENINO

El término «trauma» designa una experiencia de tal intensidad que desborda la capacidad inmediata de comprensión y elaboración del sujeto que la padece. Caruth (2016) subraya precisamente su carácter diferido: el acontecimiento traumático suele reconocerse únicamente con posterioridad, a través de repeticiones intrusivas, recuerdos fragmentarios y diversas formas de irrupción en el presente. Las narrativas audiovisuales resultan

especialmente adecuadas para representar esta lógica, ya que permiten expresar formas de sufrimiento difícilmente verbalizables mediante la articulación de imágenes, sonidos y estructuras de repetición. En los relatos cinematográficos sobre la memoria de la guerra, los cuerpos femeninos suelen convertirse en espacios privilegiados para hacer visible la vulnerabilidad colectiva (Kaplan, 2005). El trauma no se representa únicamente mediante escenas explícitas de sufrimiento, sino también a través de procedimientos formales de dislocación narrativa, dado que «el impacto del trauma solo puede representarse adecuadamente mediante la imitación de sus formas y síntomas, de modo que la temporalidad y la cronología se colapsan y las narraciones quedan caracterizadas por la repetición y la indirecta» (Whitehead, 2004: 3). En *Las flores de la guerra*, el cuerpo femenino ocupa precisamente esta función de mediación visual central. Sobre él se inscriben las distintas formas de violencia a través de heridas, restricciones físicas y amenazas de muerte, al tiempo que se exteriorizan emociones como el miedo, el desconcierto y la conmoción. Mediante la reiteración y el encuadre sistemático de estas imágenes corporales, la película transforma el dolor individual en un archivo afectivo compartido, traduciendo el trauma privado en una memoria emocional de carácter colectivo.

2.1 La violencia externa inscrita en el cuerpo femenino

La guerra ha sido representada con frecuencia desde una perspectiva centrada en la experiencia masculina, una mirada que contribuye a reforzar los ideales de la masculinidad heroica y a relegar a las mujeres a posiciones marginales dentro del relato. De este modo, se consolida la subjetividad masculina mientras los cuerpos femeninos son configurados como «el otro» o como superficies simbólicas sobre las que proyectar significados ajenos (Weiss, 2016). *Las flores de la guerra* parece apartarse inicialmente de esta tradición al situar los cuerpos de las mujeres en el centro de la narración visual. Como consecuencia, dichos cuerpos se convierten en el principal espacio de inscripción del trauma bélico. La película construye esta condición de vulnerabilidad mediante un motivo recurrente basado en la contracción y la desaparición parcial del cuerpo. En la secuencia inicial, ambientada entre las ruinas de Nankín, la cámara sigue a las estudiantes mientras corren para esconderse entre la hierba, en el interior de tuberías o entre estructuras derruidas. Estos gestos de agacharse, encogerse y cubrirse no constituyen simples reacciones circunstanciales, sino que configuran una auténtica gramática visual del miedo. El cuerpo se repliega ante una presión exterior constante, expresando visualmente una situación de encierro y desprotección en un entorno saturado por la violencia.

Cuando la acción se traslada a la iglesia, la película presenta inicialmente este espacio como un refugio relativamente seguro. Sin embargo, dicha percepción se ve rápidamente desmentida por la irrupción de las tropas japonesas. A partir de ese momento, las jóvenes son perseguidas, inmovilizadas y arrinconadas; sus cuerpos aparecen empujados contra paredes y confinados en espacios cada vez más reducidos. Los encuadres cerrados que muestran extremidades sujetadas por la fuerza, prendas desgarradas y posturas corporales restringidas intensifican la sensación de proximidad de la amenaza y de la violencia física (Figura 1). A través de la combinación de movimiento, impacto



Figura 1. Soldados japoneses agrediendo a varias estudiantes en el interior de una iglesia

visual y una banda sonora intensificada, el dispositivo audiovisual traduce la violencia en una experiencia corporal para el espectador. De este modo, la película escenifica la profanación del refugio y la transformación de un espacio asociado a la seguridad en un escenario de dominación y sometimiento.

La violencia no se presenta como una destrucción aleatoria o indiscriminada, sino como una forma de poder generizado que se ejerce específicamente sobre el cuerpo femenino. La irrupción de los soldados introduce una amenaza sexualizada y coercitiva que priva a las jóvenes de capacidad de acción y reafirma formas de control patriarcal en el contexto de la guerra (Brownmiller, 1993; Elshtain, 1995; Nath, 2022). En este sentido, la violencia bélica y la intrusión masculina convergen en un mismo espacio de significación: mientras la función protectora asociada simbólicamente a la iglesia se desintegra, el cuerpo femenino se convierte en el principal signo a través del cual se articulan y se recuerdan tanto la fuerza militar como la jerarquía de género.

Para conceptualizar este proceso, la representación del sufrimiento femenino se entiende aquí como una forma de estetización del dolor, es decir, como un régimen representacional que vuelve contemplable la atrocidad mediante mecanismos de control estilístico y organización afectiva (Sontag, 2004; Chouliaraki, 2006). En *Las flores de la guerra*, la iluminación cuidadosamente estilizada, las composiciones cercanas al *tableau* pictórico y las coreografías de la vulnerabilidad, caracterizadas por cabezas inclinadas y cuerpos agrupados en espacios reducidos, configuran el trauma como una experiencia emocionalmente movilizadora susceptible de ser incorporada a los procesos de memorialización nacional. Diversos estudios comparativos sobre el cine bélico de Asia oriental han señalado que estas representaciones codificadas del sufrimiento femenino pueden suscitar compasión en el espectador al tiempo que desplazan o silencian interrogantes relacionados con las responsabilidades estructurales de la violencia (véase, por ejemplo, Coates, 2021).

Desde una perspectiva metodológica, las relaciones de poder visual se organizan en este trabajo en torno a dos categorías analíticas fundamentales. La primera es la mirada masculina (*male gaze*), entendida como el conjunto de mecanismos mediante los cuales la alineación de la cámara, la duración de los planos y las estrategias de encuadre sitúan a las mujeres como objetos de control visual (Mulvey, 1975; Doane, 2002). Esta lógica se manifiesta a través de estructuras de punto de vista, primeros planos aisladores, fragmentación corporal y asimetrías en los regímenes de mirada.

La segunda categoría es la oclusión, concepto que designa los procedimientos mediante los cuales la violencia sexual es gestionada a través de la ocultación, la visibilidad parcial o la obstrucción espacial. Estas estrategias permiten que la amenaza resulte inteligible para el espectador sin renunciar al control estético de la representación. Aplicadas al análisis de las secuencias principales de la película, ambas categorías permiten vincular el nivel microformal de la puesta en escena cinematográfica con los efectos memoriales que esta produce a escala cultural. Así, el film cristaliza el trauma de la guerra en y a través del cuerpo femenino, configurándolo como un espacio privilegiado para la inscripción de la violencia y la construcción de la memoria.

2.2 Miedo interiorizado y opresión psíquica

La mayor parte de la película transcurre en el interior de la iglesia, espacio donde la amenaza exterior se traduce en una determinada organización espacial y en un régimen de visibilidad estrictamente controlado. La iglesia no funciona únicamente como refugio, sino también como un recinto jerarquizado dividido entre un ático y un sótano. El sacerdote esconde a las estudiantes en la parte superior mientras confina a las prostitutas en los espacios subterráneos, estableciendo una segregación vertical que reproduce una jerarquía

moral y una distribución desigual de la protección: las alumnas son consideradas cuerpos «inocentes» que deben ser preservados, mientras que las prostitutas aparecen como cuerpos socialmente estigmatizados cuya presencia debe ser contenida (Liu y Xiang, 2020: 67).

Desde el punto de vista cinematográfico, esta jerarquía se materializa a través de la iluminación y de las estrategias de encuadre. Las prostitutas son representadas en la penumbra del sótano, frecuentemente semivisibles, parcialmente ocultas y comprimidas dentro de espacios reducidos (Figura 2). A diferencia de las formas de exhibición erotizada habituales en determinados géneros cinematográficos, caracterizadas por primeros planos que embellecen o fetichizan el cuerpo femenino (Doane, 2013), *Las flores de la guerra* restringe deliberadamente la plena visibilidad de estas mujeres. Sus cuerpos aparecen fragmentados por las sombras, interceptados por los elementos arquitectónicos y relegados a los márgenes del encuadre. Esta elección formal no constituye una simple decisión estética, sino que funciona como una auténtica tecnología visual del poder. Al distribuir la visibilidad de manera desigual, la película sugiere una privación simbólica de existencia social: una forma de dominación ejercida a través de la organización del espacio, la regulación de los movimientos y el control sobre quién puede ser visto y bajo qué condiciones (Foucault, 2012). Con el transcurso de la narración, esta restricción externa termina siendo interiorizada por los propios sujetos. Las mujeres aprenden a esconderse, a guardar silencio y a reducir al mínimo su presencia corporal, transformando el sótano en un espacio donde la opresión no solo se impone desde el exterior, sino que también se incorpora a las prácticas cotidianas y a la experiencia vivida de quienes la padecen (Bartky, 2015).



Figura 2. Prostitutas refugiadas en el sótano

Esta presión psicológica condiciona profundamente las estrategias de supervivencia desarrolladas por las prostitutas. Su miedo no proviene únicamente de la amenaza inmediata de la violencia física, sino también de la vergüenza y la condición de prescindibilidad que han interiorizado a lo largo de su existencia dentro del orden patriarcal. En este contexto, la seguridad aparece como algo susceptible de negociación a través de la disponibilidad sexual, una estrategia que permite preservar la vida al precio de una erosión aún mayor de su capacidad de agencia. Cuando los soldados japoneses se aproximan, las mujeres permanecen ocultas y en silencio, representando su vulnerabilidad mediante una conducta impuesta de invisibilidad y autocontención. Como señala Butler, «cada uno de nosotros está constituido políticamente, al menos en parte, en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos», de manera que «la pérdida y la vulnerabilidad parecen derivarse de nuestra condición de cuerpos constituidos socialmente» (2004: 20). Sin embargo, esta vulnerabilidad no se distribuye de forma homogénea. Algunas vidas son consideradas dignas de protección y de duelo, mientras que otras quedan definidas como sacrificables o prescindibles. Los cuerpos de las prostitutas encarnan precisamente esta asimetría: son simultáneamente víctimas de la violencia y herramientas utilizadas para preservar un determinado orden moral.

Al mismo tiempo, la película organiza el sufrimiento femenino mediante una gramática visual regulada antes que a través de una representación caótica o documental de la violencia. Los gritos, la sangre y los gestos de ocultamiento silencioso aparecen configurados como códigos semióticos

recurrentes que vuelven el dolor inteligible y emocionalmente accesible para el espectador, favoreciendo una resonancia ética que va más allá del simple reconocimiento de los hechos (Sontag, 2004; Chouliaraki, 2006). No obstante, esta estetización del sufrimiento posee un carácter profundamente ambivalente. Si bien suscita empatía y compasión, también puede contribuir a domesticar la violencia dentro de un orden visual aceptable, limitando la posibilidad de cuestionar las responsabilidades estructurales implicadas en los acontecimientos representados a medida que el trauma se incorpora a la memoria colectiva (Coates, 2021). En este sentido, las prostitutas quedan atrapadas en una doble lógica de subordinación: por una parte, la jerarquía de género que organiza sus vidas; por otra, la narración nacional que instrumentaliza su sufrimiento. Sus cuerpos adquieren así un importante valor simbólico, pero a costa de ver anulada la posibilidad de una autorrepresentación estable. El trauma, por tanto, no se limita a las heridas físicas, sino que se extiende a una forma de violencia psicológica basada en el silencio y la desaparición simbólica, en la medida en que estas mujeres se ven privadas de la posibilidad de hablar desde su propia experiencia encarnada.

3. REPRODUCIR LA MEMORIA: LA SIGNIFICACIÓN REDENTORA DEL CUERPO FEMENINO

La guerra no solo produce heridas físicas, sino también traumas duraderos que persisten más allá del conflicto y son continuamente reelaborados en forma de memoria social. Como sostiene Halbwachs (1992), la memoria no constituye un simple registro del pasado, sino un proceso colectivo mediante el cual las experiencias son reorganizadas a través de narrativas compartidas y formas específicas de representación. El cine participa activamente en este proceso al traducir la violencia histórica en imágenes audiovisuales susceptibles de circular, estabilizarse y ser rememoradas a lo largo del tiempo. En *Las flores de la guerra*, el cuerpo femenino se convierte en el medio privilegiado de esta operación de traducción. Sobre él se inscriben las huellas de la destrucción, pero también se le resignifica como un símbolo de redención moral para la comunidad. De este modo, el cuerpo deja de funcionar únicamente como soporte de una experiencia individual para convertirse en un nodo visual en el que convergen trauma, significado cultural y memoria histórica.

3.1 Continuidades de la memoria: el cuerpo femenino como testigo de la historia

En la cultura de masas, los acontecimientos históricos suelen ser revisitados a través de formas mediadas de representación, y su circulación reiterada puede transformar la historia en una memoria colectivamente compartida (Burgoyne, 2003). Dado que «es en la sociedad donde las personas adquieren normalmente sus recuerdos» y donde pueden «evocar, reconocer y localizar sus memorias» (Halbwachs, 1992: 38), el sufrimiento individual termina integrándose en estructuras colectivas de memoria. En este sentido, el cine traduce experiencias históricas específicas en formas corporales y afectivas que los espectadores llegan a incorporar como parte de su propio horizonte memorial.

En *Las flores de la guerra*, los cuerpos femeninos constituyen el principal medio a través del cual se lleva a cabo esta operación de traducción. Cuando las prostitutas ingresan en la iglesia, la película organiza inmediatamente sus cuerpos dentro de una jerarquía espacial moralizada: mientras ellas son confinadas al sótano oscuro, las estudiantes ocupan el nivel superior, asociado simbólicamente a la fe, la inocencia y la protección. Esta segregación vertical subraya la posición marginal de las prostitutas y visualiza su exclusión de los discursos dominantes sobre la virtud y el valor social. En el interior del sótano, la cámara se detiene en

sus movimientos restringidos y en sus reacciones más sutiles —sobresaltos, temblores, gestos de repliegue o agrupamiento—, de manera que el miedo experimentado por cada individuo contribuye a la construcción de una atmósfera corporal compartida. El resultado no es el retrato de un trauma estrictamente individual, sino la representación de una experiencia colectiva en la que el dolor personal queda inscrito en un registro afectivo común.

Sobre este trasfondo, la película sitúa progresivamente a Yu Mo como figura central en la intersección entre trauma y representación de la experiencia femenina. Sus apariciones, filmadas bajo condiciones de baja iluminación, otorgan especial relevancia visual a su *qipao* (o *cheongsam*), convertido en un signo fácilmente reconocible de visibilidad generizada y de clasificación social. Al mismo tiempo, los encuadres cerrados sobre su figura generan una tensión constante entre la legibilidad erótica del cuerpo y su condición de sujeto vulnerable en un contexto de guerra. Ampliamente utilizado por las mujeres de Shanghái durante las décadas de 1920 y 1930, el *qipao* es una prenda ajustada caracterizada por un cuello alto, cierre lateral con botones ornamentales y aberturas laterales. Su diseño enfatiza la silueta femenina al tiempo que disciplina y restringe los movimientos corporales (Pan, 2020). En la China moderna, esta vestimenta llegó a convertirse en un emblema de feminidad, deseo y modernidad urbana (Zhang, 2026: 113). En la película, la iluminación tenue produce un efecto ambivalente: por una parte, oculta y protege parcialmente el cuerpo de Yu Mo; por otra, regula estrictamente las condiciones bajo las cuales puede ser observado. Mediante este control de la luz, la sombra y la composición visual, el cuerpo de Yu Mo se transforma simultáneamente en testimonio de la violencia y en índice de deseo, supervivencia y vitalidad en medio del asedio (Figura 3).

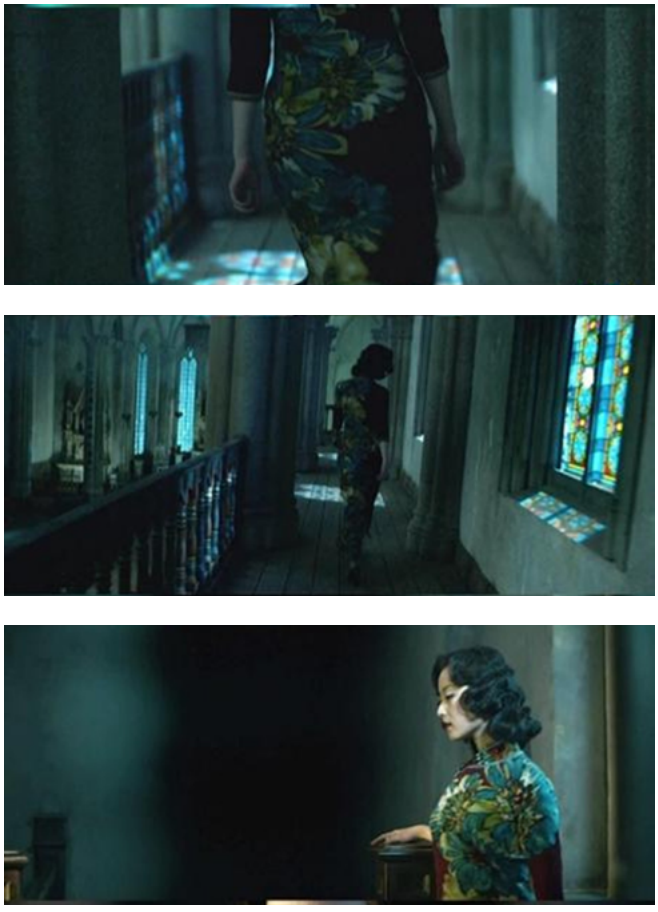


Figura 3. Yu Mo en el corredor de la iglesia durante la noche

En conjunto, *Las flores de la guerra* vincula la experiencia corporal de Yu Mo y de las demás prostitutas con la Masacre de Nankín al convertir el cuerpo femenino en un vehículo concreto a través del cual el trauma histórico puede ser experimentado, organizado y rememorado. Al representar el miedo, el confinamiento y los regímenes de visibilidad como condiciones compartidas, la película visualiza el tránsito desde el sufrimiento individual hacia la memoria colectiva, transformando los cuerpos de las mujeres en soportes duraderos del trauma nacional dentro de la representación cinematográfica.

3.2 Reconfigurar el significado: el cuerpo femenino como vehículo cultural

El cine opera como una forma de memoria social: no se limita a remitir al pasado, sino que lo reelabora desde las necesidades y sensibilidades del presente mediante la configuración de emociones compartidas e identidades colectivas. En *Las flo-*

res de la guerra, la representación de los cuerpos femeninos permite que generaciones posteriores, que no fueron testigos directos de la Masacre de Nankín, hereden dicho trauma como una experiencia afectiva. En tanto que tecnología de la memoria cultural, la imagen cinematográfica no se limita a registrar acontecimientos históricos, sino que contribuye a construir un archivo sensorial compartido a través del cual estos pueden ser percibidos y recordados (Assmann, 2011). Dentro de este proceso, el cuerpo femenino se convierte en el principal soporte de dicho archivo, invitando al espectador a reencontrarse con la historia a través de una experiencia de carácter encarnado. A lo largo de la película, los cuerpos de las mujeres son investidos de significados que trascienden la individualidad, desplazándose desde su condición de presencia física hacia la de signo cultural. En este sentido, pueden entenderse como una forma condensada de significación para la narración del trauma nacional y de su eventual redención (Barthes, 1999). Desde esta perspectiva, el cuerpo funciona como un puente entre el sufrimiento individual y la memoria articulada desde el marco del Estado-nación, traduciendo la violencia histórica en significados morales reconocibles y socialmente compartidos.

Esta lógica alcanza uno de sus momentos de mayor intensidad en la secuencia de la iglesia situada hacia el final de la película, cuando las tropas japonesas anuncian su intención de llevarse a las estudiantes bajo el pretexto de una supuesta «celebración». Atrapadas en el espacio cerrado de la iglesia, las jóvenes se enfrentan entonces a un dilema que condensa la tensión entre la violencia de la guerra y los imperativos morales articulados por el discurso nacional. Ante la amenaza de ser secuestradas, las estudiantes contemplan la posibilidad del suicidio colectivo. Para ello ascienden hasta el punto más elevado del edificio, imaginando la muerte como la única vía posible para preservar su integridad y evitar la violencia sexual a la que temen ser sometidas (Figura 4).



Figura 4. Estudiantes situadas en la parte superior de la iglesia

Esta escena no constituye únicamente una afirmación extrema de la autonomía corporal, sino también un acto profundamente codificado desde el punto de vista cultural. Al optar por el autosacrificio, las jóvenes buscan preservar su «castidad» y su «pureza», valores arraigados en determinadas tradiciones morales que terminan fusionando la dignidad individual con la dignidad de la nación (Yu, 2023: 273). A través de la disposición a cruzar el umbral de la autodestrucción, las estudiantes recuperan una forma de agencia: el cuerpo deja de ser exclusivamente un objeto sometido a la violencia ajena para convertirse en un signo de integridad nacional. En los términos planteados por Douglas, las fronteras corporales funcionan como metáforas del orden social (Douglas, 2003). Al defender dichas fronteras, las jóvenes encarnan una modalidad específicamente generizada de resistencia en la que el daño infligido al cuerpo se transforma en un recurso moral compartido. Desde esta perspectiva, la modificación o el sacrificio del cuerpo intensifican su capacidad de producir memoria. La disposición de las estudiantes a infligirse daño a sí mismas escenifica así un tránsito desde lo individual hacia lo nacional, desde lo fisiológico hacia lo cultural. En tanto que soporte fundamental de la memoria cultural, el cuerpo convierte la experiencia individual en un recurso emocional de carácter colectivo (Assmann, 2011). Este sacrificio no solo reactualiza el trauma de la guerra, sino que también redefine a las mujeres como productoras de memoria cultural.

A través de sus cuerpos, el sufrimiento nacional es narrado nuevamente como un símbolo circulante que, al mismo tiempo que testimonia la violencia padecida, adquiere significados asociados a la resiliencia y a la redención.

La transformación generizada del cuerpo constituye una de las principales técnicas mediante las cuales se construye la memoria nacional. *Las flores de la guerra* estabiliza el trauma histórico como memoria nacional a través de una secuencia de tres etapas que convierte las diferencias sociales en valor moral. En primer lugar, se produce un proceso de desexualización que desplaza la prostitución como marca de identidad social. El cuerpo codificado a través del *qipao* pierde progresivamente su legibilidad erótica y profesional mediante estrategias de ocultación, uniformización y confinamiento espacial. Gracias a ello, estas mujeres dejan de ser percibidas como habitantes de la periferia social para convertirse en sujetos legítimos de duelo colectivo. En segundo lugar, la película mantiene una resexualización diferida. Aunque la exhibición explícita del cuerpo femenino se reduce considerablemente, la amenaza de la violencia sexual permanece como un horizonte implícito que organiza el miedo y la tensión dramática. De este modo, el trauma continúa siendo perceptible sin necesidad de representarlo de forma directa, extendiendo la condición de vulnerabilidad al conjunto de los cuerpos femeninos. Finalmente, el proceso culmina con una rematernalización articulada a través de la sustitución y el sacrificio. Mediante gestos como vendar heridas, cortar el cabello o adoptar posturas de protección, los cuerpos de las prostitutas son reinscritos simbólicamente como escudos maternales destinados a preservar la «inocencia» de las estudiantes. El sufrimiento individual se transforma así en un acto ético legitimado por la comunidad. Consideradas en conjunto, estas tres operaciones convierten el cuerpo femenino en el principal medio a través del cual el trauma generizado es moralizado y articulado como memoria nacional.

4. DE LA SEPARACIÓN A LA FUSIÓN: TRAYECTORIAS DE LA IDENTIDAD FEMENINA

En el cine de guerra, el cuerpo funciona con frecuencia como un punto de articulación entre la experiencia individual y la memoria colectiva, convirtiéndose en un espacio simbólico donde los significados históricos se producen, negocian y disputan (Nora, 1996). En *Las flores de la guerra*, la identidad femenina es continuamente reconfigurada mediante la circulación de los cuerpos a través de distintos espacios, vestimentas y gestos, de modo que el cuerpo se convierte en el principal medio para negociar y redefinir las fronteras sociales. A medida que avanza la narración, la interacción entre las prostitutas y las estudiantes se intensifica, y la jerarquía espacial que inicialmente las separaba comienza a transformarse. Cuando las prostitutas ascienden hasta el punto más elevado de la iglesia para impedir el suicidio colectivo de las jóvenes, acceden al ático, un espacio previamente codificado como ámbito de «pureza» e inocencia. Más adelante, cuando las estudiantes descubren que las prostitutas planean sustituirlas en la «celebración» organizada por los japoneses, son ellas quienes descienden al sótano, un lugar asociado hasta entonces al ocultamiento, la marginalidad y el estigma. Este intercambio no es simplemente un cambio de escenario; supone un desplazamiento de la identidad social y una redistribución del valor corporal.

Esta reconfiguración se articula inicialmente a partir de una oposición moral binaria. Las prostitutas son representadas como cuerpos ya marcados por la vulneración y la violencia, mientras que las estudiantes aparecen como cuerpos inocentes cuya integridad debe ser protegida. La película expresa esta división a través del vestuario. El *qipao*, con su corte ajustado y su cromatismo intenso (Figura 5), contrasta con la silueta holgada y los tonos discretos del uniforme escolar, marcando posiciones sociales diferenciadas y expectativas morales



Figura 5. Prostitutas vestidas con qipaos



Figura 6. Prostitutas ataviadas con uniformes escolares

igualmente distintas (Chen, 2012). No obstante, la relevancia del *qipao* no reside en sus características aisladas, sino en la relación visual dicotómica que establece con el uniforme escolar. Es esta oposición la que produce una serie de pares conceptuales alrededor de los cuales se organiza la política de género de la película: el objeto de la mirada frente al objeto de protección, la feminidad mercantilizada frente a la inocencia sacralizada y la periferia social frente al centro moral. A medida que la trama avanza, estas oposiciones son reiteradamente cuestionadas mediante intercambios espaciales, estrategias de ocultación, procesos de uniformización y, finalmente, actos de sustitución. Como resultado, el cuerpo vestido deja de funcionar como un mero elemento de exhibición para convertirse en un espacio donde el poder, la moralidad y la memoria son continuamente renegociados (Shi, 2012). Resulta especialmente significativo que la película termine presentando estos roles sociales como construcciones históricas contingentes y elecciones de carácter ético. Lo que las mujeres «son» no queda determinado en última instancia por su origen ni por la posición social que ocupaban previamente, sino por las decisiones que adoptan en las circunstancias excepcionales impuestas por la guerra.

Para sustituir a las estudiantes, las prostitutas emprenden un proceso deliberado de transformación corporal: se cortan el cabello, se vendan el pecho y sustituyen sus *qipaos* por uniformes escolares (Figura 6). Esta transformación no les confiere «pureza» en ningún sentido esencial; más bien, constituye un intento de borrar la memoria social asociada a la prostitución y de acceder a un orden simbólico en el que la figura de la «estudiante» funciona como signo de inocencia. De este modo, la oposición binaria entre prostituta y estudiante comienza a desestabilizarse. Los cuerpos de las prostitutas pasan de una visibilidad marcada por el estigma a una legibilidad moral socialmente reconocida, mientras que su decisión de proteger a las jóvenes diluye los conflictos previos relacionados con el estatus social y la imagen pública. El cuerpo deja entonces de operar como un signo social fijo para convertirse en una superficie contingente susceptible de ser reinscrita por los cambios de contexto y las exigencias impuestas por la guerra; una ética de la acción que termina prevaleciendo sobre cualquier identidad definida por el origen. La película refuerza esta inestabilidad identitaria mediante una compleja superposición temporal. Cuando las prostitutas, ya vestidas con uniformes escolares, cantan en el sótano, las estudiantes evocan el momento en que las vieron por primera vez, ataviadas con sus *qipaos* y un maquillaje llamativo. El montaje alterno entre pasado y presente moviliza los significados asociados al cuerpo: la legibilidad social que caracterizaba con anterioridad a las prostitutas se superpone a su sacrificio actual, permitiendo que las identidades de ambos grupos se vuelvan progresivamente permeables entre sí.

En la secuencia final, las prostitutas, uniformadas, peinadas y visualmente homogeneizadas como si fueran estudiantes, abandonan la iglesia escoltadas por soldados japoneses. Las diferencias individuales que hasta entonces las distinguían quedan borradas, culminando así el proceso de re-

codificación simbólica mediante el cual el cuerpo deja de representar una identidad singular para integrarse en una figura colectiva. La película no muestra explícitamente cuál será su destino, aunque lo sugiere de manera insistente. La última imagen visible las muestra subiendo a los camiones que las conducirán fuera del recinto. Esta omisión produce la estructura traumática que Caruth (2016) describe como una «presencia ausente», una forma de representación en la que la violencia del acontecimiento se experimenta precisamente a través de su elisión narrativa y visual.

Así, aquello que permanece fuera de campo adquiere una fuerza significativa incluso mayor que la representación directa. La ausencia de imágenes del desenlace obliga al espectador a completar mentalmente el destino de las mujeres, convirtiendo la violencia no mostrada en una presencia persistente que continúa actuando sobre la memoria y la imaginación.

La sustitución de las estudiantes por las prostitutas funciona simultáneamente como un mecanismo de redención narrativa y como una operación de reconstrucción de la memoria cultural. Al ofrecer sus propios cuerpos en lugar de los de las jóvenes, las prostitutas asumen la responsabilidad de protegerlas y adoptan, en un plano simbólico, una función de carácter maternal.

Este proceso de rematernalización se ve reforzado por diversas decisiones de puesta en escena de escala microformal: gestos de protección, como cubrir, guiar o rodear a las estudiantes, reorganizaciones espaciales que sitúan a los cuerpos transformados como barreras protectoras en zonas de tránsito y umbral, así como la reiteración de signos visuales asociados al cuidado, entre ellos el contacto físico, el abrigo corporal o los intentos de tranquilizar a las jóvenes. Por razones de precisión metodológica, conviene señalar que esta rematernalización debe entenderse como una inferencia simbólica derivada de la retórica visual de la película y no como una afirmación acerca de las intenciones explícitas de los personajes dentro del universo diegético. Se trata, por tanto, de un efecto de significación producido por la puesta en escena y por la organización narrativa de los cuerpos. De este modo, las prostitutas pasan a ocupar una posición dual dentro del relato nacional: aparecen simultáneamente como figuras de resistencia y como figuras maternales. Sus cuerpos son representados como soportes emblemáticos del compromiso colectivo y de la memoria histórica, convirtiéndose en vehículos privilegiados para la articulación de los valores morales que la película asocia al sacrificio, la protección y la continuidad de la comunidad.

Sin embargo, la protección que ofrece la iglesia es necesariamente provisional, y la resolución ética propuesta por la película mantiene un carácter profundamente ambivalente. El sacrificio de las mujeres culmina su transformación identitaria, permitiéndoles pasar de cuerpos estigmatizados a figuras de redención. Al mismo tiempo, este desenlace pone de manifiesto cómo los relatos bélicos articulados desde marcos patriarcales tienden a concebir la «liberación» femenina únicamente a través de formas de autoinmolación o autosacrificio. Desde esta perspectiva, la fusión identitaria que la película construye tiene un coste ineludible: los cuerpos femeninos adquieren significado nacional precisamente en la medida en que son puestos a disposición del sacrificio. La incorporación de estas mujeres a la memoria colectiva no elimina por completo las estructuras de poder que las habían situado en una posición marginal, sino que las reinscribe en una lógica donde el reconocimiento y la dignificación dependen, en última instancia, de la disposición a entregar el propio cuerpo en beneficio de la comunidad.

5. CONCLUSIÓN: LA REGENERACIÓN DE LA MEMORIA A TRAVÉS DEL CUERPO FEMENINO

La narrativa histórica proporciona el marco dentro del cual se organiza la memoria; sin embargo, esta no constituye una simple reproducción de

hechos pasados, sino una reconstrucción mediada de la experiencia histórica. En tanto que espacio de producción memorial, el cine reformula dicha experiencia mediante formas audiovisuales específicas e invita a los espectadores a participar en un proceso compartido de reencuentro con el pasado. En este proceso, el cuerpo desempeña una función fundamental como medio de inscripción, circulación y transmisión de afectos, razón por la cual resulta esencial para hacer perceptible la memoria. A través del análisis de las representaciones del cuerpo femenino en *Las flores de la guerra*, este artículo examina cómo el trauma corporal de las mujeres es traducido desde el ámbito de la experiencia individual hacia el terreno de la memoria nacional.

El análisis ha demostrado, en primer lugar, cómo la violencia de la guerra se inscribe en los cuerpos femeninos tanto a través de las agresiones físicas como mediante formas de opresión psicológica, revelando la condición precaria que adquiere la vida de las mujeres en contextos bélicos. A medida que avanza la narración, el significado atribuido al cuerpo se reorganiza continuamente, desplazándose desde su función inicial como testigo del trauma hacia un papel activo en la producción de memoria. A través de la mirada, la amenaza, la herida y, finalmente, el sacrificio, los cuerpos femeninos son recodificados: dejan de ser únicamente espacios de vulneración para convertirse en portadores de valor nacional, vinculando las atrocidades históricas a una narrativa moral de carácter redentor. En este sentido, la película construye un modelo feminizado de memoria nacional que vuelve inteligible el trauma mediante el sufrimiento encarnado y la sustitución ética, situando en primer plano la escenificación de la memoria política a través de cuerpos atravesados por relaciones de género.

Al mismo tiempo, esta centralidad otorgada a las mujeres no consigue sustraerse por completo a las mediaciones patriarcales que organizan el relato. La redención se alcanza fundamentalmente mediante experiencias de sufrimiento y autosacrificio: el martirio de las prostitutas es elevado a la categoría de alegoría nacional, pero también contribuye a completar una trayectoria heroica más amplia, de modo que el dolor femenino corre el riesgo de ser estetizado y transformado en un espectáculo susceptible de contemplación. La película configura así el cuerpo femenino como un espacio simultáneamente significativo y restringido: visible como vehículo de memoria, pero condicionado por regímenes de mirada y sistemas de codificación moral. No obstante, resulta fundamental señalar que la obra no presenta las identidades sociales como consecuencias inevitables del origen o de la posición ocupada previamente por los sujetos. Por el contrario, propone una comprensión de la identidad como realidad contingente, determinada por las decisiones adoptadas en circunstancias extremas de guerra. El estatus social y la significación moral de las mujeres emergen de sus acciones, elecciones y sacrificios, subrayando así la importancia de la agencia y de la responsabilidad ética en el contexto de una catástrofe histórica.

La «regeneración» de la memoria a través del cuerpo femenino adquiere, por tanto, un carácter ambivalente. Por un lado, permite recuperar formas de sufrimiento históricamente silenciadas; por otro, reinscribe esas experiencias dentro de una estructura narrativa que continúa expresando lógicas de disciplina y regulación corporal.

La relevancia de esta dinámica trasciende ampliamente los límites de la propia película. En Asia oriental, las atrocidades cometidas durante los conflictos bélicos continúan constituyendo un importante foco de controversia pública, y las denominadas «guerras de la memoria» se han intensificado desde finales del siglo XX, influyendo de manera decisiva tanto en las políticas culturales como en las relaciones diplomáticas de la región (Holcombe, 2017). Controversias como las experimentaciones humanas llevadas a cabo por la Unidad 731 no comenzaron a incorporarse de forma significativa al debate público hasta la dé-

cada de 1980 (Dickinson, 2007), mientras que la comunidad internacional solo empezó a prestar una atención sostenida a la Masacre de Nankín y a las controversias en torno a las denominadas «mujeres de consuelo» durante los años noventa, gracias a la circulación de documentación histórica y testimonios de las víctimas (Fogel, 2007; Seo, 2008; Yoshida, 2009). Al abordar estas cuestiones, el cine asiático no se limita a ofrecer un reflejo pasivo de la historia, sino que constituye un espacio activo de representación en el que las atrocidades son visualizadas, moralizadas y reinterpretadas (Jager y Mitter, 2007; Schneider, 2008). Asimismo, participa en los procesos de construcción de la «posmemoria», contribuyendo a modelar las formas en que generaciones que no vivieron directamente estos acontecimientos heredan y experimentan pasados traumáticos a través de las imágenes (Hirsch, 2008). Desde esta perspectiva, *Las flores de la guerra* puede entenderse como un agente de memoria cultural que moviliza el cuerpo femenino tanto como espacio de inscripción como medio de transmisión de la memoria. A través de él, el pasado es recordado, disputado y reimaginado, poniendo de manifiesto el papel central que desempeñan las representaciones corporales en la configuración contemporánea de la memoria histórica. ■

NOTAS

* La investigación ha sido financiada por el proyecto de investigación educativa de la Universidad Oceánica de Jiangsu (*Jiangsu Ocean University Educational Research Project*, DS202605).

1. La Masacre de Nankín es la denominación colectiva que engloba las atrocidades cometidas por el ejército japonés tras la ocupación de Nankín, entonces capital de la República de China. Entre estos actos se incluyen asesinatos masivos, violaciones, incendios provocados y saqueos, perpetrados principalmente durante un periodo aproximado de seis semanas comprendido entre el 13 de diciembre de 1937 y enero de 1938.
2. *Las flores de la guerra* (Jīnlíng Shísān Chāi, Zhang Yimou, 2011) es un drama histórico ambientado en la guerra sino-japonesa, dirigido por Zhang Yimou y basado en la novela corta *13 Flowers of Nanjing*, de Geling Yan.

REFERENCIAS

Assmann, A. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.

Assmann, J., Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, (65), 125–133. https://doi.org/10.2307/488538

Barthes, R. (1999). *Mitología*. México: Siglo XXI Editores.

Bartky, S. L. (2015). *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. London: Routledge.

Brownmiller, S. (1993). *Against Our Will: Men, Women, and Rape*. New York: Ballantine Books.

Burgoyne, R. (2003). Memory, History, and Digital Imagery in Contemporary Film. In P. Grainge (Ed.), *Memory and Popular Film* (pp. 220-225). Manchester: Manchester University Press.

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

Caruth, C. (2016). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Chen, M. (2012). 张艺谋《金陵十三钗》色彩艺术的新突破 [A New Breakthrough in Colour Art in Zhang Yimou's The Flowers of War]. *Film Literature*, (19), 141–142.

Chen, T. (2025). 红色电影中的战争再现与崇高身体 [The Representation of War and the Sublime Body in Red Cinema]. *China Literary and Art Criticism*, (4), 57–70.

Cheng, Z. (2012). 《金陵十三钗》的性别叙事: 无主名的牺牲 [The Gender Narrative of The Flowers of War: Nameless Sacrifice]. *Contemporary Cinema*, (8), 158–160.

Chouliaraki, L. (2006). The Aestheticization of Suffering on Television. *Visual Communication, 5*(3), 261–285.

Coates, J. (2021). Audiences as Cultural Intermediaries: A Case Study from Kyoto, Japan. In E. Ben-Ari & H.-W. Wong (Eds.), *Cultural Intermediaries in East Asian Film Industries* (pp. 52–71). London: Routledge.

Cubas, G. P. (2011). La corporeidad y el Poder Realizador del Actor. *Revista Brasileira de Estudos da Presença, 1*(2), 370–384. https://doi.org/10.1590/2237-266023722

Dickinson, F. R. (2007). Biohazard: Unit 731 in Postwar Japanese Politics of National "Forgetfulness". *Asia-Pacific Journal: Japan Focus, 5*(10). Retrieved from https://apjjf.org/

Doane, M. A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press.

Doane, M. A. (2013). Woman's Stake: Filming the Female Body. In C. Penley (Ed.), *Feminism and Film Theory* (pp. 216–228). London: Routledge.

Douglas, M. (2003). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge.

Elshtain, J. B. (1995). *Women and War*. Chicago: University of Chicago Press.

Fogel, J. A. (2007). The Nanking Atrocity and Chinese Historical Memory. In B. T. Wakabayashi (Ed.), *The Nanking Atrocity, 1937–38: Complicating the Picture* (pp. 267–284). New York: Berghahn Books.

Foucault, M. (2012). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage.

Gao, Z., & Abas, I. H. (2024). The Semiotics and Deconstruction of the Body. *Journal of Ecohumanism, 3*(6), 1861–1871. https://doi.org/10.62754/joe.v3i6.4142

Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago 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* (2nd ed.). New York: Cambridge University Press.

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

Kaplan, E. A. (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press.

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

Liu, Z., Xiang, Y. (2020). 战争、女性与权力——论严歌苓小说 的空间书写 [War, Women and Power: On the Spatial Writing in Yan Geling's Novel]. *Journal of Social Sciences of Hunan Normal University, 49*(4), 63–69.

Lopes, H. F. S. (2022). Foreign Friends and Problematic Heroes: Remembering a Global World War Two in Early Twenty-first Century Chinese cinema. *Journal of War & Culture Studies, 15*(1), 42–66. https://doi.org/10.1080/17526272.2020.1795360

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen, 16*(3), 6–18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Nath, S. (2022). Examining Militarized Masculinity, Violence and Conflict: Male Survivors of Torture in International Politics. *International Studies, 59*(1), 43–57.

Nora, P., & Kritzman, L. D. (Eds.). (1996). *Realms of Memory: Conflicts and Divisions (Vol. 1)*. New York: Columbia University Press.

Pan, Y. (2020). Análisis de la moda femenina en In the Mood for Love desde una mirada semiótica. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (29), 223–242.

Qin, Y., Zhang, D. (2025). 光影山河:电影与抗战 [*Cinema and the War of Resistance: Film and the War of Resistance*]. Jiangsu, China: Jiangsu People's Publishing House.

Rosenstone, R. A. (1995). *Visions of the Past: The Challenge of Film to our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press.

Schneider, C. (2008). The Japanese History Textbook Controversy in East Asian Perspective. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science, 617*(1), 107–122. https://doi.org/10.1177/0002716207312713

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

Shi, C. (2012). 《金陵十三钗》中风尘女子的救世神话 [The Savior Myth of Courtesans in The Flowers of War]. *Journal of the School of Literature, Nanjing Normal University*, (2), 144–147.

Sontag, S. (2004). *Regarding the Pain of Others*. New York: Macmillan.

Wang, W. (2017). 八十年来南京大屠杀的历史记忆 [Eighty Years of Historical Memory of the Nanjing Massacre]. *Nanjing Social Sciences*, (8), 36–42.

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. https://doi.org/10.1086/683040

Whitehead, A. (2004). *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Xie, F., Zhang, H., & Lyu, D. (2025). Women and Volleyball in Leap: A Study of Female Bodies from a Semiotic Perspective. *Sport in Society*, 1–18.

Yang, J. (2014). Rewriting the Chinese National Epic in an Age of Global Consumerism: City of Life and Death and The Flowers of War. *New Global Studies, 8*(3), 245–258. https://doi.org/10.1515/ngs-2014-0031

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

Yu, Q. (2023). 抗日战争中的女性日常生活: 革命、技术与"贞洁"问题 [Women's Daily Life during the War of Resistance Against Japan: Revolution, Technology and the Issue of "Chastity"]. *Journal of Modern Chinese Literature, 18*(3), 270–286.

Zhang, Y. (2026). 早期上海电影服饰的视觉生成与文化意涵 [Modern Weaving: Visual Generation and Cultural Connotation of Costumes in Early Shanghai Films]. *Journal of Beijing Film Academy*, (1), 112–123.

Zhu, Y. (2013). A Past Revisited: Re-presentation of the Nanjing Massacre in City of Life and Death. *Journal of Chinese Cinemas, 7*(2), 85–108. https://doi.org/10.1386/jcc.7.2.85_1

DEL TRAUMA A LA MEMORIA: LA TRADUCCIÓN VISUAL DE LOS CUERPOS FEMENINOS EN *LAS FLORES DE LA GUERRA*

Resumen

Tomando como caso de estudio la película *Las flores de la guerra* (Zhang Yimou, 2011), este artículo analiza cómo el cine bélico traduce el trauma histórico en memoria colectiva mediante la construcción visual del cuerpo femenino. A partir de las teorías de la memoria colectiva y cultural de Assmann (2011) y del concepto de memoria protésica de Landsberg (2004), se recurre a la semiótica corporal y a los estudios de género para realizar una lectura minuciosa de dos posiciones femeninas diferenciadas en el filme: colegialas y cortesanas. El análisis identifica una "transducción cinematográfica" del trauma en tres momentos: (1) la visualización, mediante la cual la mirada/oclusión, los primeros planos y el montaje disyuntivo convierten la violencia en experiencia corpórea; (2) la simbolización, en la que los cuerpos femeninos dejan de ocupar exclusivamente el lugar de víctimas para devenir un "cuerpo sublime" ético-estético atravesado por el sacrificio, la ayuda mutua y el duelo comunitario; y (3) la comunalización ética, donde identidades sociales previamente segmentadas convergen bajo la catástrofe cívica, transformando el cuerpo femenino en un conducto entre el afecto individual y la narrativa nacional. En este recorrido, el cuerpo no se presenta solo como entidad física, sino como signo cultural en el que se entrecruzan el poder, el género y la memoria. El artículo sostiene, en consecuencia, que la corporeización generizada funciona como un mecanismo clave en la producción de la memoria nacional: la gramática visual del film, en particular la tensión entre ocultamiento y exposición, recodifica los cuerpos femeninos como archivos afectivos y metáforas culturales, haciendo que la historia traumática se vuelva sensorialmente compartida y narrativamente perdurable. En conjunto, los hallazgos ofrecen un marco operativo para examinar las políticas de la memoria y la estética corporal en el cine de guerra chino.

Palabras clave

Cuerpo femenino; memoria colectiva; narración del trauma; transducción cinematográfica; identidad nacional.

Autores

Fang Xie es doctora en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid y profesora asociada del Departamento de Periodismo de la Facultad de Literatura y Derecho de la Jiangsu Ocean University (China). Sus principales líneas de investigación son los estudios cinematográficos, la semiótica y los estudios de género. En los últimos años ha publicado diversos trabajos en revistas académicas como *Historia y Comunicación Social*, *Street Art and Urban Creativity*, *Media and Intercultural Communication* y *Sport in Society*.

FROM TRAUMA TO MEMORY: THE VISUAL TRANSLATION OF FEMALE BODIES IN *THE FLOWERS OF WAR*

Abstract

Taking Zhang Yimou's *The Flowers of War* (2011) as a case study, this article examines how war films translate historical trauma into collective remembrance through the visual construction of the female body. Anchored in the theories of collective and cultural memory as articulated by Assmann (2011), alongside the concept of prosthetic memory established by Landsberg (2004), this analysis employs semiotics of the body and gender studies to conduct a close reading of two distinct positions of female subjects in the film: schoolgirls and prostitutes. The study identifies a three-step "cinematic transduction" of trauma: (1) visualisation, whereby exposure/occlusion, extreme close-ups and disjunctive editing present violence as embodied experience; (2) symbolisation, as female bodies shift from victimhood to an ethical-aesthetic "sublime body", bearing structures of sacrifice, mutual aid and communal mourning; and (3) ethical communalisation, whereby previously segmented social identities converge in the context of a civilian catastrophe, transforming the female body into a conduit between individual affect and national narrative. In this trajectory, the body serves not merely as a physical entity but as a cultural sign where power, gender and memory intersect. This article thus argues that gendered embodiment operates as a pivotal nexus in the production of national memory, as the film's visual grammar, especially the interplay of concealment and exposure, re-codes women's bodies as affective archives and cultural metaphors, enabling traumatic history to become sensorially shareable and narratively durable. The findings thus offer an operational framework for analysing the memory politics and bodily aesthetics of Chinese war films.

Key words

Female body; Collective memory; Trauma narration; Cinematic transduction.

Authors

Fang Xie holds a PhD in Journalism from Universidad Complutense de Madrid, and is an Associate Professor in the Department of Journalism, School of Literature and Law at Jiangsu Ocean University, China. Her research focuses mainly on film studies, semiotics and gender studies. In recent years, she has published a number of papers in academic journals, including *Historia y Comunicación Social*, *Street Art and Urban Creativity*, *Media and Intercultural Communication* and *Sport in Society*.

Dongye Lyu (autor para la correspondencia) es doctor en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es profesor en la Hong Kong University of Science and Technology (Guangzhou) e investigador afiliado a la Universidad Complutense de Madrid y a la Universidade de Aveiro. Sus líneas de investigación se centran en los estudios de comunicación, la cultura deportiva y corporal, los medios visuales y el análisis sociocultural. Sus trabajos recientes examinan las representaciones del género, el poder, la memoria, el nacionalismo y la corporalidad en contextos mediáticos y deportivos mediante el análisis del discurso y enfoques interdisciplinarios. Ha publicado en revistas científicas como *Sport in Society*, *Movimento*, *Index Comunicación*, *Vivat Academia* e *International Journal of the History of Sport*. Contacto: dongyelyu@hkust-gz.edu.cn.

Menghan Chen (Dody) es doctora en Localización de Videojuegos por University College London. Actualmente es profesora y subdirectora del Departamento de Periodismo y Comunicación Internacional de Wenzhou Business College (China). Sus principales intereses de investigación incluyen la localización de videojuegos, los deportes electrónicos (*esports*), las retransmisiones de videojuegos en directo (*game streaming*) y la comunicación mediática. Sus publicaciones abordan diversos temas relacionados con los videojuegos, entre ellos el conflicto entre Blizzard y NetEase y el cibernacionalismo chino, la localización de creadores de contenido en retransmisiones de videojuegos en directo, la localización de emisiones de esports, la traducción realizada por aficionados de noticias sobre deportes electrónicos, las prácticas de intercambio de conocimiento entre localizadores de videojuegos en China y los procesos de internacionalización de los videojuegos independientes chinos.

Referencia de este artículo

Xie, F., Lyu, D., Chen, M. (2026). Del trauma a la memoria: la traducción visual de los cuerpos femeninos en *Las flores de la guerra*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 42, 45-62. https://doi.org/10.63700/1381

Dongye Lyu (corresponding author) holds a PhD in Audiovisual Communication, Advertising and Public Relations from Universidad Complutense de Madrid. He is a lecturer at the Hong Kong University of Science and Technology (Guangzhou), and a researcher affiliated with Universidad Complutense de Madrid and Universidade de Aveiro. His research focuses on communication studies, sport and body culture, visual media and sociocultural analysis. His recent work explores the representation of gender, power, memory, nationalism and embodiment in media and sporting contexts through discourse analysis and interdisciplinary approaches. He has published in journals including *Sport in Society*, *Movimento*, *Index Comunicación*, *Vivat Academia* and the *International Journal of the History of Sport*. Email: dongyelyu@hkust-gz.edu.cn

Menghan Chen (Dody) holds a PhD in Video Game Localisation from University College London. She is a lecturer and the deputy director of the Department of International Journalism and Communication at Wenzhou Business College, China. Her main research interests are video game localisation, esports, game streaming and media communication. Her published research covers multiple game-related topics, including the Blizzard-NetEase incident and Chinese cyber nationalism, streamers' localisation in live game streaming, localisation of esports live streaming, fan translation of esports news, the online sharing practices of Chinese game localisers and the internationalisation of Chinese indie games.

Article reference

Xie, F., Lyu, D., Chen, M. (2026). From Trauma to Memory: The Visual Translation of Female Bodies in *The Flowers of War*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 42, 45-62. https://doi.org/10.63700/1381

recibido/received: 29.11.2025 | *aceptado/accepted:* 14.03.2026

Edita / Published by

Licencia / License

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

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

JIHOON KIM

INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

LETTERS TO BURIRAM, DE OH MINWOOK

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

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

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

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

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



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



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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

CONCLUSIONES

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

NOTAS

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

REFERENCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Resumen

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

Palabras clave

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

Autor

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

Referencia de este artículo

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

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

Abstract

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

Key words

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

Author

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

Article reference

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

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

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

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

LA MUERTE EN LA PANTALLA. AUTORREPRESENTACIÓN Y PERFORMATIVIDAD EN *THE ACT OF KILLING* Y *LA MIRADA DEL SILENCIO*[1]

JORDI REVERT-GOMIS

INTRODUCCIÓN: EL CASO INDONESIO

En enero de 2023, el entonces presidente de la República de Indonesia, Joko Widodo —popularmente conocido como Jokowi— hizo pública una disculpa oficial en la que se lamentaba del sangriento pasado postcolonial del país asiático (Teresia y Widianto, 2023). El discurso no solo hacía referencia a la persecución y purga de comunistas y civiles chinos en 1965-1966, sino que también abarcaba otros once casos de violaciones de los derechos humanos en la reciente historia del país. A la disculpa en bloque reaccionarían diversas voces, en representación de Organizaciones No Gubernamentales y grupos de apoyo a los supervivientes, que demandaron la apertura de causas penales contra los perpetradores, hasta la fecha impunes.

La disculpa de Widodo supone el más reciente eslabón en una cadena de acontecimientos que ha puesto el foco en la recuperación de la memoria de uno de los episodios más atroces del siglo XX. Las matanzas y torturas, masivas y sistemáticas, que precedieron a la instauración de la dictadura militar y pro-occidental de Suharto —el proclamado *Nuevo Orden*—, permanecieron durante décadas candentes en la memoria colectiva, mientras el gobierno indonesio negaba su existencia y bloqueaba iniciativas que contravinieran el discurso oficial[2]. Esto, unido a la ausencia de evidencias documentales, habilitaba un contexto de silenciamiento e intimidación que, además, como señala Melvin (2017: 487), encontraba un problema adicional: la denominación de genocidio, aceptada desde principio de los 80 en la esfera académica, encontraba un obstáculo en la categorización propuesta por el convenio para la prevención y la sanción del delito de genocidio aprobado en 1948 por la Asamblea General de las Naciones Unidas, ya que en su artí-

culo II esta comprende como potenciales víctimas a grupos nacionales, étnicos, raciales y religiosos, pero no políticos (Asamblea General de las Naciones Unidas, 1948). Sería en 2016 cuando el Tribunal Popular Internacional en La Haya (IPT 1965) condenaría los sucesos de 1965-1966 como crímenes contra la Humanidad y argumentaría su clasificación como genocidio cometido contra un grupo nacional (International People's Tribunal on 1965 Crimes Against Humanity in Indonesia [IPT 1965], 2017: 8). La inexistencia de pruebas, por otro lado, fue hasta 2010 un impedimento para identificar el carácter orquestado y sistematizado de la violencia. Fue en ese año que Melvin consiguió acceder en Aceh (norte de Sumatra) a miles de páginas de documentos militares clasificados (Melvin, 2017: 488) con evidencias de la participación del aparato militar en la exterminación —los a partir de entonces referidos como *Indonesian Genocide Files*—. Posteriores revelaciones en torno a la complicidad durante el genocidio de los gobiernos de Estados Unidos, Reino Unido y Australia (Curby, 2016) no hicieron sino complejizar la cuestión indonesia e incrementar la presión a Jakarta, hasta precipitar las declaraciones de Widodo.

REGRESO A SUMATRA

Fue en el periodo entre el descubrimiento de los *Indonesian Genocide Files* y la condena simbólica del Tribunal Popular Internacional que se ubicó el estreno del díptico documental conformado por *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, Christine Cynn y Anónimo, 2012) y *La mirada del silencio* (The Look of Silence, Oppenheimer, 2014). El proyecto, culminación de años de trabajo de sus responsables, marcó un hito en el cine documental, recibió aclamación crítica[3] y atrajo la atención sobre el caso indonesio a partir de la notoriedad ganada a nivel internacional, en especial a raíz de sendas nominaciones al Oscar a Mejor Película Documental recibidas por las películas. Se trata de una bilogía inscrita en las dinámicas del documental performativo, una de las modalidades acuñadas en segunda instancia por Bill Nichols[4] para designar trabajos que hacen hincapié en el aspecto subjetivo o expresivo de la implicación del/de la cineasta con el tema y en la receptividad del público ante dicha implicación (Nichols, 2001: 34)[5]. En el caso de Oppenheimer, además, sus imágenes dan la razón a Stella Bruzzi cuando trasciende la taxonomía para constatar que los documentales son en sí actos performativos, intrínsecamente fluidos e inestables, y que se nutren de cuestiones relacionadas con la interpretación y la performatividad (Bruzzi, 2006: 11). Ese carácter flexible, abierto a procesos heterogéneos para dar forma a relatos que son las huellas —más o menos lejanas— de realidades concretas, se traduce aquí en dos entregas complementarias: la primera confiere el protagonismo casi exclusivo a los perpetradores, mientras que la segunda hace lo propio con Adi Rukun, hermano de una de las víctimas del genocidio[6]. Ambos largometrajes adoptan estrategias diferenciadas para aproximarse a sus personajes centrales; estrategias que se complementan, que hablan desde los cuerpos y los espejos de su representación para habilitar un complejo discurso sobre la memoria y el trauma.

El objetivo del presente estudio es acometer un análisis textual a partir de secuencias representativas de ambas obras que permita discernir dichas estrategias documentales. El análisis en cuestión busca esclarecer el modo en que la puesta en forma trabaja, desde perspectivas suplementarias, para recuperar la memoria del genocidio, tanto desde la mirada de los perpetradores como desde la de las víctimas. Asimismo, se pretende una contextualización de su relevancia en la cadena de acontecimientos que en los últimos años han puesto en primer plano la urgencia de dicha recuperación, así como la de la consecuente reparación pública y el encausamiento criminal de los responsables que aún siguen con vida. La hipótesis de partida es que ambos largometrajes utilizan distintas estrategias de representación para las partes confrontadas,

y que la reinterpretación de la violencia pasada, transmitida a través de la pantalla televisiva, impone un eje vertebrador de ambos bandos, en un caso para alinearse con la performatividad que da forma al relato hegemónico —y convertirse, ironía mediante, en comentario de este—, en el otro para mostrarse como imagen encapsulada de esa historiografía que desprecia y deja a un lado a las víctimas. El germen de esta investigación se remonta a 2016, año en el que acometí una primera aproximación a la figura del perpetrador y la inscripción de la violencia pasada en la memoria gestual, a través de una puesta en paralelo de *The Act of Killing* y *S21: La máquina roja de matar* (S21, la machine de mort khmère rouge, Rithy Panh, 2003) (Revert Gomis, 2016). En esta ocasión el foco se atiene a la complementariedad de la bilogía indonesia de Oppenheimer[7] y su dialéctica entre perpetradores y víctimas, pues se busca una ampliación de las estrategias documentales que permita dilucidar con mayor profundidad los matices del caso indonesio y el rango de recursos empleado a tal efecto.

APUNTES PARA UN DOCUMENTAL DE GENOCIDIOS

El origen de las técnicas empleadas en la bilogía se remonta a la temprana colaboración entre Christine Cynn y Joshua Oppenheimer, co-directores de *The Act of Killing*. Graduados en Harvard en 1997, el tándem creativo pronto empezó a experimentar con el espacio entre documental y ficción, con un particular interés por explorar cómo la ficción y la fantasía constituyen lo que aparenta ser la realidad factual (Oppenheimer, 2013). Poco después, Cynn y Oppenheimer se mudaron a Londres, donde continuaron trabajando con métodos performativos. En 2001 un amigo les invitó a participar en un proyecto con trabajadores de una plantación de aceite de palma en Indonesia, de propiedad belga. El resultado fue la película colaborativa *The Globalization Tapes* (VV.AA., 2003), compuesta de segmentos que apuntan, desde distintos presupuestos creativos, a los perniciosos efectos que el capitalismo globalizado tiene entre los trabajadores locales —salarios insuficientes para vivir, ausencia de garantías laborales, fallecimientos a edades tempranas por la exposición a agentes químicos, etc.—. Durante la experiencia de la producción se evidenció la urgencia de un sindicato, posibilidad que los propios trabajadores descartaron por miedo a una repetición de las represalias de 1965-1966, en las que sus abuelos, miembros sindicales, habían sido asesinados bajo la acusación de ser simpatizantes comunistas. En 2003, Cynn y Oppenheimer regresaron a Indonesia para emprender otro proyecto, en el cual se propusieron entrevistar a los supervivientes del genocidio. Miembros del ejército, sin embargo, interceptaron las entrevistas y el planteamiento inicial quedó abortado. Fue entonces cuando los locales con los que habían trabajado en la primera película les sugirieron hablar con algunos de sus vecinos, pues sabían que estos habían participado en las purgas y eran responsables de desapariciones. Oppenheimer explica en una entrevista su desconcierto inicial ante la reacción de los perpetradores:

> Para nuestro horror y asombro, todos estos hombres comenzaban a contar historias grotescas, jactanciosas e impactantes sobre asesinatos en masa, que contaban delante de sus esposas, sus hijos y, a veces, incluso sus nietos. Y de repente surgió la gran pregunta: ¿por qué se jactan? ¿Para quién se jactan? No estábamos obteniendo testimonios, esfuerzos sobrios por recordar. Lo que recibíamos era una actuación. Y las actuaciones siempre están orientadas de alguna manera hacia un espectador. La pregunta era: ¿quién es el espectador? Las actuaciones siempre pretenden tener de alguna manera efectos reales en el mundo. ¿Y qué efectos intentaban conseguir con estas actuaciones? (Oppenheimer, 2013)[8].

Son estas, efectivamente, las cuestiones que motivaron el modo representacional que opera en *The Act of Killing* y la consiguiente exploración

de Oppenheimer de la relación entre performatividad, violencia y memoria. Ante la imposibilidad inicial de obtener un relato del lado de las víctimas, el testimonio del perpetrador adquiere protagonismo por cuánto revela del pasado desde un espacio de memoria abstraído entre la realidad y la fantasía ficcionada y violenta del que somete. Se trata tanto de una vía de exploración documental como un marco de autorrepresentación, cuyo carácter performativo responde, como un reflejo, ante la propia forma que adopta el discurso oficial. Este tiene como uno de sus principales baluartes el largometraje de propaganda *Penumpasan Pengkhianatan G30S PKI* (Arifin, C. Noer, 1984), docudrama sobre el secuestro, tortura y asesinato de seis generales del ejército indonesio en la madrugada del 1 de octubre de 1965, en lo que tradicionalmente se ha señalado como un intento —fallido— de golpe de estado a manos del movimiento 30 de septiembre, constituido por una facción militar afín al PKI (Partai Komunis Indonesia, o Partido Comunista de Indonesia)[9]. La película, realizada durante la dictadura, fue de obligatorio visionado hasta la renuncia de Suharto en 1998[10], sirvió para fijar la culpa comunista en relación con el episodio y, de manera indirecta, la violencia posterior que se expandió por el archipiélago asiático. Para ello, escenifica su narrativa con exhaustividad en la descripción de los acontecimientos y un uso gráfico de la violencia[11], particularmente cruda en los pasajes de tortura, en los que coquetea con las coordenadas estéticas del *slasher* y el *gore*. Al mismo tiempo, se inscribe en el tono del *thriller* político o de espionaje, que no escatima detalles en la reconstrucción de la conspiración. La mixtura de géneros, apuntan Oppenheimer y Uwemedimo, sirve en su caso a la historiografía del Nuevo Orden y señala evidente y explícitamente a los miembros del PKI como sádicos, al tiempo que los retrata como amenaza espectral (Oppenheimer y Uwemedimo, 2012: 289). La violencia extrema, por otro lado, no puede aislarse de las masacres que la película trata de justificar sin que estas aparezcan referidas en momento alguno:

> ...la película es capaz de representar el genocidio sin citarlo directamente, porque el genocidio es la violencia que sigue constituyendo la condición iterativa de la película. Así, la película evoca una violencia como espectro —el exterminio de todo el PKI (un grupo que se ha convertido en espectral)— sin mencionarlo explícitamente. De esta manera, *G30S* es un instrumento performativo de terror: ejerce violencia (Oppenheimer y Uwemedimo, 2012: 290).

Así, añaden los autores, se trata de «una historia en el registro performativo: la historia como una teatralización del terror» (Oppenheimer y Uwemedimo, 2012: 290). La lógica del terror performativo, por tanto, se instala en una sociedad indonesia que no ha tenido reparación ni catarsis, en particular en el relato de unos perpetradores que se saben amparados no solo por una narrativa oficial, sino por una manera de *contar* basada en el poder y la intimidación sobre aquellos que temen las represalias.

LA LÓGICA DEL TERROR PERFORMATIVO, POR TANTO, SE INSTALA EN UNA SOCIEDAD INDONESIA QUE NO HA TENIDO REPARACIÓN NI CATARSIS

LA PARTE DE LOS PERPETRADORES: *THE ACT OF KILLING*

The Act of Killing, por lo tanto, se apropia de esa dinámica performativa que resulta natural a los perpetradores. Es al calor de ese régimen de impunidad, y de las narrativas que emergen de él, que Oppenheimer propone un punto de partida inusual: estos son invitados a participar en el rodaje de una presunta ficción en la que son actores y estrellas. En esa operación, además, son incitados a incorporar su experiencia como torturadores y

asesinos para conseguir un mayor realismo en sus papeles, los cuales son reformulados a través de códigos reconocibles de distintos géneros —bélico, *western*, terror, cine de gánsteres, *thriller* político—. En el pasado (Revert Gomis, 2016), ya se apuntó directamente a la mecánica y objetivo final del dispositivo performativo, que no es otro que el de revertir la deshumanización en la mirada del verdugo y (re)activar la empatía hacia el otro. La estrategia se particulariza a través de una extensión de ese juego de roles que, en un momento dado, se traduce en una inversión de identidades, en la que Anwar Congo o Herman Koto[12] encarnan a víctimas y sufren una simulación de la violencia y las vejaciones (imagen 1).



Imagen 1. La inversión de roles permite que Anwar Congo experimente una simulación de las torturas sufridas por sus víctimas

No se trataría, pues, de una operación de *reenactment* al uso, en la que la memoria del sujeto queda expuesta a través de la repetición de gestos pasados[13], pues en esa incorporación de la violencia pasada a una ficción presente media no solo la memoria gestual, sino también la percepción que tienen de sí mismos los perpetradores, la cual ha sido a su vez moldeada por la narrativa dominante y el modo en que esta se despliega para aplastar la diferencia.

> Este método de performance arqueológica implica trabajar sucesivamente con y a través de los gestos, rutinas y rituales que fueron el motor de las masacres, así como los géneros y gramáticas de su relato histórico, pasando típicamente de entrevistas y recreaciones con los actores históricos, como la de Amir e Inong en el río Snake, a recreaciones cada vez más elaboradas de los acontecimientos relatados en las entrevistas. Entre un acontecimiento histórico enterrado y su recreación con actores históricos, este método abre un proceso simultáneo de excavación histórica (trabajando a través de los estratos) y reconstrucción histriónica (añadiendo capas de representación estilizada y narración) (Oppenheimer y Uwemedimo, 2012: 304-305).

El método, como no podía ser de otro modo, abre una brecha referencial que, lejos de poner distancia a la hora de dar cuenta de los hechos del 1965-1966 —de los que nunca vemos fotografías, o metraje que haga referencia directa—, recupera su violencia esencial para que, a partir de lo que permanece ausente en el plano, sea el propio espectador el que la complete desde su subjetividad y bagaje.

> En otras palabras, el documental ausente invocado por el documental irónico disfruta de una realidad psíquica que depende de lo que el espectador imagina o fantasea que es, una realidad psíquica basada en parte en experiencias previas y en parte invocada por las estrategias específicas que utiliza un cineasta determinado. De hecho, no es tanto que esté ausente como que falta: mantenemos la expectativa de la posible aparición de la película ausente, lo cual es muy diferente a simplemente señalar algo que no está presente. (Nichols, 2013: 28).

Es lo que el propio Oppenheimer ha venido a llamar *documental de la imaginación*, una noción resistente a categorizaciones clásicas en el que la subjetividad del individuo y su relación con la realidad no puede atenerse al binarismo de lo real / no real. Se trataría, más bien, de documentar «los modos en que nos imaginamos, los modos en que nos conocemos a nosotros mismos» (Hill, 2021: 802). Solo a partir de ese espacio difuso puede sobrepasarse el umbral del asombro y desconcierto al que induce un primer visionado de *The Act of Killing* —¿Por qué esos hombres presumen de sus

crímenes? ¿Cuál es el motivo que los lleva a celebrar su crueldad? ¿Por qué han permanecido impunes?— y comenzar a entender que sus acciones responden a una representación de sí mismos que se debe a: 1) el discurso oficial del Nuevo Orden, por el que la presunta violencia y crueldad de los golpistas del 30 de septiembre —ilustrada en *Penumpasan Pengkhianatan G30S PKI*— demandaba una respuesta incluso más violenta y cruel, que llevara a su completa —y justificada— aniquilación; 2) la elevación de los exterminadores, como consecuencia de lo anterior, a héroes nacionales —como parte de la celebrada *angkatan 66*, o generación del 66—, confirmada en actos públicos e interacciones con agentes institucionales; 3) una nueva redimensión, en forma de simulación, que les inviste el estatus de estrellas de cine —en el sentido clásico del *star-system* de Hollywood— y que, por tanto, les lleva a asimilarse como intérpretes y a incorporar códigos genéricos del cine hegemónico estadounidense. En la construcción identitaria y moral que es confluencia de los tres factores resulta, pues, determinante, el componente mediático, ya sea articulado desde los altavoces del poder, los foros sociales o los medios de comunicación, con el cine y la televisión en un primer término. En estos últimos se centrará el análisis.

Hay varias secuencias que apuntan a la centralidad de esos medios y su papel en los discursos del poder[14]. La figura de Anwar Congo, en ese sentido, habilita una conexión directa entre el imaginario cinematográfico y la violencia del genocidio, pues durante los años de la masacre Congo trabajaba en un céntrico cine de Medan. A los pocos minutos del inicio, es entrevistado en el interior del recinto, ahora abandonado, mientras le acompaña un atento Koto. Después, en el exterior, explica a la cámara que, en su momento de mayor poder, los comunistas abogaban por recortar la presencia de películas estadounidenses, lo que para gánsteres como él suponía una reducción de los ingresos en la reventa de entradas —ya que los títulos de Hollywood eran los más populares—. La entrevista sigue con Congo rememorando cómo salían alegres y bailando de ver películas de Elvis Presley. Junto a Koto, recrea ese estado de ánimo mientras cruzan la calle, recordándose imbuido de júbilo hasta llegar a la oficina paramilitar en la que se practicaban las torturas y asesinatos. Al llegar a la puerta, un Congo visiblemente alegre apunta: *«Veía cómo interrogaban al tipo. Le daba un cigarrillo. Yo seguía bailando y riendo. Era como si estuviéramos matando… alegres»*. No se trata de un recorrido anecdótico: antes, al contrario, la escena contrae una fuerte carga simbólica, en la medida que ilustra el modo en el que el imaginario constituido desde los modos de representación de Hollywood queda inscrito en el individuo, lo atraviesa, y cómo esa asimilación, a su vez, acaba por acomodarse en la violencia genocida. En *The Act of Killing*, ese cine dominante —con su consecuente aplastamiento de otros cines, lo cual establece por sí mismo una dinámica de poder— da forma a la fantasía en la que el perpetrador tortura y asesina, constituyendo un mismo espacio subjetivo en el que lo factual es uno más de los estratos narrativos que conforman su identidad.

No será la única referencia a esa cinematografía. En distintos pasajes, Congo deja muestras entusiastas de su amor por el cine, ya sea cuando cita a Al Pacino o John Wayne entre sus actores favoritos, o cuando recuerda cómo cuando era joven veía películas estadounidenses para luego imitarlas. Paralelamente, hay una reveladora evolución de su auto-percepción como estrella: en una fase temprana le vemos visionar las primeras pruebas de rodaje en un televisor y ser muy crítico con su propia actuación, pero el posterior trabajo actoral en las sucesivas simulaciones acaba conduciéndole a definirse a sí mismo como *artista* y a negarle esa categoría a Koto. En otro momento le vemos, frente a ese mismo televisor, visionando *Penumpasan Pengkhianatan G30S PKI*, película de la que luego recreará fragmentos en el papel de una de las víctimas. La operación hace palmaria la estrategia de los cineastas: la mirada intrínseca a esa

violencia performativa que ha fraguado el relato dominante del genocidio se revierte en condiciones de simulación sobre los propios perpetradores en un descarnado juego de espejos.

La secuencia más significativa, sin embargo, tiene lugar más adelante, en un plató de televisión. Se trata de un *talk show*—cuyo título es *Diálogo especial*— en el que los protagonistas son Ibrahim Sinik —editor de prensa y colaboracionista en las matanzas—, Ali Usman —líder paramilitar— y los propios Congo y Koto. El público está ocupado exclusivamente por miembros de la Juventud Pancasila, y una desconcertante escenografía muestra, delante de la presentadora, una mesa vestida con una tela roja sobre la que se exhiben tres inexpresivas cabezas de *atrezzo*. La conductora presenta a sus invitados como «gánsteres de cine que ruedan una película para conmemorar el aplastamiento de los comunistas». Tras la intervención de Sinik, pregunta a Congo quién es su estrella de cine favorita, a lo que este contesta: «La que más se parece a mí. Había un actor negro llamado Sidney Poitier». Tras un aplauso, continúa la entrevista y Congo recuerda que el significado de la palabra *gánster* en indonesio es *hombre libre*[15], motivo por el cual han incluido en su película el número musical *Born Free*, el cual puede verse al principio y al final (imagen 2).

Así, la intervención de Congo, y su designación por parte de la presentadora como *estrella de la película* refuerzan ese carácter mediático de su figura y su conexión permanente con ese imaginario hollywoodiense —que, en el caso de Poitier, adquiere una lectura paradójica, pues la figura del actor afroamericano se asoció tradicionalmente a personajes nobles y/o marcados por la discriminación racial—. La intervención de Usman, a continuación, devuelve la conversación al terreno de lo historiográfico, pues este pasa a remarcar la importancia de que los jóvenes recuerden siempre la Historia y la imposibilidad de una reconciliación, ya que «la Historia tenía que ser así». El pasaje termina con la entrevistadora inquiriendo acerca de la posibilidad de una venganza de los hijos de las víctimas, a lo que Congo replica que «no es que no quieran vengarse, es que no pueden». Apenas ha terminado la frase cuando una voz irrumpe desde el fuera de campo para apostillar: «Porque los exterminaríamos a todos». El plano desvela entonces al interlocutor: Safit Pardede, líder paramilitar local, habla a un micro de mano desde el interior de un automóvil descapotado, que es parte del decorado y que comparte con otros miembros de Pancasila. Su intervención desencadena una nueva ovación y concluye el segmento correspondiente al *talk show*, no sin que haya quedado constancia de la complicidad mediática en ese terror performativo que mantiene un orden intimidatorio en la sociedad indonesia, tal y como han señalado Oppenheimer y Uwemedimo: «Más bien se trata de reconocer que estos actos fatales revelan la amenaza de repetición como un elemento constitutivo de la actuación del terror: no solo "esto es lo que se hace", sino "esto es lo que se hará"» (Oppenheimer y Uwemedimo, 2012: 294).



Imagen 2. El número musical *Born Free*, protagonizado por Anwar Congo y Herman Koto

En resumidas cuentas, la mirada del perpetrador en *The Act of Killing* precisa en su articulación de la mediación de la pantalla, sea esta cinematográfica o televisiva. El mediático es un marco al mismo tiempo habilitador de fantasías y validador de «autorrepresentaciones», un espacio de intercambio en el que lo experiencial se transfiere hacia lo performático, y en el que la violencia del mundo

EL MEDIÁTICO ES UN MARCO AL MISMO TIEMPO HABILITADOR DE FANTASÍAS Y VALIDADOR DE LA AUTORREPRESENTACIÓN, UN ESPACIO DE INTERCAMBIO EN EL QUE LO EXPERIENCIAL SE TRANSFIERE HACIA LO PERFORMÁTICO, Y EN EL QUE LA VIOLENCIA DEL MUNDO HISTÓRICO DELEGA SU HUELLA A LOS POTENCIALES SIMULACROS DE LA FICCIÓN

histórico delega su huella a los potenciales simulacros de la ficción. La puesta en escena que el documental erige en torno a Anwar Congo así parece reafirmarlo una y otra vez hasta culminar en su presunto *despertar moral*, en el que esas imágenes parecen finalmente devolver su impronta al perpetrador. Se trata de la secuencia, ya referida en su día (Revert Gomis, 2016), en la que Congo se ve a sí mismo interpretar a un torturado, y en la que parece al fin abrirse camino la empatía y la culpabilidad. En ella, el juego del plano-contraplano entre su rostro y el televisor permite un intercambio en el que el aparato queda encuadrado en el contexto de la habitación como elemento cotidiano. Sin embargo, después de que los nietos de Congo se incorporen al visionado, y en coincidencia con el momento en que se produce la transformación, el contraplano se cierra sobre las imágenes reproducidas, sin marco tecnológico visible. El cambio en la «escalaridad», a través del montaje, funciona aquí como congruente marcador del punto de no retorno en la mirada del perpetrador, que no podrá ya librarse del peso de la violencia que arrojan esas imágenes, que le apelan de forma directa.

LA PARTE DE LAS VÍCTIMAS: *LA MIRADA DEL SILENCIO*

Las imágenes de *The Act of Killing* no solo cargan con la ausencia de ese otro documental posible, aquel que nos es negado en la carencia de material de archivo o indicios que sostengan una relación directa con lo factual. La otra carencia que portan es la de la memoria de las víctimas, pues estas apenas parecen existir fuera del relato de los verdugos. Su ausencia, justificada en el origen del proyecto indonesio en el miedo extendido entre parte de la población civil a hablar de lo sucedido, encuentra en *La mirada del silencio* su réplica discursiva. Esta segunda entrega centra su atención en Adi Rukun, un oftalmólogo cuyo hermano fue torturado y asesinado en las purgas del norte de Sumatra. Al igual que sucede con Congo en la entrega precedente, se repiten las secuencias en las que el protagonista mira atentamente el televisor (imagen 3), las cuales funcionan como *motif* vertebrador a lo largo de la película. En ellas asiste a declaraciones de implicados, que reconocen sin remordimiento todo tipo de atrocidades o, incluso, las recrean.

En una ocasión, sin embargo, las imágenes televisivas corresponden a un registro hasta entonces ausente en la bilogía: un reportaje de NBC News de 1967, en el que se da fe de las matanzas en el archipiélago con una voz en *off* de tono neutro, distante, mientras la pantalla arroja escenas del ejército disipando población civil: «Hace 16 meses, estas bonitas y tranquilas islas estallaron en una violencia asombrosa. En muchos casos, murieron familias enteras. A día de hoy, la purga continúa». La locución se ve interrumpida por la intervención de



Imagen 3. Adi Rukun se entrevista con uno de los perpetradores

un reportero que elogia la belleza de Bali mientras pasea junto a un local, que afirma con naturalidad que «ahora Bali es mucho más bonita sin los comunistas», para luego explicar que eran los propios comunistas quienes, tras darse cuenta de sus errores, habían pedido ser asesinados. Se despliega, por tanto, otra ramificación de la historiografía oficial destinada a justificar la violencia genocida, encuadrada en un documento de intenciones expositivas que, desde su escasa voluntad por problematizar los hechos, ofrece una mirada exterior más decantada hacia la complicidad que hacia la reactividad. Sean las imágenes de la NBC o las de los propios perpetradores, la diferencia fundamental estriba en la posición de víctima, que asiste como espectador al espectáculo del que ha quedado excluido: cambia, por tanto, la relación de esa mirada con el régimen escópico, con el que ya no puede haber complicidad. Lejos de la implicación emocional de Congo, Rukun observa flemático las imágenes, sin que estas parezcan infundir en él sentimiento alguno (imagen 4).



Imagen 4. Rukun observa impasible las imágenes de los perpetradores en el televisor

Esa impasibilidad contrasta, sin embargo, con su empeño por entrevistar a los perpetradores y tratar de entender lo sucedido. Al ofrecer esa doble vertiente de su protagonista, Oppenheimer parece sugerir que el dispositivo mediático que resultaba fundamental para validar la mirada del perpetrador es inoperante para dialogar con la de la víctima. Dichas conversaciones, como ha señalado Yago Paris, siguen una estructura a través de la cual el protagonista problematiza sistemáticamente la narrativa del perpetrador:

> A lo largo de *La mirada del silencio*, cada vez que Adi intenta hablar sobre el pasado con los diferentes perpetradores con los que se encuentra, se produce un patrón similar. Al principio, las preguntas no son duras ni conflictivas, por lo que los perpetradores se sienten cómodos explicando lo que recuerdan del pasado. Esto cambia cuando Adi saca a colación temas relacionados con la culpa o la responsabilidad. En estos casos, todos los entrevistados reaccionan de manera similar, rechazando la versión del pasado que ofrece Adi. Existe una idea fija del pasado, y cualquier desviación de ella es inmediatamente descartada (Paris, 2021: 9).

De hecho, Paris detecta en su artículo una serie de mecanismos de defensa por los que los perpetradores tratan de abortar la posibilidad de otro relato, uno que no se halle bajo su control. Rukun, por tanto, se significaría como el portador de esa mirada de las víctimas que ha quedado anulada, reivindicando su espacio y con él el derecho a otra memoria. La búsqueda de esa reparación, además, se simboliza en el instrumental óptico utilizado sobre Inong, uno de los líderes de los escuadrones de la muerte, pues al aplicarlo sobre los propios ojos del asesino se cristaliza en la imagen la posibilidad de una corrección de la mirada (imagen 5).



Imagen 5. La simbólica corrección de la mirada en el perpetrador

Al convertir a Adi Rukun en centro del discurso de *La mirada del silencio*, Oppenheimer va más allá de dar voz a uno de los afectados. Desde el principio, Rukun se muestra como una figura activa que trata de revocar ese discurso intimidatorio en diferentes contextos: explica a su hijo que lo que le enseñan en la escuela sobre el fallido golpe de estado del movimiento 30 de septiembre es mentira; intenta que una vecina que vivía en Aceh cuente —pese a sus reticencias— lo que vio; incluso, habla con la familia del fallecido Amir Hasan y les muestra un vídeo en el que este habla abiertamente de las 32 muertes de las que fue responsable y que registró orgullosamente en su libro, del cual les muestra una copia. Así, sus esfuerzos por dialogar y exponer los hechos no se dirigen únicamente a los perpetradores, sino que hacen partícipes a distintos grupos representativos de la sociedad indonesia, delatando en su recorrido la necesidad de una reeducación generalizada de la mirada. El hecho de que la última posta en ese trayecto sea la familia de Hasan tiene importantes connotaciones dramáticas, ya que el escuadrón de Hasan fue el que torturó y asesinó a su hermano Ramli. La exposición, en vídeo y por escrito, de las atrocidades cometidas por el ya desaparecido patriarca, conmociona a su familia, arranca la disculpa de la madre y suscita el rechazo de sus hijos, que acusan a Rukun y Oppenheimer de *abrir heridas*. La reacción de uno de ellos, en ese sentido, se adscribe a un discurso oficial que busca enterrar el pasado: «¡Ya basta! Mi madre está enferma y con esto la van a traumatizar. Olviden el pasado. Llevémonos bien, como nos enseñó la dictadura militar». La reunión termina poco después sin conciliación posible.

CONCLUSIÓN: REFUNDAR LA MIRADA

En síntesis, *The Act of Killing* y *La mirada del silencio* componen un díptico documental que aborda el genocidio indonesio fundándose en una estrategia estructurada en dos fases correspondientes a sus dos entregas. Mientras que la primera se vale



Imagen 6. Los géneros cinematográficos como fuente generadora de imaginarios y performatividad

astutamente de los mecanismos performativos del discurso del Nuevo Orden para componer un espejo frente a los perpetradores y tratar de revertir la empatía, la segunda evidencia cómo la mirada de las víctimas no puede dialogar dentro de ese mismo marco discursivo, pues este se ha afianzado sobre el poder, la violencia y la intimidación del *otro*, que teme una repetición de la Historia. La confluencia de las dos miradas encuentra en las pantallas de la televisión y el cine simbólicos marcos de referencia que para los verdugos son fuente generadora de imaginarios y performatividad (imagen 6), al tiempo que devuelven el reflejo para validar su identidad. Para los represaliados, en cambio, estos constituyen, a través de sus imágenes, una memoria insolvente que les excluye y que hace necesaria una rectificación.

Así pues, bajo el paraguas teórico del documental de la imaginación el cineasta ha reflexionado en torno a la ficción y la autoficción como medio de habitación en el mundo sensible —y sin embargo inaprehensible—, creencia en principio incompatible con las nociones ortodoxas que son herencia del discurso expositivo o las restricciones que son propias al observacional. No resulta extraño que su última incursión, el largometraje postapocalíptico *The End* (2024), se descargue de toda realidad referencial para observar la condición humana a través de los códigos del musical, pues lo de menos es la distinción genérica etiquetable, y lo crucial su investigación radical e ininterrumpida en cómo el

uso del relato y la representación son utilizados para sobrevivir a lo insoportable.

Los mecanismos performativos y ficcionales estudiados, particularmente en el caso de *The Act of Killing*, adquieren desde esa perspectiva la categoría de herramientas pertinentes para retirar el velo en la mirada de los perpetradores. El último estadio, aquel que daría acceso a una deseable refundación social, pasaría sin embargo por la conversación entre las partes, el careo entre unos y otros en un marco en el que el miedo y el desequilibrio de poder han quedado deshabilitados —o, cuanto menos, mitigados—, como quedara otrora ejemplificado en el encuentro accidental y revelador entre el pintor Vann Nath y su carcelero Hoi, en *S-21: La máquina roja de matar*. Es en esa presencialidad sin coartadas que la humanidad se ve testeada en sus límites, la mirada evaluada en sus cargas y contradicciones. Así lo plantea Oppenheimer —a través de Rukun— en el final de su bilogía: el diálogo social, sin performatividad ni mediación audiovisual, sigue siendo la opción más plausible para inhabilitar discursos intimidatorios, cicatrizar heridas y reescribir una convivencia que se levanta sobre el trauma sin olvidarlo. ■

NOTAS

1 El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación Transnational War-time Memories in East Asian Visual Culture (TRAMEVIC), con código CIGE/2023/066, bajo la dirección de Marcos Pablo Centeno Martín (IP).

2 Jess Melvin da cuenta de la negación de las matanzas en 2016 por parte del ministro Luhut Pandjaitan, así como de la cancelación en 2017 por parte de la policía de Jakarta de un debate académico en torno al tema organizado por la Indonesia's Legal Aid Foundation (LBH) (Melvin, 2017: 488).

3 Entre la que destaca un artículo firmado por el filósofo Slavoj Žižek, quien en su lectura de la película se interesa por el concepto de privatización del espacio público y el punto muerto ético del capitalismo global (Žižek, 2013).

4 Es sabido que, a las cuatro modalidades documentales originalmente propuestas por Nichols —expositiva, de observación, interactiva y de representación reflexiva (Nichols, 1997)—, el autor añadiría posteriormente las modalidades poética y performativa (Nichols, 2001).

5 Destacan en esta modalidad nombres como Michael Moore, Errol Morris, Werner Herzog o Morgan Spurlock, si bien se trata, más bien, de un amplio y flexible marco de prácticas documentales que permiten grados y formas diferenciadas de implicación y presencia de las y los cineastas.

6 Rukun descubrió el modo en que su hermano Ramli fue asesinado gracias tanto al propio material de las entrevistas a los perpetradores como al libro *Embun Berdarah* —en castellano, 'rocío de sangre'—, publicado por Amir Hasan en 1994. En él, el autor, líder del escuadrón que torturó a su hermano hasta la muerte, da cuenta de los crímenes cometidos en 1965 como 'actos heroicos' (Marching 2017: 113). El caso de Hasan es ampliamente estudiado por Oppenheimer y Michael Uwemedimo en su ensayo "Show of Force: A Cinema-Séance of Power and Violence in Sumatra's Plantation Belt" (Oppenheimer y Uwemedimo, 2012).

7 La autoría de *The Act of Killing* es compartida con Christine Cynn y un/a director/a anónimo/a. *La mirada del silencio*, en cambio, está firmada exclusivamente por Oppenheimer. Es por este motivo que este artículo se refiere de manera general a Oppenheimer como principal impulsor del proyecto conjunto.

8 Las traducciones son mías.

9 Académicos como John Roosa han afirmado que el movimiento 30 de septiembre fue utilizado como pretexto para iniciar un largamente anticipado ataque contra el PKI por parte del ejército. Desarrolla su tesis en el libro *Pretext for Mass Murder: The 30 September Movement and Suharto's Coup d'Etat in Indonesia* (Roosa, 2006).

10 Además de su retransmisión en televisión, se organizaban visionados en los cines para grupos escolares. En una escena de *The Act of Killing*, Congo ve *Penumpasan Pengkhianatan G30S PKI* en un televisor mientras explica, desde su experiencia como trabajador en

un cine, cómo los niños menores eran situados en las primeras filas y cómo muchos de ellos quedaban traumatizados tras los visionados.

11 Cabe destacar que existen múltiples montajes del filme, con distintas duraciones y grados de censura, si bien las dos versiones por lo general aceptadas como canónicas son la de 271 minutos y la reducida de 220 minutos. Ambas pueden encontrarse en la plataforma de vídeo *online* Youtube.

12 Koto, a diferencia de otros protagonistas de *The Act of Killing*, no es un perpetrador, ya que pertenece a una generación más joven que no pudo participar en las purgas de 1965-1966. Comparece en la película de Oppenheimer en calidad de gánster y líder paramilitar, es decir, como uno de los herederos de las posiciones de poder e intimidación representadas en figuras como Congo.

13 En la propia *S-21: La máquina roja de matar*, también analizada en aquel estudio, se ofrecen ejemplos de un *reenactment* más ortodoxo, en el que los perpetradores del régimen de los Jemeres Rojos recrean las rutinas del centro camboyano S-21 —donde las víctimas eran encarceladas, torturadas y ejecutadas— o las diligencias burocráticas asociadas a cada prisionero.

14 La versión de *The Act of Killing* a la que se hace referencia en el artículo es el Director's Cut de 159 minutos, cuya mayor duración —frente a los 115 minutos de la versión más difundida— permite una exploración más profunda de las técnicas performativas y de puesta en forma de Oppenheimer y Cynn, así como del propio papel de la propaganda.

15 La etimología se refiere a la palabra indonesia *preman*, que designa a un matón o gánster, y que deriva del término neerlandés *vrijman*, que significaría *hombre libre*.

REFERENCIAS

Asamblea General de las Naciones Unidas (1948). Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio. *Organización de las Naciones Unidas*. https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/convention-prevention-and-punishment-crime-genocide

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Taylor & Francis Group.

Curby, N. (2016). US, UK and Australia complicit in Indonesia's 1965 genocide. *KBR*, 25 de julio de 2016. https://kbr.id/articles/indeks/us__uk_and_australia_complicit_in_indonesia_s_1965_genocide_

Hill, A. (2021). Documentary imaginary: Production and audience research of *The Act of Killing* and *The Look of Silence*. European Journal of Cultural Studies, 24(4), 801-815. https://doi.org/10.1177/13675494211033291

International People's Tribunal on 1965 Crimes Against Humanity in Indonesia (IPT 1965) (2017). Submission to the Universal Periodic Review 2017 Indonesia. *Universal Periodic Review*. https://upr-info.org/sites/default/files/documents/2017-04/ipt_1965_foundation_upr27_idn_e_main.pdf

Marching, S.T. (2017). *The End of Silence. Accounts of the 1965 Genocide in Indonesia*. Amsterdam University Press.

Melvin, J. (2017). Mechanics of Mass Murder: A Case for Understanding the Indonesian Killings as Genocide. *Journal of Genocide Research*, 19:4, 487-511, DOI: 10.1080/14623528.2017.1393942

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.

Nichols, B. (2013). Irony, Cruelty, Evil (And a Wink) in *The Act of Killing*. *Film Quarterly*, 67(2), invierno de 2013, 25-29. https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2014.67.2.25

Oppenheimer, J., y Uwemedimo, M. (2012). Show of Force: A Cinema-Séance of Power and Violence in Sumatra's Plantation Belt. En Oppenheimer, J. y Tem Brink, J. (Eds.), *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Wallflower Press.

Oppenheimer, J. (2013). Conversation: Joshua Oppenheimer. *Harvard Film Archive*, 5 de octubre de 2013. https://harvardfilmarchive.org/conversations/240

Paris, Y. (2021). Perpetrator Trauma as a Possible Solution for Cultural Trauma: The Case

of Joshua Oppenheimer's The Act of Killing (2012) and The Look of Silence (2014). *Analecta Política*, 12(22), 1-26. https://doi.org/10.18566/apolit.v12n22.a02

Revert Gomis, J. (2016). Filming the face of death: representations of the perpetrators in S-21, la machine de mort Khmère rouge and The Act of Killing. *Communication & Society*, *29*(2), 101-113. https://doi.org/10.15581/003.29.35925

Roosa, J. (2006). *Pretext for Mass Murder: The 30 September Movement and Suharto's Coup d'Etat in Indonesia*. The University of Wisconsin Press.

Teresia, A. y Widianto, S. (2023). Jokowi regrets Indonesia's bloody past, victims want accountability. *Reuters*, 11 de enero de 2023. https://www.reuters.com/world/asia-pacific/indonesia-president-says-strongly-regrets-past-rights-violations-country-2023-01-11/

Žižek, S. (2013). Slavoj Žižek on The Act of Killing and the modern trend of "privatising public space". *The New Statesman*, 12 de julio de 2013. https://www.newstatesman.com/culture/2013/07/slavoj-zizek-act-killing-and-modern-trend-privatising-public-space

LA MUERTE EN LA PANTALLA. AUTORREPRESENTACIÓN Y PERFORMATIVIDAD EN *THE ACT OF KILLING* Y *LA MIRADA DEL SILENCIO*

Resumen

El díptico documental conformado por *The Act of Killing* y *La mirada del silencio* supuso, en la década pasada, un punto de inflexión en la recuperación de la memoria del genocidio indonesio acontecido entre 1965 y 1966. Al mismo tiempo, ambas películas, dirigidas por Joshua Oppenheimer, marcaron un antes y un después en la evolución del documental performativo y la representación de la violencia en los discursos memorísticos de la no ficción. En el presente artículo se exploran las estrategias desarrolladas por estos títulos en la incorporación de los testimonios de perpetradores y víctimas, poniendo especial atención a la autorrepresentación, la performatividad y el papel de la televisión y el cine en la narrativa del genocidio. Se aborda para ello un análisis textual de secuencias clave que parte de la semiótica visual, con el fin de determinar los efectos que dichas estrategias tienen en el discurso documental y ponderar la importancia de las obras en un contexto de creciente presión para la reparación de la memoria indonesia.

Palabras clave

The Act of Killing; *La mirada del silencio*; Joshua Oppenheimer; genocidio indonesio; autorrepresentación; documental performativo; performatividad; representación de la violencia.

Autor

Jordi Revert Gomis es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat de València (UVEG), centro en el que se doctoró con una tesis sobre la intermedialidad entre cómic y cine en la era digital. Es autor de decenas de artículos en publicaciones científicas y de varios capítulos en libros colectivos, así como autor en solitario de los libros *Paul Verhoeven* (Cátedra, 2016), En busca de lo real: *50 documentales esenciales* (Editorial UOC, 2017) y *Cine y cómic* (Cátedra, 2023). Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Tres de Febrero de Buenos Aires y la Universidad Pontificia de Medellín. Sus principales líneas de investigación se centran en el cine documental y la intermedialidad entre cine y cómic. Contacto: jordi.revert@uv.es.

Referencia de este artículo

Revert Gomis, J. (2026). La muerte en la pantalla. Autorrepresentación y performatividad en *The Act of Killing* y *La mirada del silencio*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 42, 79-92. https://doi.org/10.63700/1395

DEATH ON SCREEN: SELF-REPRESENTATION AND PERFORMATIVITY IN *THE ACT OF KILLING* AND *THE LOOK OF SILENCE*

Abstract

The documentary diptych comprising *The Act of Killing* and *The Look of Silence* constituted a turning point in the past decade in the recovery of the memory of the Indonesian genocide that took place in 1965 and 1966. At the same time, both films, directed by Joshua Oppenheimer, marked a watershed in the evolution of the performative documentary and the representation of violence in the discursive practices of non-fiction memory construction. This article explores the strategies these films employ to incorporate the testimonies of perpetrators and victims, with a particular focus on self-representation, performativity and the role that television and film play in the narrative of the genocide. To this end, it presents a textual analysis of key sequences grounded in visual semiotics, with the aim of determining the effects these strategies have on documentary discourse and assessing their significance in a context of growing pressure in Indonesia to recover its historical memory.

Key words

The Act of Killing; *The Look of Silence*; Joshua Oppenheimer; Indonesian genocide; Self-representation; Performative documentary; Performativity; Representation of violence.

Author

Jordi Revert Gomis is a professor of Audiovisual Communication at Universitat de València (UVEG), where he earned his PhD with a thesis on intermediality between comics and films in the digital age. He is the author of dozens of articles in academic journals and several chapters in edited volumes, as well as the sole author of the books *Paul Verhoeven* (Cátedra, 2016), *En busca de lo real: 50 documentales esenciales* (Editorial UOC, 2017), and *Cine y cómic* (Cátedra, 2023). He has completed research stays at Universidad Tres de Febrero in Buenos Aires and Universidad Pontificia de Medellín. His main lines of research focus on documentary film and intermediality between films and comics. Contact: jordi.revert@uv.es

Article reference

Revert Gomis, J. (2026). Death on Screen: Self-Representation and Performativity in *The Act of Killing* and *The Look of Silence*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 42, 79-92. https://doi.org/10.63700/1395

recibido/received: 30.12.2025 | *aceptado/accepted:* 14.03.2026

Edita / Published by

Licencia / License

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

ENRIC BURGOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NAM, VIET Y VIETNAM EN *VIET AND NAM*

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

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

Imagen 1



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

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

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

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

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

HIJO, MADRE… Y EL FANTASMA DEL PADRE

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

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

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

Imagen 2



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

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

HURGANDO EN LA TIERRA

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

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

Imagen 3



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

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

Imagen 4



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

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

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

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

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



Imagen 5

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

¿UN FUTURO MEJOR?

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

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

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

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

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



Imagen 6

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

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

CONCLUSIONES

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

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

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

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

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

NOTAS

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

2 La traducción del inglés es nuestra.

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

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

5 La traducción del inglés es nuestra.

REFERENCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Resumen

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

Palabras clave

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

Autor

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

Referencia de este artículo

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

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

Abstract

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

Key words

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

Author

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

Article reference

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

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

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

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

THE TOKYO TRIAL: REFLEXIONES SOBRE LO VISUAL, EL DIÁLOGO TRANSNACIONAL Y LA MONUMENTALIDAD

YUEPENG WEI
TIANTIAN XU

La película *The Tokyo Trial* (Dōngjīng Shěnpàn, Gao Qunshu, 2006), dirigida por Gao Qunshu, es una producción cinematográfica china que, en el marco de las diversas conmemoraciones del sexagésimo aniversario de la victoria en la segunda guerra sino-japonesa, se ha convertido, junto con otros archivos y publicaciones relacionadas con el Tribunal Militar Internacional para el Lejano Oriente, en lo que Pierre Nora (2008: 21) denomina un «lugar de memoria». Esta película, por un lado, sigue y reafirma la historiografía oficial sobre la Segunda Guerra Mundial y, por otro, explora posibilidades para trascender los marcos narrativos nacionales o etnográficos del cine chino.

El examen de la ambivalencia que presenta el film, entre la monumentalidad y el diálogo, ofrece una perspectiva necesaria para el análisis del cine chino sobre la Segunda Guerra Mundial por ahondar en la comprensión de la memoria posbélica y la construcción nacional china. Este artículo pretende examinar los dilemas a los que enfrentan los sujetos atrapados entre «el imperialismo del Primer Mundo y el nacionalismo del Tercer Mundo»[1] (Chow, 1995: 23) al narrar traumas históricos, y aspira a establecer diálogo y posibles resonancias entre la teoría de Rey Chow (1995) del «cine como traducción cultural» y otros marcos teóricos provenientes de los estudios culturales, visuales y de la memoria.

LA MODERNIDAD VISUALIZADA Y LA SUBJETIVIDAD ESCINDIDA

A principios del siglo XX, el estudiante-intelectual chino Lu Xun (1881-1936) presenció en Japón la proyección de un material propagandístico filmado por las fuerzas japonesas que mostraba la ejecución de un chino sospechoso de espionaje durante la guerra rusojaponesa (1904-1905). La naturaleza impactante de este suceso no solo impulsó a Lu Xun a emprender el camino de la salvación nacional a través de la literatura, sino que

el propio acontecimiento pasó a formar parte de la memoria cultural[2] (Assmann, 1992: 5) nacionalizada. A lo largo del siglo XX, su carácter simbólico se vio reforzado a través de innumerables apariciones en diversos productos culturales, vinculándose con el despertar de la conciencia de los intelectuales modernos chinos, y adquiriendo así cierta monumentalidad.

La relación que pone de manifiesto este acontecimiento entre la violencia visual y la producción de una subjetividad poscolonial ha captado, además, la atención de Rey Chow. Al analizar el caso de Lu Xun, Chow (1995: 6) sostiene que el instante en que «el estudiante-intelectual chino ve en un aula japonesa a compatriotas suyos observando una ejecución» significa que la autoconciencia del sujeto poscolonial se ve forzada, desde su surgimiento, a exponerse a una violencia que lo divide entre «sujeto que mira» y «objeto mirado». Según Chow (1995: 10), figuras representativas de la literatura moderna china como Lu Xun, a pesar de albergar dudas sobre las capacidades de la literatura como sistema significativo autosuficiente o capaz de afrontar las enormes transformaciones traídas por la modernidad, optaron por la expresión literaria. Incluso podría decirse que la reelección de la literatura constituyó un intento simbólico de suturar la escisión entre «sujeto que mira» y «objeto mirado». Subyace aquí la hipótesis de que esta violencia visual que produce la escisión en el sujeto poscolonial no se limita a aquel momento concreto, sino que se convierte en un prolongado trauma estructural. Las representaciones de la violencia bélica y colonial, así como la construcción de memorias y posmemorias (Hirsch, 2012: 4) asociadas a ellas, a menudo tienen que revelar o trascender el trauma estructural de ser un sujeto escindido.

La reiterada rememoración y recreación artística de esta experiencia de Lu Xun por parte de distintos grupos evidencia la importancia de la memoria cultural asociada al trauma en la construcción nacional del Tercer Mundo. El trauma y la gloria seleccionados han adquirido un rol importante de legitimación en la construcción de la identidad nacional (Wang, 2012: 21), y los medios audiovisuales también han contribuido ampliamente a ello. Las imágenes de violencia bélica son, en efecto, particularmente propensas a reforzar identidades basadas en traumas históricos colectivos. Por lo tanto, los cineastas comprometidos con la exploración de narrativas alternativas, aunque supeditados a la inmediatez de la imagen, necesitan decidir cómo revelan o trascienden la la violencia inherente a ella, al tiempo que reflexionan sobre la posibilidad de desligar el trauma de las narrativas nacionalistas. En China, específicamente, la tensión entre la memoria personal y oficial es aún más compleja: investigadores como Kirk Denton sostienen que ambas tienden a ser totalizadas o cooptadas en un marco nacionalizado, de modo que la relación de cada individuo con el pasado corre el grave riesgo de ser reprimida (Denton, 2014: 11). Por todo ello, negociar con el discurso dominante y explorar diferentes estrategias narrativas resulta una tarea harto difícil.

En este sentido, *The Tokyo Trial* (2006) constituye un valioso objeto de estudio: la película realiza una exploración original de la narración de traumas históricos, aunque adolece de algunas limitaciones particulares. El film, dirigido por Gao Qunshu, relata la experiencia del juez Mei Ru'ao y la delegación china durante el Tribunal Militar Internacional para el Lejano Oriente, mostrando simultáneamente la crisis espiritual de la posguerra japonesa testimoniada por el Dr. Mei. El director opta por no representar directamente las atrocidades y, a su vez, mostrar fragmentos de la vida de una familia japonesa ficticia para manifestar las heridas dejadas por la guerra. Este enfoque resulta novedoso en el contexto cinematográfico chino. En cierta medida, la cinta realiza esfuerzos por establecer nuevas relaciones de poder en torno al acto de ver, desarrollando para ello estrategias que la diferencian de la mayoría de las narrativas chinas de guerra dentro del marco nacional

o etnográfico que ha fijado a las víctimas en una posición de espectáculo.

Para reconstruir las relaciones de poder en torno a la mirada, la película realiza intentos significativos en al menos dos aspectos: evita la representación directa de atrocidades bélicas y renuncia a emplear estrategias autoetnográficas. Al describir las estrategias comúnmente empleadas por los cineastas de la Quinta Generación china —Zhang Yimou, Chen Kaige, etc.—, Chow (1995: 38) utiliza el término autoetnografía[3], sosteniendo que mediante esta práctica de exhibir lo —construido como— natural, primitivo y tercermundista, se logra desestabilizar la distinción entre nosotros y ellos. Así, en el marco autoetnográfico, la relación de poder visual se define como «el objeto mirado ahora observa al sujeto que mira» (Chow, 1995: 180). La estrategia autoetnográfica resultaría a la vez seductora y tramposa: si bien, efectivamente les granjeó reconocimiento en premios internacionales, es indudable que la autoetnografía conlleva el riesgo de retratar a los *otros* internos como la encarnación de lo primitivo, como señala Chow (1995: 21), refiriéndose a niños y mujeres. Esto evidencia que dicha estrategia implica en gran medida una reproducción de relaciones de poder existentes.

El rechazo de la película a la autoetnografía implica tanto el rechazo a representar a los chinos como primitivos, como la ambivalencia al fijar a China como entidad nacional en la posición de víctima. El film no solo evita signos visuales cargados de estímulos, ya sea representaciones directas de atrocidades como símbolos folclóricos primitivos, sino que sitúa la narrativa en los tribunales, escenificando un juicio civilizatorio sobre los crímenes de guerra. En otras palabras, en lugar de exhibir lo primitivo, la película opta conscientemente por la dirección opuesta: presentar a los chinos como emisarios de la civilización investidos de autoridad judicial. En una escena significativa, algunos miembros de la delegación conversan con la dueña de una taberna local, una mujer japonesa que habla chino con fluidez, mencionando la expansión militar de China durante su período premoderno como imperio. Ello constituye una reflexión poco común en la cinematografía china sobre el pasado imperial propio, pues representa en cierta forma el abandono de la fascinación por el mito de lo primigenio y auténtico. Aunque esta escena no guarda relación directa con el juicio, nos permite observar la conciencia creativa del director: mantener una actitud escéptica hacia la fascinación de la gloria nacionalizada.

El personaje de Mei resulta fundamental para realizar las intenciones creativas del director. Este no solo encarna el papel de China como entidad nacional dentro del orden político internacional de posguerra, sino que también ofrece un testimonio personal de la posguerra japonesa. Al comparar este film con el análisis que hace Chow del caso de Lu Xun podemos observar que, aquí, la escisión de la que habla Chow se resuelve momentánea y simbólicamente a través de la perspectiva de Mei. La transformación de la mirada violenta en una mirada retrospectiva cargada de potencial redentor constituye un cambio de paradigma sumamente prometedor y necesario para los sujetos poscoloniales. En este marco, el poder de mirar y la facultad de Mei para representar la justicia para las víctimas se unifican brevemente. Los chinos retratados en el encuadre ya no son víctimas pasivas de la violencia imperialista, ni espectadores insensibilizados que presencian la ejecución, sino testigos que, sobre las ruinas de la guerra, proyectan una mirada compasiva hacia el pasado. Esto

LA TRANSFORMACIÓN DE LA MIRADA VIOLENTA EN UNA MIRADA RETROSPECTIVA CARGADA DE POTENCIAL REDENTOR CONSTITUYE UN CAMBIO DE PARADIGMA SUMAMENTE PROMETEDOR Y NECESARIO PARA LOS SUJETOS POSCOLONIALES

dota al personaje de ciertas características cercanas a las de un observador externo, cuya mirada sobre las ruinas de la guerra se aproxima a la contemplación retrospectiva que el espectador contemporáneo podría tener sobre este período histórico y el proceso judicial. La subversión de las relaciones en torno a la mirada en esta película se realiza mediante la fusión de la mirada del espectador contemporáneo con la de Mei: una perspectiva que es a la vez encarnada y retrospectiva, que hereda el trauma histórico, pero posee una autoridad moral. Para el público chino portador de la posmemoria, las escenas en que se determina el inicio de la guerra, la responsabilidad penal de los acusados etc., revelan cómo se construyó la historiografía oficial. El personaje de Mei no solo actúa como partícipe de un acontecimiento histórico importante, sino que también se le confieren atributos *extrahistóricos* y *metahistóricos*: lo que realmente importa es su mirada retrospectiva compasiva y su ubicación en los nodos cruciales de la historiografía.

Podemos observar el intento de convertir este acontecimiento histórico en un «lugar de memoria» por excelencia al que el público pueda retornar, un lugar conformado por películas, publicaciones y conmemoraciones que contribuyen asimismo a revitalizar la historiografía oficial sobre la guerra. Transformando las actividades conmemorativas en prácticas cotidianas, las narrativas históricas dentro del marco nacional se han convertido en un elemento importante de la memoria cultural transgeneracional. En estas prácticas cotidianas se aprecia, desde lo micro, la simbiosis entre nación, memoria e historia de la que habla Pierre Nora (2008: 23).

Las conmemoraciones, según Nora (2008: 172), al tiempo que transponen la memoria ensangrentada en historia escrita con tinta, proclaman su orientación hacia el futuro y soportan el impacto de las memorias traumáticas del pasado. En la construcción nacional en el Tercer Mundo, las conmemoraciones no solo proporcionan una fuerza centrípeta para el grupo, sino que también ofrecen una estabilidad transitoria y simbólica a identidades contingentes e híbridas. Según Li Xiaoping (2000: 201), la construcción nacional en el Tercer Mundo implica desplazar la concepción de la nación como entidad temporalmente coherente hacia una nación entendida en términos espaciales, es decir, una entidad que se adapta a un tiempo-espacio global organizado sobre la base del Estado-nación. Los debates en la película acerca de la asignación de los escaños en el tribunal, no hacen sino reflejar esta cuestión. Este escenario también evidencia que la identidad nacional china no solo depende de las memorias traumáticas compartidas y las glorias pasadas, sino también de la participación, como potencia vencedora, en el orden internacional de la posguerra. Se logra así una conciliación momentánea entre el pasado y el futuro, entre las concepciones temporal y espacial de la nación, al tiempo que se establece una coherencia en la historiografía moderna china.

Li Xiaoping (2000: 194) sostiene que la paradoja del nacionalismo chino reside en el hecho de que la búsqueda de una nación coherente, autónoma y auténtica se construye sobre articulaciones incoherentes, relacionales e híbridas. Es decir, tanto la escisión que experimenta el sujeto poscolonial como la ambivalencia que este siente ante una conciencia histórica marcada por la discontinuidad o ante una identidad nacional basada en lo híbrido y lo inestable, incluso dentro de una narrativa coherente, al menos en apariencia, solo pueden ser reconciliadas simbólicamente.

SUTURA SIMBÓLICA Y NUEVAS FRACTURAS

Al suturar simbólicamente la escisión, una nueva experiencia de fractura surge, por un lado, de las significativas divergencias en la «división de lo sensible» (Rancière, 2005: 15) respecto a la Segunda Guerra Mundial entre los distintos países asiáticos, y entre estos y Occidente, lo cual genera serias dificultades para el diálogo y la traducción

cultural. Por otro lado, la fractura se origina en el hecho de que la película, al aceptar la historiografía establecida por el Juicio de Tokio, asume simultáneamente las deficiencias inherentes al proceso judicial mismo.

El hecho histórico en el que se basa *The Tokyo Trial,* el Tribunal Militar para el Lejano Oriental (1946-1948), por un lado, continuó el paradigma establecido por los Juicios de Núremberg, responsabilizando a individuos concretos de los crímenes de guerra cometidos; por otro lado, mostró compromisos más evidentes basados en consideraciones geopolíticas de la posguerra[4], así como divisiones más marcadas dentro del propio panel de jueces. Los críticos que cuestionan la imparcialidad de los Juicios de Núremberg argumentan que su base fue el poder de los vencedores sobre los vencidos, y no una superioridad inherente de los Aliados. Estas críticas se extienden al Juicio de Tokio, y se ven acentuadas por el lanzamiento de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki por parte de Estados Unidos (Ōnuma, 2009: 4). Al respecto, el intelectual japonés Takeuchi Yoshimi (1959) señaló que Japón no debía rendir cuentas a las potencias occidentales victoriosas, pero sí a los países asiáticos, como China, que sufrieron el colonialismo japonés y la guerra imperialista. Ōnuma Yasuaki (2009: 21), especialista en derecho internacional, señaló de manera categórica que el Juicio de Tokio «pasó por alto a Asia», estuvo marcado por una «arrogancia civilizatoria» al sentar en el banquillo judicial a representantes de potencias coloniales como Gran Bretaña, Francia y los Países Bajos, todas ellas implicadas en la dominación coloniales del continente asiático. Según Ōnuma (2009: 22), el tribunal «seleccionó a los acusados según la perspectiva histórica de la Guerra Pacífica», lo que llevó a Estados Unidos a centrar la acusación casi exclusivamente en el gabinete de Tōjō, en el contexto del Ataque a Pearl Harbor, permitiendo que responsables del Ejército de Kwantung como Ishihara Kanji evitaran ser procesados (Ōnuma, 2009: 26). Por lo tanto, China y otras naciones asiáticas que padecieron los horrores de la guerra y la colonización tenían una base legítima para exigir justicia, sin embargo, en cierta medida, esta legitimidad para pedir responsabilidades de guerra se vio mermada al estar el proceso en manos de potencias occidentales como Estados Unidos.

En consecuencia, la representación fílmica de este juicio requiere una actitud particularmente prudente. Para China, la legitimidad de exigir responsabilidades por la guerra puede resultar incuestionable, pero no sucede lo mismo en Occidente, y menos aún en Estados Unidos. La sombra del pecado de la bomba atómica impregna la posmemoria occidental de la Segunda Guerra Mundial; está altamente visibilizada a la vez que genera una potente violencia simbólica: el desastre humanitario que subyace a ese instante queda, en cierta medida, opacado por ese signo visual. En términos generales, podría decirse que Occidente observa una nube en forma de hongo hipervisible y altamente simbolizada, convirtiéndola en una metáfora del horror apocalíptico, pero no necesariamente comprende el desastre humanitario inefable que esta representa. Mientras tanto, China siente que su propio sufrimiento durante la guerra no ha sido suficientemente reflexionado ni asumido. Por ejemplo, las víctimas de la explotación sexual durante la guerra se enfrentan con enormes dificultades para exigir responsabilidad y obtener reparación. Otros países asiáticos experimentan la sensación de que los antiguos invasores occidentales fueron reemplazados por los nuevos colonizadores japoneses, y esta percepción carece de la visibilidad que le correspondería en las narraciones sobre la guerra; en realidad, los juicios por las atrocidades japonesas en Filipinas durante el Tribunal Militar también carecen de una visibilidad adecuada. En cuanto a Japón, si bien Ōnuma (2009: 4) reconoce la delimitación de la responsabilidad de la guerra en una posición próxima a la de Takeuchi, este señala que el Juicio de Tokio se ha consolidado como una memoria cultural que

funciona a la vez como altar psicológico donde se ha depositado toda la culpa sobre villanos como Tōjō y como reflejo de la hipocresía de los Aliados. Por lo tanto, la diferencia en la división de lo sensible entre las naciones asiáticas y el mundo occidental es necesariamente enorme, lo que en cierta medida también determina grandes diferencias en los mecanismos de construcción de la posmemoria mediática sobre la Segunda Guerra Mundial. Si aceptamos que la traducción cultural debe orientarse hacia una comprensión mutua, y no limitarse a reforzar la condición espectacular asignada a las culturas no occidentales, entonces las diferencias en la división de lo sensible añadirán, sin duda, enormes dificultades a la efectividad de ese proceso de traducción.

Simultáneamente, la película no logra expresar eficazmente su cuestionamiento de esta noción de civilización desde una perspectiva colonial, y, en consecuencia, tampoco consigue distinguirla claramente del poder ejercido por las potencias occidentales vencedoras. Aunque la película se desprende de la obsesión por lo primitivo y lo originario característica del paradigma autoetnográfico, parece mostrar a su vez una fascinación por lo *civilizado*. Si la autoetnografía reproduce las relaciones de poder vigentes mediante la representación de los *otros internos* como más primitivos, entonces la aceptación de esta historiografía, que incluye su «desatención hacia Asia» y su «selección de acusados según la perspectiva histórica de la Guerra del Pacífico» (Ōnuma, 2009: 21, 22, 26), implica igualmente, en cierta medida, una reproducción de relaciones de poder existentes. La aceptación de la noción de civilización desde una perspectiva colonial parece caer asimismo en la trampa del universalismo.

AUNQUE LA PELÍCULA SE DESPRENDE DE LA OBSESIÓN POR LO PRIMITIVO Y LO ORIGINARIO CARACTERÍSTICA DEL PARADIGMA AUTOETNOGRÁFICO, PARECE MOSTRAR A SU VEZ UNA FASCINACIÓN POR LO CIVILIZADO

Aquí podemos observar claramente la tensión que Rey Chow identifica entre «el imperialismo del Primer Mundo y el nacionalismo del Tercer Mundo» (1995: 23). Es decir, las estrategias narrativas requeridas para que una película circule fluidamente en su contexto nacional suelen diferir de aquellas necesarias para una exitosa traducción cultural dentro de las estructuras existentes de saber-poder[5]. Esta película no solo forma parte de la ingeniería nacional de la memoria respecto a la Segunda Guerra Mundial, sino que también desea entablar un diálogo o una traducción cultural casi inevitablemente difíciles o incompletos. Dicho diálogo se dirige no solo a un Occidente imaginado, sino también a lo que Maruyama Masao denominó la «comunidad del arrepentimiento»[6] japonesa (1977).

Si, como sostiene Chow (1995: 180), la posición del espectáculo constituye el elemento principal en la representación intercultural de los sujetos no occidentales, entonces la escisión anteriormente mencionada no podrá ser borrada completamente mediante el establecimiento de nuevas relaciones de poder en torno a la mirada. Chow (1995: 37, 42) argumenta que la pasión primitiva no solo implica una fascinación por lo natural y lo primitivo, sino que también incluye mitos sobre el futuro y el progreso; se relaciona tanto con la nostalgia y la retrospección como con la certeza de la centralidad y singularidad de China. Si bien no consideramos que esta película represente por completo una visión histórica lineal del progreso, su fascinación por la civilización explica claramente lo que Chow (1995: 37) identifica como la otra faceta de la pasión primitiva: el encantamiento con lo radicalmente nuevo. El film implica una afirmación de un nuevo orden internacional y una nueva forma de conceptualizar la nación y, desde esta perspectiva, la historia se divide artificialmente en capítulos antiguos y nuevos. Por

lo tanto, lo que Chow denomina pasión primitiva puede interpretarse igualmente como la ambivalencia que experimenta el sujeto poscolonial al enfrentarse a una modernidad visualizada. Al suturar simbólicamente la subjetividad escindida, se generan nuevas fracturas.

LA COMUNIDAD EMOCIONAL Y LA HOMOGENEIDAD IMAGINADA

Una estrategia significativa para superar la enorme dificultad que supone articular el diálogo transnacional que propone esta película consiste en depositar la posibilidad de la intersubjetividad en la intuición moral por una comunidad emocional y en las reacciones afectivas universales. En términos concretos, la película establece esta comunidad emocional en una narración que representa a los civiles tanto de China como de Japón como víctimas de la violencia bélica. Sobre esta base, la compasión hacia las víctimas y la indignación ante los crímenes de guerra se convierten en la intuición moral y la respuesta emocional que los creadores esperan generar. Esta comunidad emocional es, hasta cierto punto, un prerrequisito para que los símbolos o las memorias circulen más allá de las fronteras nacionales.

Aunque la caracterización de los distintos personajes de la familia japonesa ficticia en la película adolece de un alto grado de tipificación y un desarrollo insuficiente, se muestra el dilema espiritual de cada individuo y las dificultades de la reconstrucción psicológica en la posguerra: el joven que, habiendo creído fervientemente en el nacionalismo extremo, ve derrumbarse su mundo interior tras la derrota; el soldado que regresa del frente chino atormentado por el remordimiento y el trauma tras presenciar atrocidades bélicas; la mujer que, engañada por la propaganda durante la guerra, se convierte en víctima de explotación sexual. Al evitar representar a todo un colectivo de manera indiferenciada como victimarios, como maquinaria de guerra alienada, o como antagonistas y figuras ridiculizadas dentro de una narrativa heroica, esta película demuestra una superación del viejo marco narrativo.

La mayoría de las escenas que representan la vida cotidiana de la posguerra están ambientadas en interiores con iluminación cálida, cuyo efecto visual suave y nostálgico contrasta con las escenas del tribunal, dominadas por una paleta de grises fríos, así como con los universos psicológicos de los personajes, marcados por el trauma y el caos.

Si bien no consideramos la cinta como explícitamente nostálgica, dicho enfoque parece evocar sutilmente la añoranza de un mundo perdido, de un ayer idealizado: un pasado indemne materialmente por la guerra y espiritualmente por el fascismo; la vida armoniosa que esta familia habría podido tener. Incluso podría afirmarse que, aunque la película no se muestra obsesionada por el

Imagen 1. Predominan los interiores con iluminación cálida en las representaciones de la vida posbélica





Imagen 2. Diferentes tonalidades entre las escenas del juicio y de la vida de posguerra



Imagen 3. Diferentes tonalidades entre las escenas del juicio y de la vida de posguerra

mito de la autenticidad china, sí parece convocar veladamente la autenticidad japonesa. Pese a lo paradójico, esta lógica guarda cierta reminiscencia con el énfasis en la cotidianidad que caracterizó las películas de Ozu Yasujirō tras su regreso a Japón de la guerra contra China[7].

Este *mundo perdido de ayer* no pertenece exclusivamente a Japón, sino también a otros países que padecieron los horrores bélicos. La añoranza compartida del mismo ayer idealizado puede constituir una comunidad emocional que transcienda la identidad nacional, ofreciendo una mayor apertura y fluidez, y propiciando, de este modo, una «lectura reparadora» (Sedgwick, 2002: 123)[8]. No obstante, debemos reconocer que dicha comunidad no solo es inestable —una narración potencialmente favorable a la «lectura reparadora» podría aún quedar atrapada en marcos interpretativos nacionalistas—, sino que su fundamentación en respuestas afectivas universales también podría implicar la omisión de la diversidad interna, desembocando en una homogeneidad imaginada del interlocutor. Esto, a su vez, opacaría la eficacia del diálogo.

Podemos examinar esta homogeneidad imaginada a través de las escenas de canto en la película. En su libro 大島渚与日本 (*Ōshima Nagisa y Japón*, Yomota, 2022), el autor señala que las películas de Ōshima también contienen numerosas escenas de canto, y clasifica a quienes cantan en cuatro tipos: quienes se unen al coro en medio de una multitud, quienes actúan cantando en una reunión, quienes tararean sin audiencia, y aquellos que, por cualquier razón, no pueden unirse al coro. Yomota considera que el acto de cantar —y, especialmente, el canto coral— puede encarnar un orden nostálgico, una ideología o una identidad comunitaria. En consecuencia, siempre hay quienes quedan excluidos de ese orden o comunidad y no pueden incorporarse al coro; su imposibilidad de cantar se manifiesta entonces como una forma de silencio, ya sea impuesto o asumido.

En *The Tokyo Trial* la escena de canto se presenta de la siguiente manera: los miembros de la delegación china y los clientes de una taberna cantan juntos. Sin embargo, esta armonía se rompe de manera brutal: la dueña de la taberna —la mujer que habla chino con fluidez— es asesinada a tiros por un agresor desconocido. Aunque no se explicita, se sugiere que el asesino debe ser un nacionalista radical, profundamente frustrado por la derrota. La metáfora es clara: China y Japón podrían haberse encaminado hacia un futuro de reconciliación y amistad, pero el fascismo es el enemigo común que, al acecho, busca destruir esa posibilidad. No puede afirmarse que esta percepción sea incorrecta, ni que la vigilancia ante un resurgimiento fascista carezca de sentido en cual-

quier contexto. No obstante, el tratamiento de esta escena parece apoyarse, una vez más, en esa vaga y amplia noción de un sentimiento público, en lugar de profundizar en los mecanismos internos que hacen que el fascismo resulte atractivo para algunos. En realidad, esta carencia en una discusión más refinada no se limita a esta película. Los pensadores japoneses de izquierda como Takeuchi Yoshimi (1959) y Maruyama Masao (1977) reflexionaron sobre el Japón de la preguerra y el papel de los intelectuales; el enfoque culturalista de la antropóloga estadounidense Ruth Benedict (1946) también ejerció una profunda influencia, y el académico neerlandés Ian Buruma (1994) señaló, además, el carácter incompleto de la transición política japonesa de la posguerra. Sin embargo, el blanqueamiento de los crímenes de guerra por parte de Japón ha obligado a investigadores como Takahashi Tetsuya (1999) y Ōnuma Yasuaki (2009) a dedicar grandes esfuerzos para esclarecer las responsabilidades durante la guerra. La mayoría de los debates sobre el fascismo japonés han seguido los marcos establecidos por Takeuchi y Maruyama. Ello ha conducido a una comprensión simplista de la raíz del fascismo y ultranacionalismo, ignorando la complejidad de la sociedad japonesa. Retomando el análisis de Yomota sobre Ōshima, debemos reconocer que la crisis espiritual japonesa de posguerra es compleja, marcada por rupturas y vacíos, así como por el intenso enfrentamiento entre distintas ideologías. Quizás esa homogeneidad imaginada simplemente no exista.

Cómo evaluar este acontecimiento histórico y sus legados parece convertirse en un problema. Muchos académicos que estudian el Juicio de Tokio señalan que los propios crímenes de guerra de las potencias occidentales victoriosas generaron en Japón una fuerte mentalidad de «el lobo reprochando al león» (Ōnuma, 2009: 16) que dificulta en gran medida la reflexión sobre los crímenes cometidos en Asia Oriental y Sudoriental. Buruma observa que en 1953 una campaña japonesa «exigiendo la liberación de todos los criminales de guerra» reunió 15 millones de firmas, bajo el argumento de que el juicio constituía «una represalia de los vencedores» (1994: 179). Al relatar su encuentro con la nieta de Doihara Kenji, principal conspirador del Incidente de Mukden y criminal de guerra de Clase A en el Juicio de Tokio, señala que ella afirmó no enorgullecerse de su linaje, mientras que su hijo a menudo mencionaba con orgullo ser bisnieto de Doihara.

Por lo tanto, en las posteriores representaciones culturales del evento, conciliar el reconocimiento de los problemas inherentes al juicio con el llamamiento a una comprensión más precisa tanto del proceso como de la responsabilidad de guerra constituye una tarea ardua y prolongada. Aquí se alberga la esperanza de que el tiempo traiga consigo un juicio más integral y equitativo, y no el olvido de la verdad. Desde esta perspectiva, la monumentalidad del film puede considerarse una respuesta a la crisis de memoria provocada por la aceleración de la historia a la que se refiere Nora (2008). Esta respuesta es necesaria, pero es deseable que la posmemoria, en constante construcción, conduzca a una atención hacia los individuos y sus experiencias reales en la historia, en lugar de a un reforzamiento continuo del discurso hegemónico existente.

LA INTERTEXTUALIDAD CON *¿VENCEDORES O VENCIDOS?* (STANLEY KRAMER, 1961) Y LA REFLEXIÓN SOBRE LA RESPONSABILIDAD Y RESPUESTA

Como se ha señalado más arriba, este film busca entablar un diálogo que se dirige también hacia ese Occidente potencial e imaginado, familiarizado con las narrativas hegemónicas de la guerra. A continuación, examinamos qué tipo de diálogo aspiraba a establecer y por qué consideramos que dicho diálogo está inconcluso, representando un punto de partida más que un destino.

En primer lugar, la película establece una relación intertextual con *¿Vencedores o vencidos?* (Judg-



Imagen 4. Comparación entre los inicios de las películas, ambos mostrando ruinas de guerra a través de los recorridos de los protagonistas

ment at Nuremberg, 1961), dirigido por Stanley Kramer y basado en los Juicios de Núremberg, para a su vez, trazar un paralelismo entre los eventos históricos de los tribunales de Tokio y Núremberg. La influencia del clásico de Hollywood es evidente: ambas comienzan con el juez-protagonista conduciendo a través de las ruinas de la ciudad sede del juicio (Núremberg, Tokio), manifestando lamentación ante la devastación; y posteriormente yuxtaponen el proceso judicial con fragmentos de la vida local atestiguados por la delegación.

Antes de proceder a un estudio comparativo de ambas películas, debemos preguntarnos por qué el director de *The Tokyo Trial* intenta establecer este paralelismo. No solo esta película, sino que también los proyectos de publicación[9] en China en torno al Juicio de Tokio han buscado en gran medida tejer una correspondencia con los Juicios de Núremberg. Podemos encontrar una repuesta parcial a esta tendencia en el estudio de Ian Buruma. Una perspectiva existente tanto en Japón como en Occidente considera a la Alemania nazi como un producto de la modernidad, mientras que las masacres como la de Nankín u otras atrocidades cometidas durante la expansión imperialista japonesa se consideran consecuencias accesorias de operaciones militares, y no fenómenos sistemáticos sustentados en una burocracia moderna y la racionalidad instrumental, por lo que no serían equiparables. Buruma, al tiempo que reconoce la validez de la teoría del «sistema de irresponsabilidad» de Maruyama Masao (1963), argumenta que en el Japón de guerra no existió un régimen totalitario claramente delimitado. Es decir, no hubo una figura análoga a Hitler; la mayoría de los criminales de guerra eran «burócratas autocráticos y conservadores», mientras que el propio Emperador fue eximido de enjuiciamiento. Esto, naturalmente, añadió enormes dificultades para establecer responsabilidades. No obstante, la teoría de la superioridad racial inherente a la «nación dominante de Asia», junto con el culto al Emperador que revistió la guerra de un carácter de «guerra santa», proporcionaron el sustento ideológico para los crímenes de guerra japoneses en las naciones asiáticas (Buruma, 1994: 170, 63, 172, 173). Apelando a la célebre tesis de Arendt (1963), el «sistema de irresponsabilidad» alimentó indudablemente la banalidad del mal, pero al mismo tiempo hizo extremadamente difícil el reconocimiento y la reflexión sobre dicho mal.

Por lo tanto, el paralelismo que este film establece entre los juicios de Tokio y Núremberg implica, de hecho, una refutación de las posturas antes mencionadas. Dicha estrategia facilita que un público más amplio comprenda los crímenes de guerra cometidos durante la guerra dentro de un marco familiarizado. Es decir, no solo es necesario traducir la memoria escrita con sangre en la historia escrita con tinta, sino también transformarla en una historia inteligible desde una perspectiva supuestamente universal.

Al comparar las dos películas, sostenemos que *¿Vencedores o vencidos?* aborda la cuestión de la responsabilidad de guerra con mayor claridad. Esto se debe a que no elude importantes cuestio-



Imagen 5. Preparativos previos a la proyección de las pruebas filmadas durante la liberación de los campos de concentración

nes jurídicas, como el hecho de que los acusados, según los parámetros de la Alemania nazi, no solo eran ciudadanos que cumplían la ley, sino también juristas célebres, y no violaron el derecho interno. Tampoco evita el problema ético potencial como quién tenía derecho a juzgar las atrocidades bélicas cometidas por los países vencedores. Al mismo tiempo, la película elige reproducir el momento crucial del juicio real de Núremberg en que se proyectaron como prueba las filmaciones de la liberación de los campos de concentración, llegando incluso a utilizar material de archivo original de dicha liberación. La decisión original del tribunal de Núremberg constituye indudablemente un evento monumental en la historia visualizada, y el uso directo del material fílmico original en la película confirma aún más el poder de lo visual. Hoy podríamos cuestionar éticamente el tratamiento de la película, pero eso quizás ilustre una cierta concepción histórica en 1961, en una época más próxima al fin de la guerra, cuando el poder de lo visual se amplificaba gracias a los medios de comunicación: la idea de que la imagen ancla el horror inimaginable en una realidad visual evidencia la existencia de una verdad en la historia, irrebatible y no escrita únicamente por los vencedores. En consecuencia, en el horizonte de nuestra mirada, debería existir también una justicia digna de ser perseguida colectivamente. Paradójicamente, aunque la combinación de los medios masivos y la hegemonía de lo visual encierra una enorme violencia simbólica, y los mecanismos de poder tras la selección y circulación de imágenes ocultan dilemas éticos, el paradigma de Núremberg demuestra que la realidad visual capturada y registrada se convirtió en la comunidad más directa para la reflexión internacional sobre las atrocidades, así como para la búsqueda de una justicia común posible. Esta es quizás una gran paradoja de la historia visualizada.

The Tokyo Trial, por su parte, no recurre directamente a imágenes para mostrar las atrocidades bélicas. Esta opción debe entenderse como el resultado de, más allá de las intenciones creativas mencionadas, un hecho histórico: el Juicio de Tokio dependió más de testigos y evidencias docu-

LA CUESTIÓN DE CÓMO RESPONDER A LOS OTROS INVISIBLES, LOS OLVIDADOS, LOS FILTRADOS POR LOS MECANISMOS DE SELECCIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA, AQUELLOS NO CONSIDERADOS DIGNOS DE SER RECORDADOS, CONSTITUYE UNA RESPONSABILIDAD QUE DEBE ASUMIR TANTO QUIEN REGISTRA LAS IMÁGENES COMO QUIEN LAS CONTEMPLA

mentales que de pruebas filmadas, a diferencia de Núremberg. Sin embargo, este enfoque impide que la película alcance la coherencia lógica característica de *¿Vencedores o vencidos?*. Esta última, por un lado, utiliza la polifonía de los debates para invitar al espectador a considerar las deficiencias éticas del proceso, por otro lado, emplea el poder de lo visual para trascender la mera pugna de poder entre vencedores y vencidos, evitando la reducción a un *no hay verdad, solo interpretación*. En contraste, si bien *The Tokyo Trial* logra, al prescindir de imágenes explícitas de las atrocidades, eludir en cierta medida el riesgo de una sobresimbolización del desastre humanitario, la ausencia de un debate ético-jurídico riguroso hace que la monumentalidad pueda ensombrecer, en parte, su efectividad como diálogo. Si bien asumir la autoevidencia de la culpabilidad de las atrocidades puede interpretarse como una opción activa que respeta la reacción emocional nacional, consideramos que, como mínimo, es necesario, como hicieron Takeuchi (1959) y Ōnuma (2009), señalar que Japón debe rendir cuentas por la guerra y el colonialismo primordialmente ante las naciones asiáticas, y no ante las potencias occidentales vencedoras. Esto implica no conferirle al juicio una excesiva monumentalidad, lo cual resulta indispensable para explorar posibles espacios de diálogo. Tal como ha señalado Ōnuma (2009), quizás necesitemos reevaluar el marco del Juicio desde una perspectiva decididamente descolonizada y centrada en Asia.

Al hablar del cine como traducción cultural, Chow (1995: 182) señala que la propia palabra «traducción» conecta «tradición» con «traición». Por ello, lo que emerge de la traducción quizás sigue siendo la diferencia, o en términos de Chow, una «jerarquía ontológica de las lenguas» (1995: 184). Para esta película, los dos polos que conecta la palabra traducción son el diálogo y la monumentalidad. Al reexaminar esta película desde dicha perspectiva, podríamos afirmar que lo que emerge del diálogo incompleto es precisamente el dilema del sujeto poscolonial y la dificultad de resistirse a la hegemonía del universalismo y del discurso nacional. Al mismo tiempo, el mecanismo que distingue a los sujetos según merezcan o no un duelo (Butler, 2006), se vuelve aún más violento con la omnipresencia de los medios masivos. Entonces, ¿qué orientación ética deberían tener los cineastas, como traductores culturales, y los espectadores nacidos en la era de la posguerra?

A través de su teoría del contrato civil de la fotografía, Ariella Azoulay (2008) aborda la responsabilidad de quien mira, una «respons-habilidad». De hecho, la responsabilidad implica precisamente una habilidad para responder al Otro, lo que constituye el punto de partida de la ética que profundiza Derrida (2000) en su libro *Dar la muerte*. Sin embargo, Derrida señala que responder a una parte de los Otros a menudo puede implicar dejar en la sombra a otra parte. La cuestión de cómo responder a los Otros invisibles, los olvidados, los filtrados por los mecanismos de selección de la memoria colectiva, aquellos no considerados dignos de ser recordados, constituye una responsabilidad que debe asumir tanto quien registra las imágenes como quien las contempla. Cuando Takahashi Tetsuya discute la «responsabilidad de la posguerra», apunta precisamente a esta dimensión: «Mientras olvidemos nuestra responsabilidad hacia los muertos, ninguna solución centrada en el presente u orientada al futuro será suficiente» (1999: 163). La generación de la posguerra, que quizás solo posee una posmemoria mediática de la

guerra, no debe limitarse a aceptar pasivamente dicha posmemoria: debemos y tenemos que responder al Otro, a los muertos, al potencial redentor que no se realizó en la historia.

En consecuencia, una narrativa sobre el trauma histórico no debería conformarse con establecer un diálogo, buscar una respuesta o erigir monumentalidad. Por el contrario, tanto los creadores como los espectadores deberían reconocer que un monumento implica algo concluido, mientras que nuestra respuesta al Otro no debería tener un punto final. Creemos que la construcción de una memoria multidireccional (Rothberg, 2009) sobre el trauma histórico también debería tener esta orientación ética última. Esta es quizás la revelación y superación más radical del trauma estructural de la historia en imágenes.

REFLEXIONES FINALES

Como hemos visto, *The Tokyo Trial* exterioriza la posición artística ambigua de sus creadores, que oscila entre el diálogo y la monumentalidad, y refleja la imposibilidad de que la intuición moral de una comunidad emocional reemplace debates más rigurosos y articulados. Sin embargo, deseamos concluir este artículo con una exhortación, más que con una crítica. Si, como se ha sugerido, el cine en su calidad de dispositivo de traducción cultural puede trascender el encasillamiento en una posición de lo no occidental como objeto mirado, si puede iniciar un diálogo transnacional y producir intersubjetividad, los cineastas chinos necesitan explorar activamente nuevas estrategias narrativas y dar sus propias respuestas a estas cuestiones. Por ahora, la traducción cultural sigue mostrando limitaciones en su empeño de garantizar la comprensión mutua entre sujetos condicionados por discursos hegemónicos distintos y situados en culturas diferentes. Con todo, tomando como orientación ética la respuesta al Otro, tal vez podamos ir más allá de la mera tolerancia mutua. ■

NOTAS

1 En lo que respecta a categorías como «Primer Mundo» y «Tercer Mundo», si bien como señaló Aijaz Ahmad en *In Theory: Nations, Classes, Literatures* (1992), podrían resultar excesivamente genéricas y desactualizadas, Rey Chow emplea esta oposición binaria al analizar la cultura y el cine chinos. Consideramos que mantener el uso de «Tercer Mundo» en este texto para referirnos a los países no occidentales que sufrieron guerras imperialistas y colonialismo facilita el desarrollo subsiguiente de nuestra discusión. Por lo tanto, se mantendrá la terminología de «Primer Mundo» y «Tercer Mundo», siguiendo el enfoque de Chow. En los casos de que las citas no cuentan con una traducción al castellano, se pondrá una traducción realizada por nosotros.

2 En este ensayo se incorporarán tres conceptos fundamentales en los estudios de memoria: la memoria cultural (Assmann, 1992) se refiere a los recuerdos colectivos fijados en una sociedad a través de instituciones y objetos; la posmemoria (Hirsch, 2012) describe la relación de las generaciones posteriores con traumas heredados de sus antepasados; la memoria multidireccional (Rothberg, 2009) propone que las memorias colectivas interactúan y se influyen entre sí, en lugar de competir.

3 Chow (1995: 38) cita el término «autoetnografía» de Mary Louise Pratt (1992) para indicar que los colonizados utilizan deliberadamente la manera en que los colonizadores los ven para representarse a sí mismos.

4 Entre los cuales el más importante fue el acuerdo de MacArthur para eximir de la responsabilidad al Emperador Shōwa y a todos los miembros de la familia real, limitando la culpa al gobierno de Tōjō Hideki.

5 Foucault expuso por primera vez de manera sistemática la relación entre saber y poder en *Vigilar y castigar* (1975), al sostener que el saber no puede ser discutido al margen del sujeto que se halla inmerso en redes de poder.

6 Maruyama Masao (1977), en 近代日本の知識人 (*Los intelectuales japones modernos*) reflexiona sobre la pasividad de los intelectuales en el período preguerra, y

discute el arrepentimiento compartido dentro de la comunidad intelectual.

7 La relación entre la experiencia de Ozu participando en la guerra contra China y su carrera artística posterior se aborda en obras como 大岛渚と日本 (*Ōshima Nagisa y Japón*, 2022).

8 La lectura reparadora fue un término acuñado por Eve Sedgwick en *Touching Feeling: Affect, Performativity, Pedagogy* (2003), donde denomina «lectura paranoica» a la tendencia totalizadora que subsume los fenómenos en una gran narrativa opresiva, que es dominante en la teoría crítica. Frente a ello, Sedgwick propone la posibilidad de una «lectura reparadora» que se centre en el ensamblaje y la reparación de significados a partir de fragmentos, una lectura que puede resultar más nutritiva.

9 La Universidad de Jiao Tong de Shanghai no solo organizó un proyecto editorial que constó de archivos históricos, testimonios de testigos directos como Mei Ru´ao y sus descendientes, e investigaciones afines, sino que también estableció un archivo en línea dedicado al Tribunal Militar Internacional para el Lejano Oriente: http://www.tokyotrial.cn

REFERENCIAS

Ahmad, A. (1992). *In theory: Classes, nations, literatures*. Verso.

Arendt, H. (2006). *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil*. Penguin Books.

Assmann, J. (2012). *Cultural memory and early civilization*. Cambridge University Press.

Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.

Benedict, R. (2005). *The chrysanthemum and the sword*. Mariner Books.

Buruma, I. (1994). *The wages of guilt*. New York Review of Books.

Butler, J. (2006). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia* (F. Rodríguez, Trad.). Paidós.

Chow, R. (1995). *Primitive passions: Visuality, sexuality, and contemporary Chinese cinema*. Columbia University Press.

Denton, K. (2014). *Exhibiting the past: Historical memory and the politics of museums in postsocialist China*. University of Hawai'i Press.

Derrida, J. (2000). *Dar la muerte* (P. Vidarte, Trad.). Paidós.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar* (A. Gázon, Trad.). Siglo XXI Editores.

Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.

Li, X. (2000). The incoherent nation: An exploration of Chinese postnationalism. En T. Brooks & A. Schmid (Eds.), *Nation work: Asian elites and national identities* (pp. 191-218). The University of Michigan Press.

Maruyama, M. (1963). *Thought and behaviour in modern Japanese politics* (I. Morris, Ed.). Oxford University Press.

Maruyama, M. (1995). 丸山眞男集. 岩波書店.

Mei, R. (2016). 东京审判亲历记. 上海交通大学出版社.

Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria* (L. Masello, Trad.). Ediciones Trilce.

Ōnuma, Y. (2009). 东京审判 战争责任　战后责任 (Z. Song, Trad.). 社会科学文献出版社.

Pratt, M. L. (1992). *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. Routledge.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* (M. Arranz, Trad.). Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona.

Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press.

Sedgwick, E. (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Duke University Press.

Takahashi, T. (2008). 战后责任论 (M. Xu, Trad.). 社会科学文献出版社.

Takeuchi, Y. (1983). 近代の超克. 筑摩叢書.

Wang, Z. (2012). *Never forget national humiliation: Historical memory in Chinese politics and foreign relations*. Columbia University Press.

Yomota, I. (2022). 大岛渚与日本 (F. Zhi, Trad.). 北京大学出版社.

THE TOKYO TRIAL: REFLEXIONES SOBRE LO VISUAL, EL DIÁLOGO TRANSNACIONAL Y LA MONUMENTALIDAD

Resumen

Mediante un análisis de caso de la película *The Tokyo Trial* (2006), este artículo explora los dilemas a los que hacen frente los sujetos poscoloniales al narrar traumas históricos, así como los esfuerzos por trascender el trauma estructural de la historia visual y establecer nuevas relaciones de poder en torno a la mirada. Partiendo de la teoría de Rey Chow sobre el «cine como discurso de traducción cultural» (1995), se discute si los diálogos transnacionales impulsados por culturas no occidentales conducen inevitablemente a una intensificación de su posición espectacular. Asimismo, tomando como ejemplo las representaciones culturales basadas en eventos históricos como los juicios de Tokio y Nuremberg, se reflexiona sobre la responsabilidad de la generación de posguerra como audiencia.

Palabras clave

Autoetnografía; traducción cultural; comunidad emocional; responsabilidad de la posguerra; monumentalidad.

Autoras

Yuepeng Wei (China, 1991) es doctoranda en Traducción y Estudios Interculturales en la Universidad Autónoma de Barcelona, sus líneas de investigación se centran en estudios culturales y estudios comparativos East-West. Contacto: weiyuepeng0516@gmail.com

Tiantian Xu (China, 1992) es doctora en Traducción y Estudios Interculturales por la Universidad Autónoma de Barcelona, profesora titular en el Departamento de Literatura y Comunicación de la Universidad de Jining y miembro del grupo de investigación en teorías literarias. Sus líneas de investigación se centran en la semiótica y los estudios culturales. Contacto: delia0316@126.com

Referencia de este artículo

Wei, Y., Xu, T. (2026). *The Tokyo Trial*: reflexiones sobre lo visual, el diálogo transnacional y la monumentalidad. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 106-121. https://doi.org/10.63700/1385

THE TOKYO TRIAL: REFLECTIONS ON VISUALITY, TRANSNATIONAL DIALOGUE AND MONUMENTALITY

Abstract

Taking the film *The Tokyo Trial* (2006) as a case study, this article explores the dilemmas faced by post-colonial subjects in the narration of historical trauma, as well as their efforts to transcend the structural trauma of visual history and establish new power dynamics related to the gaze. Drawing on Rey Chow's theory of cinema as a discourse of cultural translation (1995), it discusses whether transnational dialogues initiated by non-Western cultures are ultimately confined to showcasing their "to-be-looked-at-ness". At the same time, using cultural representations based on historical events such as the Tokyo and Nuremberg Trials as examples, it examines the responsibility of the post-war generation as an audience.

Key words

Autoethnography; Cultural Translation; Emotional Community; Post-war Responsibility; Monumentality.

Authors

Yuepeng Wei is a doctoral candidate in Translation and Intercultural Studies at Universitat Autònoma de Barcelona. Her research focuses on cultural studies and East-West comparative studies. Contact: weiyuepeng0516@gmail.com

Tiantian Xu holds a PhD in Translation and Intercultural Studies from Universitat Autònoma de Barcelona. She is a senior lecturer with the Department of Literature and Communication at Jining University and a member of the university's literary theory research group. Her research focuses on semiotics and cultural studies. Contact: delia0316@126.com

Article reference

Wei, Y., Xu, T. (2026). *The Tokyo Trial*: Reflections on Visuality, Transnational Dialogue and Monumentality. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 106-121. https://doi.org/10.63700/1385

recibido/received: 30.11.2026 | *aceptado/accepted:* 02.06.2026

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

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

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

SEN NI

INTRODUCCCIÓN

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

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

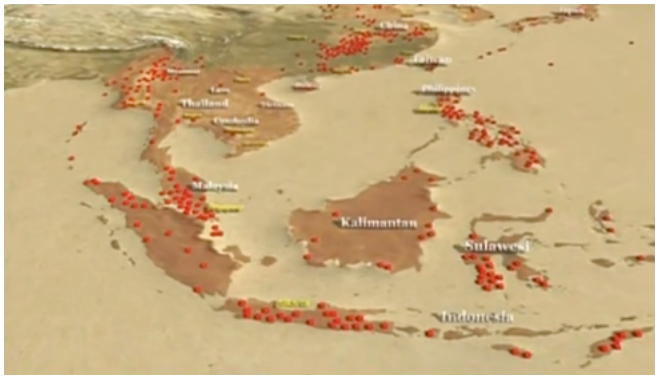
no solo para aumentar la concienciación pública sobre este problema, sino también para garantizar su incorporación a los debates internacionales sobre la violencia sexual en tiempos de guerra. En este contexto, los documentales dedicados a las «mujeres de consuelo» pasaron a desempeñar la función de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

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

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

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

Figura 1. Distribución de las estaciones de consuelo



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Figura 2. Primeros planos de las cicatrices



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

REFERENCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Resumen

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

Palabras clave

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

Autor

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

Referencia de este artículo

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

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

Abstract

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

Key words

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

Author

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

Article reference

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

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

Edita / Published by

Licencia / License

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

LA DIÁSPORA NORCOREANA Y LA CULTURA POPULAR COREANA: LA MIGRACIÓN POR MOTIVOS DE GÉNERO EN LAS MEMORIAS DE LOS DESERTORES Y LOS MEDIOS AUDIOVISUALES*

HYUNSEON LEE

INTRODUCCIÓN

La migración y, más específicamente, el desplazamiento forzado, se ha convertido en una de las condiciones estructurales definitorias del siglo XXI (Stankovic et al., 2021). Según el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados, el número de personas desplazadas por la fuerza en todo el mundo alcanzó aproximadamente los 120 millones en 2024, reflejando la intensificación de los conflictos geopolíticos y el creciente entrelazamiento entre movilidad, precariedad y desigualdad global (ACNUR, 2024). Dentro de este panorama más amplio, la diáspora norcoreana ocupa una posición analítica singular, configurada por la división de la Guerra Fría, el colapso económico postsocialista, el autoritarismo y la circulación global de imágenes mediáticas que reformulan continuamente el desplazamiento tanto como una crisis humanitaria como una narrativa cultural.

Desde la hambruna de 1994-1998, las mujeres han estado representadas de manera desproporcionada entre las oleadas de desertores, constituyendo aproximadamente el 72 % de las personas migrantes llegadas a Corea del Sur entre 2004 y 2023 (Ministerio de Unificación de Corea, 2023). Más que un simple caso de reubicación geográfica, este movimiento constituye una formación diaspórica articulada a través de redes de adaptación, supervivencia y resistencia (Clifford, 1997). En este sentido, la diáspora norcoreana no emerge como una identidad fija, sino como un campo relacional dinámico, moldeado por la precariedad de género y la movilidad transnacional.

La visibilidad de las personas desertoras norcoreanas ha experimentado una transformación radical en paralelo al auge global de la Ola Coreana. Mientras que los primeros medios de comunicación surcoreanos representaban Corea del Norte a partir de rígidos paradigmas ideológicos, la era contemporánea del *Hallyu*, desde la década

de 2000 y, especialmente, en la de 2020, ha reconfigurado la figura de la persona desertora como un sujeto mediático de circulación transnacional, integrado en las economías globales de las plataformas digitales. Para la denominada «Generación Jangmadang», norcoreanos nacidos entre comienzos de la década de 1980 y principios de la de 2000, los medios surcoreanos actuaron históricamente como un catalizador de la deserción; en la actualidad, ese mismo ecosistema mediático constituye el principal espacio para la circulación, mediación y consumo global de los relatos de supervivencia.

Este estudio analiza la producción cultural de la diáspora norcoreana poniendo el foco en el papel desempeñado por la economía mediática contemporánea del *Hallyu*, con especial atención a la manera en que plataformas globales de *streaming*, como Netflix, condicionan la circulación estética y narrativa de las historias de desertores. Aunque las mujeres representan la mayoría de las personas que han desertado de Corea del Norte y desempeñan un papel central en la producción de testimonios, sus experiencias continúan estando insuficientemente teorizadas en los estudios sobre medios y cultura. Este artículo pretende contribuir a subsanar esta carencia mediante el análisis de la supervivencia desde una perspectiva de género como categoría analítica. Asimismo, combina fuentes primarias surcoreanas con discursos mediáticos transnacionales con el objetivo de reducir las asimetrías lingüísticas y archivísticas que siguen condicionando la investigación internacional sobre la migración norcoreana y sus representaciones.

A partir de relatos autobiográficos de personas desertoras, entrevistas realizadas en el Reino Unido y producciones audiovisuales, el análisis se articula en torno a lo que podría describirse como una «triangulación teórica» entre el concepto de espectáculo de Guy Debord (1967), la teoría de la mirada de Laura Mulvey (1975) y la noción de memoria protésica de Alison Landsberg (2004). Estos marcos teóricos se emplean para examinar cómo las narrativas de supervivencia son organizadas estéticamente para su circulación transnacional. Las preguntas centrales que orientan este estudio son cómo las estrategias visuales y narrativas propias de la era del *Hallyu* configuran las percepciones globales sobre Corea del Norte y las personas desertoras, y en qué medida este «espectáculo de la supervivencia» cuestiona o, por el contrario, reproduce determinadas configuraciones de victimización, género y pertenencia nacional.

LA MARCHA ARDUA Y LA FEMINIZACIÓN DE LA SUPERVIVENCIA: ECONOMÍA POLÍTICA DE GÉNERO Y VIDA PRECARIA

La Marcha Ardua (1994-1998) constituye tanto una catástrofe humanitaria como una ruptura estructural en la economía política del Estado norcoreano. Aunque las estimaciones demográficas sitúan el número de fallecidos durante este periodo entre 600.000 y un millón de personas (Haggard y Noland, 2007), su relevancia analítica reside menos en la magnitud de la mortalidad que en la reconfiguración de las formas de gobierno, de distribución y de la vida cotidiana que siguió al colapso del sistema socialista de abastecimiento. Esta ruptura se vio agravada por la muerte de Kim Il-sung en 1994 y por la transformación geopolítica derivada del final de la Guerra Fría y del colapso del bloque comunista, que privó al sistema norcoreano de gran parte de sus apoyos económicos e ideológicos externos. El derrumbe del Sistema Público de Distribución (*Public Distribution System*, PDS) provocó una grave escasez de alimentos y dio lugar a una reorganización de las estrategias de subsistencia de la población, basada en economías informales, circuitos ilícitos de intercambio y formas de adaptación laboral marcadas por el género.

Desde la Marcha Ardua, la migración norcoreana ha experimentado una profunda transformación estructural. Además de provocar una hambruna masiva, el colapso del PDS favoreció el surgimiento de economías informales de supervi-

vencia (*jangmadang*), en las que el género pasó a desempeñar un papel decisivo en la configuración de la movilidad, el empleo y la exposición al riesgo. Como consecuencia de este proceso, las mujeres se convirtieron en las principales agentes de la supervivencia. Mientras los hombres permanecían mayoritariamente vinculados a las instituciones formales del Estado —como el ejército, las fábricas o la administración—, las mujeres incrementaron su participación en el comercio transfronterizo, los mercados informales y las redes clandestinas de migración. Esta asimetría refleja lo que Saskia Sassen (2000) denomina la «feminización de la supervivencia», por la cual las mujeres asumen de manera desproporcionada las cargas derivadas de la reestructuración económica y del repliegue del Estado. En el caso norcoreano, sin embargo, esta feminización no es únicamente económica, sino también espacial y corporal, dando lugar a formas de movilidad que son, al mismo tiempo, estrategias de adaptación y experiencias profundamente precarias.

LA MIGRACIÓN A TRAVÉS DE LA FRONTERA ENTRE COREA DEL NORTE Y CHINA, Y POSTERIORMENTE HACIA OTROS DESTINOS, NO CONSTITUYE UN DESPLAZAMIENTO LINEAL DESDE LA OPRESIÓN HACIA LA LIBERTAD, SINO UN PROCESO FRAGMENTADO Y MEDIADO POR REDES DE INTERMEDIARIOS, ECONOMÍAS INFORMALES, ORGANIZACIONES RELIGIOSAS Y REGÍMENES DE DETENCIÓN

La migración a través de la frontera entre Corea del Norte y China, y posteriormente hacia otros destinos, no constituye un desplazamiento lineal desde la opresión hacia la libertad, sino un proceso fragmentado y mediado por redes de intermediarios, economías informales, organizaciones religiosas y regímenes de detención. Esta condición puede interpretarse a partir del concepto de «vida precaria» desarrollado por Judith Butler (2004: 25), quien sostiene que la vulnerabilidad es una condición social y políticamente producida, distribuida de manera desigual entre diferentes sujetos. Las mujeres norcoreanas experimentan una forma especialmente intensa de precariedad, ya que su movilidad es simultáneamente posibilitada y restringida por redes transnacionales que las exponen a la trata de personas, los matrimonios forzados, la detención y la invisibilización sistemática.

La migración implica, además, una transformación de la subjetividad. Como señala Iain Chambers, constituye un «viaje sin retorno» que desestabiliza continuamente la identidad a través del desplazamiento (1994: 5). En el caso de las personas desertoras norcoreanas, esta trayectoria se desarrolla a través de múltiples umbrales: desde el desplazamiento interno hasta el tránsito clandestino por China y el Sudeste Asiático, para culminar con el reasentamiento en Corea del Sur o en un tercer país. Cada una de estas etapas entraña no solo riesgos físicos, sino también una dislocación epistemológica que priva a conceptos como hogar, identidad o pertenencia de cualquier estabilidad referencial.

Esta desestabilización se intensifica mediante lo que Vilém Flusser denomina una «sensación de extrañeza inquietante», que hace que la patria aparezca simultáneamente como un lugar familiar y extraño, presente y ausente (1995: 30). En consecuencia, dentro de la conciencia diaspórica, Corea del Norte deja de constituir un referente empírico estable para convertirse en una construcción estratificada, configurada por la ideología, la memoria y la representación mediática.

En este contexto, los medios de comunicación desempeñan un papel estructuralmente central. El concepto de «memoria protésica» de Alison Landsberg (2004) ofrece un marco teórico para comprender cómo las representaciones mediáticas de la migración circulan y son interiorizadas afectivamente por audiencias globales. En el caso de la

diáspora norcoreana, estas narrativas favorecen una implicación emocional con las experiencias de hambruna, huida y desplazamiento. Sin embargo, este proceso se desarrolla dentro de lo que Guy Debord define como la «sociedad del espectáculo», en la que la experiencia vivida es sustituida por su representación y las relaciones sociales pasan a estar crecientemente mediadas por imágenes (1967: 12). La figura de la persona desertora norcoreana se transforma así en un sujeto dual: por un lado, portadora de una experiencia traumática vivida; por otro, objeto de consumo visual dentro de los circuitos mediáticos globales.

La denominada «Generación *Jangmadang*» encarna esta contradicción estructural. Criada en un contexto de hambruna y colapso del Estado, pero expuesta simultáneamente a contenidos audiovisuales surcoreanos introducidos de forma ilícita —como series de televisión, películas y música popular—, esta generación ocupa una posición cultural escindida. La coexistencia de estas experiencias contradictorias genera una lógica cultural recursiva en la que los medios surcoreanos construyen imaginarios de escape y modernidad, mientras que, posteriormente, los relatos de las personas desertoras son reabsorbidos por ese mismo sistema mediático como pruebas de sufrimiento, autenticidad y supervivencia. En este circuito, el género funciona como un eje fundamental de visibilidad. Las mujeres desertoras están sobrerrepresentadas tanto en las memorias autobiográficas como en las producciones audiovisuales, no solo debido a su predominio demográfico entre la población desertora, sino también porque sus relatos se ajustan a las economías narrativas globales de la vulnerabilidad, la resiliencia y la redención. Sin embargo, esta visibilidad es estructuralmente ambivalente, ya que, si bien suscita reconocimiento y empatía, también refuerza jerarquías del sufrimiento que sitúan a las mujeres como las principales víctimas del trauma, mientras que los hombres aparecen con mayor frecuencia asociados a la capacidad de agencia, la reintegración y la movilidad profesional.

EL AUGE DE LAS MEMORIAS AUTOBIOGRÁFICAS: LA PERFORMATIVIDAD DEL YO PARA LA MIRADA GLOBAL

El auge de las memorias autobiográficas de personas desertoras norcoreanas durante las dos últimas décadas constituye lo que puede describirse analíticamente como un auténtico «boom de las memorias». Estos relatos de vida transforman las experiencias de desplazamiento en narrativas de trauma, supervivencia e inteligibilidad moral que circulan a escala global. Paradójicamente, el incremento en el número de testimonios publicados ha coincidido con un acusado descenso en las tasas reales de deserción desde comienzos de la década de 2010, lo que sugiere un desplazamiento de la migración norcoreana desde el movimiento físico hacia la producción representacional. La figura de la persona desertora se ha convertido así, simultáneamente, en un sujeto geopolítico y en una figura narrativa mediática cuya presencia se ha intensificado mediante la circulación textual, visual y digital.

Una obra fundacional dentro de este campo representacional es *Nothing to Envy* (2009), de Barbara Demick, que estableció un marco interpretativo dominante para las memorias autobiográficas sobre Corea del Norte. Aunque sustentado en una etnografía de carácter periodístico, el texto de Demick sitúa la hambruna como el eje narrativo central a partir del cual la subjetividad norcoreana resulta inteligible para el público global. Al hacerlo, corre el riesgo de reducir la experiencia vital en Corea del Norte a un repertorio limitado de sufrimiento, privación y resistencia moral. Las biografías individuales son interpretadas menos como historias singulares que como fragmentos ilustrativos del colapso sistémico, dando lugar a lo que puede entenderse como una homogeneización narrativa. Las memorias autobiográficas publicadas posteriormente por personas desertoras reproducen, pero también complejizan, esta lógica representacional. En *The Girl with Seven Names* (2015), de Hyeonseo Lee, la identidad se construye

a partir de la fragmentación y la multiplicidad, en lugar de concebirse como un yo lineal y coherente. Los sucesivos cambios de nombre de la protagonista funcionan no solo como un detalle biográfico, sino también como un indicador de inestabilidad ontológica, en el que el yo se reconstituye continuamente a través de contextos geopolíticos e institucionales cambiantes. La identidad aparece así como una estrategia de supervivencia, más que como una esencia estable, distribuida entre fronteras, documentos y prácticas de ocultamiento.

Por el contrario, *In Order to Live* (2015), de Yeonmi Park, sitúa la vulnerabilidad corporal y el trauma encarnado como eje dominante de su narrativa. La obra insiste reiteradamente en escenas de hambre, trata de personas y violencia sexual, configurando una economía narrativa en la que el cuerpo se convierte en el principal espacio de inscripción política (Park y Vollers, 2015). La supervivencia adquiere inteligibilidad a través del sufrimiento físico, alineando el relato con las expectativas humanitarias globales sobre aquello que resulta reconocible como experiencia traumática. Más que cuestionar la autenticidad del testimonio, este hecho pone de relieve las condiciones bajo las cuales el trauma se vuelve narrativa y comercialmente inteligible en los mercados editoriales internacionales. Estas memorias autobiográficas operan dentro de lo que Laura Mulvey conceptualiza como un régimen más amplio de «ser mirado», que sitúa los cuerpos femeninos como objetos de consumo visual y afectivo (1975: 837). Aunque las memorias constituyen un género textual, su circulación se inserta en economías visuales que abarcan entrevistas, conferencias, documentales y plataformas digitales. En consecuencia, la mujer desertora no solo es leída, sino también encuadrada visualmente como objeto de empatía humanitaria.

Esta dinámica se intensifica, además, mediante los procesos de traducción, la mediación editorial y las infraestructuras de publicación, especialmente en los mercados anglófonos. Las memorias no

LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA SE CONVIERTE EN UNA FORMA DE CAPITAL CULTURAL. EL TESTIMONIO FUNCIONA SIMULTÁNEAMENTE COMO UN ACTO DE MEMORIA Y COMO UNA MODALIDAD DE AUTOPRODUCCIÓN PROFESIONALIZADA QUE TRADUCE LA SUPERVIVENCIA EN UN VALOR NARRATIVO RECONOCIBLE A ESCALA GLOBAL

son simplemente transmitidas, sino activamente reestructuradas mediante procesos de selección editorial y encuadre narrativo que privilegian la coherencia, la accesibilidad emocional y la claridad moral. De este modo, se configura un régimen de inteligibilidad narrativa en el que el trauma debe organizarse en secuencias lineales y emocionalmente comprensibles para poder circular eficazmente dentro de los sistemas mediáticos globales.

En este contexto, la memoria autobiográfica se convierte en una forma de capital cultural. El testimonio funciona simultáneamente como un acto de memoria y como una modalidad de autoproducción profesionalizada que traduce la supervivencia en un valor narrativo reconocible a escala global. Surge así una tensión estructural entre agencia y mediación: aunque las personas desertoras afirman su autoridad narrativa sobre sus experiencias vividas, sus voces son al mismo tiempo modeladas por las expectativas del discurso humanitario y por las plataformas mediáticas globales, que privilegian determinadas configuraciones del sufrimiento.

Esta condición puede explicarse con mayor profundidad a partir del concepto de «memoria protésica» desarrollado por Alison Landsberg (2004: 2), que describe el modo en que las personas adquieren memorias mediadas de acontecimientos que no experimentaron directamente mediante tecnologías culturales como el cine, la televisión o las memorias autobiográficas. En el caso de las

narrativas de personas desertoras norcoreanas, la memoria protésica permite que audiencias de todo el mundo experimenten afectivamente la hambruna, la huida y el desplazamiento como vivencias inmediatas, pese a la distancia geográfica y a la ausencia de una experiencia directa. Sin embargo, esta empatía mediada se encuentra estructuralmente inserta en lo que Guy Debord denomina la «sociedad del espectáculo» (1967: 12), donde las relaciones sociales están cada vez más mediadas por imágenes y la representación sustituye a la experiencia vivida. Más que comunicar el trauma, las memorias de las personas desertoras circulan como objetos espectaculares que deben permanecer inteligibles, consumibles y afectivamente productivos dentro de las economías globales de la atención.

La denominada «Generación *Jangmadang*» encarna la contradicción histórica que subyace a este auge de las memorias autobiográficas. Sus trayectorias vitales estuvieron marcadas por la simultaneidad del colapso del Estado, la hambruna y la circulación clandestina de productos mediáticos surcoreanos, entre ellos series de televisión, películas y música popular. En este proceso recursivo de mediación, los relatos de las personas desertoras dejan de ser únicamente testimonios de experiencias individuales para convertirse en espacios culturales donde se articulan, disputan y negocian distintas reivindicaciones de autenticidad, sufrimiento y supervivencia.

LA NARRATIVA DE LAS PERSONAS DESERTORAS NORCOREANAS Y EL ESPECTÁCULO DEL *HALLYU*

La representación de las personas desertoras norcoreanas en los medios de comunicación surcoreanos ha experimentado una transformación significativa durante la era del *Hallyu*, pasando de caricaturas ideológicas propias de la Guerra Fría a figuras cargadas de afectividad y fácilmente inteligibles para audiencias globales, integradas en circuitos mediáticos transnacionales. No obstante, esta transformación no constituye tanto una ruptura como una reconfiguración de regímenes de representación anteriores. Como señala Aram Kim (2022), los patrones de género que caracterizan tanto la migración como su representación ya eran perceptibles en el periodo posterior a la Guerra de Corea. Desde la década de 1950 hasta los años ochenta, el cine surcoreano —especialmente el cine bélico sobre la Guerra de Corea, incluidas las representaciones de las partisanas norcoreanas— y la televisión retrataron a los norcoreanos conforme a rígidos marcos ideológicos configurados por la lógica de la Guerra Fría. En estas producciones, el espacio cinematográfico, el encuadre y la organización narrativa estaban gobernados por una lógica moral binaria que distinguía con claridad entre el enemigo y el aliado. Sin embargo, a partir de la década de 1990, la figura del soldado norcoreano experimentó una transformación notable al convertirse en un elemento central del auge del *blockbuster* surcoreano y de su reinterpretación espectacularizada de la división nacional (Lee, 2023). Lo que distingue al periodo contemporáneo no es, por tanto, la presencia de Corea del Norte en los medios surcoreanos, sino la reorganización formal de su visibilidad mediante el trabajo de cámara, las paletas cromáticas, la perspectiva y el diseño espacial, en el contexto del capitalismo global de las plataformas de *streaming*.

Más allá de su interés temático por el desplazamiento de las personas desertoras norcoreanas, las memorias autobiográficas y sus reconfiguraciones cinematográficas dentro del *Hallyu* comparten similitudes estructurales en la organización narrativa de la supervivencia. Tanto en la literatura autobiográfica como en las producciones audiovisuales distribuidas globalmente mediante plataformas de *streaming*, la deserción se reformula sistemáticamente a través de una economía de obligaciones basada en los vínculos familiares, en la que el trabajo de la supervivencia recae principalmente sobre el sujeto femenino. Ya sea en

las memorias o en las series de alcance global, la inteligibilidad narrativa depende de la transformación de una ruptura geopolítica en estructuras familiares emocionalmente reconocibles.

En este sentido, el auge de las memorias autobiográficas analizado en el apartado anterior y el espectáculo del *Hallyu* que se examina aquí operan dentro de un mismo régimen de representación. Ambos requieren traducir el desplazamiento en una configuración moralmente inteligible de sufrimiento, resistencia y reparación familiar. La persona desertora no aparece como un sujeto político autónomo, sino como una figura cuya legitimidad se construye a partir de la responsabilidad hacia la familia, articulada con mayor frecuencia mediante los vínculos entre madres e hijos o entre hermanos en contextos de extrema precariedad. Esta gramática narrativa compartida se hace visible al comparar las memorias autobiográficas con las representaciones audiovisuales. En ambos ámbitos, personajes femeninos como Kang Sae-byeok no constituyen construcciones excepcionales, sino condensaciones de una lógica previamente establecida: la supervivencia entendida como obligación, la movilidad como sacrificio y la deserción como el trabajo diferido de restauración de la familia.

Sobre esta gramática narrativa de la supervivencia basada en los vínculos de parentesco, los productos mediáticos del *Hallyu* han formalizado la deserción como un régimen visual en el que el diseño espacial, la cinematografía y la codificación afectiva convierten el desplazamiento en una experiencia comprensible para audiencias globales. En este contexto, plataformas como Netflix intensifican esta transformación al exigir una inteligibilidad narrativa capaz de atravesar fronteras lingüísticas y culturales. Como resultado, historias complejas de desplazamiento se condensan en un conjunto limitado de figuras fácilmente reconocibles: la víctima, la superviviente o el sujeto moralmente excepcional. El concepto de «sociedad del espectáculo» de Guy Debord (1967: 12) resulta aquí fundamental, en la medida en que la experiencia vivida es sustituida progresivamente por su representación mediada.

Esta lógica se manifiesta con especial claridad en la serie *El juego del calamar* (Ojingeo Geim, Hwang Dong-hyuk, Netflix, 2021-2025), donde Kang Sae-byeok constituye una figura paradigmática del imaginario de la persona desertora en la era del *Hallyu*. Su subjetividad se construye mediante un acceso restringido al espacio, ya que la cámara la mantiene de forma constante en entornos cerrados que limitan su capacidad de orientación y refuerzan la sensación de precariedad estructural. En la serie, el espacio cinematográfico se configura como una arquitectura abstracta de competición, más que como una geografía socialmente arraigada, eliminando cualquier sentido estable de pertenencia o de anclaje territorial. En el plano del trabajo de cámara, Sae-byeok aparece encuadrada con frecuencia mediante primeros planos y planos medios que restringen la percepción del espacio al tiempo que intensifican la proximidad emocional. Estos encuadres aíslan su rostro como principal espacio de producción de significado, reducen la profundidad espacial y refuerzan la idea de un confinamiento psicológico. El uso de una escasa profundidad de campo difumina además el espacio de fondo, volviendo el entorno borroso e ilegible, lo que contribuye a generar una sensación de incertidumbre epistemológica. La serie recurre igualmente a una paleta cromática desaturada, dominada por grises y azules fríos, junto con una iluminación tenue que priva al entorno de calidez y especificidad cultural. Esta estrategia cromática construye una atmósfera afectiva de agotamiento y supervivencia, en la que el propio color se convierte en un marcador de precariedad.

Desde el punto de vista espacial, el recuerdo que Sae-byeok conserva de Corea del Norte se presenta de forma fragmentaria, más que como una geografía coherente. Esta estructura se condensa especialmente en el episodio *Gganbu* (Kkanbu, 1x06; Hwang Dong-hyuk, Netflix, 2021), donde la

evocación de su regreso a una aldea devastada no se desarrolla dentro de un marco espacial estable, sino que emerge a través de fragmentos narrativos aislados. La ausencia de planos generales de establecimiento interrumpe la continuidad espacial y produce lo que puede entenderse como un espacio narrativo colapsado, en el que el trauma desplaza a la geografía. Este proceso se corresponde con el concepto de «memoria protésica» formulado por Alison Landsberg (2004: 2), según el cual las audiencias incorporan experiencias traumáticas mediadas a través de las representaciones culturales. En este caso, sin embargo, la memoria protésica se encuentra estructurada por una serie de restricciones formales de carácter visual —el encuadre, la gradación cromática y la limitación del espacio— que condicionan el modo en que el trauma se vuelve inteligible. La dimensión de género de esta construcción resulta fundamental. El cuerpo de Sae-byeok no es erotizado, pero sí queda afectivamente contenido mediante el uso sistemático del primer plano, que transforma su vulnerabilidad en una intensidad emocional susceptible de ser consumida. Su muerte final culmina este proceso de transformación, convirtiéndola de sujeto activo de la narración en una figura simbólica integrada en el espectáculo.

Una lógica espacial contrastante aparece en *Aterrizaje de emergencia en tu corazón* (Sarang-ŭi Pulsich'ak, Park Ji-eun, tvN, 2019), donde Corea del Norte es construida mediante amplios paisajes rurales, una gradación cromática cálida y encuadres simétricos que producen una representación estetizada de la división geopolítica. De este modo, el espacio cinematográfico se estabiliza y suaviza, atenuando la tensión política a través de una familiaridad de carácter pastoral. El empleo de tonalidades cálidas y de una composición equilibrada da lugar a lo que puede describirse como un «espectáculo amable», en el que la diferencia ideológica queda visualmente neutralizada. La serie también presenta una clara diferenciación de género. El protagonista masculino, Ri Jeong-hyeok, es construido como una figura de poder masculino disciplinado. Su representación visual enfatiza de manera sistemática la compostura, el control del espacio y una soberanía de carácter protector, situándolo como una presencia estabilizadora dentro de la economía narrativa de la división. En contraste con los personajes femeninos, cuya movilidad suele articularse a través de la vulnerabilidad, la negociación emocional o la tensión romántica, la subjetividad de Ri se fundamenta en una autoridad contenida que transmite la impresión de un personaje capaz de dominar el espacio, en lugar de limitarse a soportarlo. En esta configuración, la masculinidad aparece asociada a la inteligibilidad espacial y a la agencia narrativa, mientras que la feminidad es codificada de forma más consistente mediante la exposición afectiva y la dependencia relacional.

EL GÉNERO TAMBIÉN ESTRUCTURA LOS REGÍMENES VISUALES QUE ORGANIZAN DISTINTAS CONFIGURACIONES ESPACIALES DE LA MIGRACIÓN

El género también estructura los regímenes visuales que organizan distintas configuraciones espaciales de la migración. En *Woo, una abogada extraordinaria* (Isanghan Byeonhosa U Yŏng-ŭ, Moon Ji-won, ENA, 2022), los personajes femeninos desertores son encuadrados de manera sistemática mediante planos medios cortos estáticos, una escasa profundidad de campo y una iluminación de alta clave, recursos que los aíslan en un espacio emocional antes que social. Su visibilidad queda así organizada a través de un régimen afectivo de proximidad que restringe la extensión espacial, situando la feminidad dentro de circuitos cerrados de reconocimiento e inteligibilidad emocional. Por el contrario, *Doctor Stranger* (Dakteo Ibang-in, Park Jin-woo y Kim Joo, SBS, 2014) construye la subjetividad del desertor masculino a

partir de una movilidad espacial ampliada, escenarios clínicos y una agencia profesional codificada narrativamente dentro de infraestructuras médicas y políticas transnacionales. Los movimientos dinámicos de cámara y los planos de seguimiento transmiten una sensación de permeabilidad espacial, sugiriendo que los personajes masculinos tienen acceso a redes institucionales y circuitos de movilidad que trascienden su entorno inmediato. La movilidad deja de ser únicamente física para convertirse en una condición estructuralmente inscrita en regímenes de acceso, conocimiento experto y negociación institucional.

Estas diferencias formales sugieren que el género en los productos mediáticos del *Hallyu* se codifica no solo en el plano narrativo, sino también mediante regímenes espaciales diferenciados de visibilidad. Los movimientos de cámara, el encuadre y la profundidad de campo contribuyen conjuntamente a distribuir la movilidad y las restricciones, produciendo una jerarquía de género de la inteligibilidad espacial que determina el grado de libertad o de confinamiento de los cuerpos. Entendidas en relación con el espectáculo más amplio del *Hallyu*, estas configuraciones no eliminan la ideología, sino que la reconfiguran mediante sistemas formales que condicionan la manera en que la deserción llega a hacerse visible. La cámara, el color y la composición espacial actúan como dispositivos reguladores de la percepción, estructurando las condiciones bajo las cuales la deserción norcoreana se vuelve emocionalmente inteligible, narrativamente funcional y políticamente legible para las audiencias mediáticas globales.

REGÍMENES ESPACIALES DE LA MIGRACIÓN: INTERVENCIONES CINEMATOGRÁFICAS Y LOS LÍMITES DEL ESPECTÁCULO

Mientras que los *K-dramas* comerciales suelen operar dentro de las lógicas del espectáculo y del consumo global, el cine surcoreano y transnacional propone estrategias estéticas alternativas orientadas a negociar y, en ocasiones, resistir estos modos dominantes de representación. Estas intervenciones cinematográficas ponen de manifiesto los límites del espectáculo del *Hallyu* al situar en primer plano las dimensiones materiales, espaciales y afectivas de la migración, que con frecuencia quedan reducidas o simplificadas en las narrativas convencionales. Una de las estrategias fundamentales mediante las que estas películas se diferencian radica en su tratamiento del espacio como una fuerza cinematográfica activa, y no como un mero elemento neutro. A diferencia de los espacios narrativos comprimidos propios de las series televisivas, donde la geografía queda subordinada a la aceleración de la trama, estas obras construyen el espacio como una dimensión fragmentada, inestable y dotada de significado estructural. En consecuencia, la migración deja de entenderse simplemente como un desplazamiento a través del territorio para convertirse en una experiencia de discontinuidad espacial.

En *Me llamo Loh Kiwan* (Nae Ireumeun Loh Kiwan, Kim Hee-jin, Netflix, 2024), el espacio europeo se construye como un entorno burocrático y afectivamente frío, articulado a través de imágenes institucionales más que de representaciones de pertenencia cultural. El uso recurrente de una escasa profundidad de campo mantiene los fondos difuminados o inaccesibles, reforzando la inestabilidad de la integración espacial. El espacio nunca llega a ser plenamente legible, sino que aparece mediado por documentos administrativos, salas de espera y encuentros fragmentarios. La paleta cromática de la película intensifica esta sensación de extrañamiento mediante el empleo de azules fríos y desaturados, así como de tonalidades gris verdosas que eliminan cualquier sensación de calidez y acentúan la distancia emocional. En este contexto, el color no funciona como un mero recurso estético, sino como un índice estructural de la alienación, configurando un entorno que excluye visualmente cualquier posibilidad de pertenencia. Los movimientos de cámara intensifican

ESTA PROBLEMATIZACIÓN DEL ESPACIO NO SE LIMITA AL CINE DE FICCIÓN, SINO QUE TAMBIÉN ESTÁ PRESENTE EN EL DOCUMENTAL Y EN LAS FORMAS HÍBRIDAS

asimismo esta condición. Los planos medios con cámara en mano que siguen al protagonista generan una paradoja de movilidad sin orientación: el desplazamiento es registrado constantemente, pero tanto al personaje como al espectador se les niega una percepción estable del espacio. Pasillos, calles estrechas e interiores institucionales dominan la composición de los encuadres, dando lugar a una recursividad espacial en la que los personajes circulan por escenarios restringidos en lugar de espacios abiertos o expansivos. Esta lógica espacial presenta también una clara dimensión de género. La subjetividad masculina dispone de una agencia espacial limitada gracias al empleo de planos medios que permiten una movilidad parcial, mientras que los personajes femeninos aparecen con mayor frecuencia confinados en primeros planos cerrados que los aíslan en un espacio emocional antes que geográfico. De este modo, la movilidad corporal se distribuye de manera desigual entre hombres y mujeres.

En la película *On the Way to South* (Nam-ŭro Kanŭn Kil, Kim Sang-rae, 2025), la lógica espacial se fundamenta en un entorno abierto y expansivo, en lugar de la fragmentación institucional. El desierto de Mongolia se configura como un espacio de exposición en el que la propia geografía ejerce presión sobre el cuerpo. Los planos generales extremos reducen las figuras humanas a diminutas presencias dentro de vastos paisajes horizontales, subordinando el cuerpo a la inmensidad del entorno. Este entorno transmite una sensación persistente de vulnerabilidad: las figuras aparecen reiteradamente situadas en los márgenes o en la parte inferior del encuadre, rodeadas por inmensas extensiones de arena y cielo. El espacio se configura aquí como un elemento natural antes que institucional, definido por la resistencia más que por la pertenencia. El diseño cromático de la película intensifica esta condición mediante una paleta de tonos terrosos apagados y un elevado contraste natural, creando un entorno caracterizado por la aridez, el calor y el agotamiento. El color funciona en este caso como un componente ambiental más que simbólico, inscribiendo la precariedad en la propia materialidad del paisaje. El trabajo de cámara se caracteriza por la contención, con planos estáticos y movimientos lentos que representan el paisaje mucho más allá de la acción humana. El movimiento se vuelve repetitivo y extenuante, reduciendo la experiencia espacial y temporal del protagonista a un estado de fatiga física. No existe un punto de vista estable; la cámara permanece a ras de suelo, alineando nuestra percepción con las limitaciones de los cuerpos humanos, en lugar de ofrecer una mirada que domine visualmente el paisaje.

Esta problematización del espacio no se limita al cine de ficción, sino que también está presente en el documental y en las formas híbridas. En *Beyond Utopia* (Madeleine Gavin, 2023), la migración se construye mediante una cinematografía de cámara en mano, una continuidad espacial fragmentada y una gradación cromática inspirada en la visión nocturna, configurando un campo visual que evoca la vigilancia, en el que el espacio resulta parcialmente visible, pero nunca plenamente accesible. Las fronteras se sugieren más que mostrarse de manera explícita, reforzando así la precariedad del desplazamiento. La inclusión en la película de Gavin de la desertora norcoreana Hyeonseo Lee, autora de *La chica de los siete nombres: La historia de una huida de Corea del Norte* (2015), difumina las fronteras entre el testimonio y la mediación. En lugar de centrarse en los intermediarios humanitarios, la obra desplaza su atención hacia el propio proceso de deserción como una forma de exposición. La película sigue a una familia norcoreana a lo largo de rutas clandesti-

nas de escape, haciéndola visible principalmente como un conjunto de sujetos cuya supervivencia transcurre bajo una vigilancia constante.

Una expresión aún más intensa de esta lógica puede encontrarse en *Inthum* (Humint, Ryoo Seung-wan, 2026), centrada en las deserciones a través de la frontera entre Rusia y Corea del Norte y en las infraestructuras de inteligencia destinadas a supervisar la movilidad humana. En esta película, la migración se presenta principalmente no como una cuestión de supervivencia o de rescate humanitario, sino como un campo operativo para la extracción de información. Los cuerpos se convierten en espacios de producción, circulación y monetización de información dentro de redes transnacionales de seguridad y de trata de personas. En esta configuración, la deserción se estructura de acuerdo con una lógica humint (inteligencia humana), en la que los sujetos funcionan simultáneamente como cuerpos vulnerables y como activos de información. La precariedad de género ocupa un lugar central en este sistema, ya que las economías de la trata, las distintas formas de coerción y los imperativos de rescate familiar afectan de manera desproporcionada a la movilidad de las mujeres. La visibilidad deja de ser únicamente una cuestión representacional para convertirse también en una dimensión operativa, integrada en regímenes que transforman la experiencia vivida en inteligencia susceptible de ser utilizada. Situada entre el documental observacional y las estéticas del *slow cinema*, *Inthum* marca una transición desde la visibilidad de la huida hacia la operacionalización de la movilidad humana como fuente de inteligencia vinculada a los regímenes fronterizos.

En contraste, *Little Pyongyang* (Rittŭl P'yŏngyang, Roxy Rezvany, 2017) adopta una lógica espacial de carácter más observacional. Mediante encuadres estáticos, composiciones simétricas e iluminación tenue, la película construye un entorno estable, aunque estratificado, en el que la memoria, la vida cotidiana y la temporalidad diaspórica coexisten. En lugar de representar la migración como una ruptura, la presenta como una continuidad inscrita en el tiempo ordinario. La cámara permanece fija, en lugar de seguir a los personajes, permitiendo que estos habiten el espacio sin la aceleración propia de la narración. El resultado es una densidad temporal en la que la repetición, la suspensión y lo inconcluso resisten la compresión emocional. La ambigüedad se preserva en lugar de resolverse, rechazando la inteligibilidad plena como principio estético.

En conjunto, estas obras no configuran una estética unificada, sino un campo diferenciado de regímenes espaciales: la fragmentación institucional, la exposición al entorno, la visibilidad de la vigilancia, la extracción de inteligencia y la duración observacional. Pese a sus diferencias formales, todas estas propuestas cinematográficas siguen estando condicionadas por las dinámicas más amplias de la circulación mediática global, donde la visibilidad se distribuye de manera desigual y se encuentra estructuralmente mediada. En consecuencia, el espectáculo del *Hallyu* no constituye un género en sí mismo, sino que funciona como una lógica visual dominante frente a la cual las espacialidades alternativas son definidas, negociadas o, en ocasiones, deliberadamente sustraídas a la plena visibilidad.

CONCLUSIÓN: DEL ESPECTÁCULO DEL *HALLYU* A LA AGENCIA DIGITAL

La diáspora norcoreana, surgida a partir de la ruptura histórica de la Marcha Ardua, ha evolucionado hasta convertirse en un fenómeno complejo y globalmente mediatizado, configurado por la intersección entre género, migración y circulación mediática. En este artículo se ha sostenido que la figura de la persona desertora norcoreana debe entenderse no simplemente como un sujeto político o una categoría humanitaria, sino como una figura culturalmente producida y mediada cuya visibilidad está estructurada por las lógicas de

la Ola Coreana (*Hallyu*) y de la economía mediática global en un sentido más amplio. En memorias autobiográficas, series televisivas, películas y documentales, la narrativa de la deserción ha sido transformada en lo que Guy Debord (1967) conceptualiza como la «sociedad del espectáculo», donde la experiencia vivida se reorganiza en formas de representación diseñadas para el consumo. En este contexto emerge un «espectáculo de la supervivencia» como paradigma central: el trauma no solo se narra, sino que también se estetiza mediante arcos narrativos reconocibles y convenciones visuales que lo hacen inteligible para audiencias transnacionales. Aunque estas representaciones favorecen la visibilidad global de las personas desertoras norcoreanas, también corren el riesgo de reducir la complejidad de sus experiencias individuales a una serie de tropos emocionalmente legibles.

Al mismo tiempo, este estudio ha demostrado que el espectáculo no constituye una estructura monolítica. A partir de la articulación entre la teoría de la mirada de Laura Mulvey (1975) y el concepto de memoria protésica de Alison Landsberg (2004), la representación puede entenderse como un espacio de tensión entre empatía y objetivación, identificación y distancia, agencia y mediación. Las mujeres desertoras, en particular, ocupan una posición paradójica: gozan de una elevada visibilidad en los sistemas mediáticos globales, pero dicha visibilidad suele estar organizada mediante regímenes de género de carácter afectivo y de contención, en los que el cuerpo femenino se convierte en un espacio de inteligibilidad emocional y de restricciones narrativas.

El análisis de las memorias autobiográficas ha demostrado que las narrativas de las personas desertoras se configuran a partir de la interacción entre el testimonio personal y las infraestructuras globales de la industria editorial, dando lugar a lo que puede describirse como una autenticidad performativa. Aunque autoras como Hyeonseo Lee y Yeonmi Park ejercen una clara agencia narrativa, sus relatos también se encuentran mediados por lógicas editoriales y de mercado que privilegian determinadas configuraciones del sufrimiento, la resiliencia y la redención. En este sentido, las memorias autobiográficas se convierten en un espacio en el que la experiencia vivida se traduce a formas narrativas globalmente legibles que, al mismo tiempo que posibilitan la expresión, delimitan sus condiciones de enunciación.

De manera similar, el análisis de las producciones audiovisuales del *Hallyu* ha puesto de manifiesto cómo la figura de la persona desertora es reconfigurada como un sujeto transnacional dentro de las economías mediáticas impulsadas por las plataformas digitales. En series de circulación global como *El juego del calamar*, los personajes norcoreanos funcionan como figuras condensadas del trauma y la resiliencia, favoreciendo formas de memoria protésica, pero permaneciendo al mismo tiempo condicionados por las exigencias estéticas de la cultura global del *streaming*. Como consecuencia, la deserción se vuelve simultáneamente visible y restringida dentro de regímenes de representación que priorizan la claridad emocional, la condensación narrativa y la inmediatez visual.

Las intervenciones cinematográficas y documentales analizadas en este artículo ofrecen importantes contrapuntos a esta lógica dominante. Mediante usos alternativos del espacio, la temporalidad y la forma visual, películas como *Me llamo Loh Kiwan* y *On the Way to South* cuestionan la inmediatez del espectáculo al situar en primer plano la fragmentación, la resistencia y la exposición al entorno. Documentales como *Beyond Utopia* y *Little Pyongyang* complejizan aún más este panorama al oscilar entre una visibilidad marcada por la vigilancia y una estética de la observación contenida. Sin embargo, incluso estas formas alternativas continúan entrelazadas con los circuitos globales de producción, financiación y distribución que condicionan qué puede hacerse visible y de qué manera puede representarse. La transición hacia las plataformas digitales supone una nueva

transformación de este paisaje representacional. Entornos de redes sociales como YouTube e Instagram han permitido que algunas personas desertoras se conviertan en productoras activas de sus propias narrativas, pasando de ser objetos de representación a constituirse como sujetos de automediación. Este cambio introduce nuevas formas de agencia e inmediatez en la construcción del relato. No obstante, como sugiere el concepto de biopolítica de Michel Foucault (2008), la visibilidad constituye en sí misma un campo de poder regulado. Las infraestructuras algorítmicas priorizan aquellos contenidos que generan un mayor impacto emocional y resultan más fácilmente consumibles desde el punto de vista visual, reproduciendo así muchas de las mismas lógicas de selección, exposición y mercantilización que estructuran el espectáculo del *Hallyu*.

En este artículo se ha propuesto que la representación de las personas desertoras norcoreanas puede comprenderse a partir de tres regímenes superpuestos: la cifra ideológica, el icono espectacular y el sujeto digital. Lejos de constituir una progresión lineal, estos regímenes coexisten en un campo representacional estratificado en el que confluyen los imaginarios de la Guerra Fría, el espectáculo propio de la era del *Hallyu* y las formas de autorrepresentación mediadas por plataformas digitales. En los tres casos, el género continúa siendo un eje estructurador fundamental, que organiza la distribución de la visibilidad, la agencia y los afectos. Aunque este estudio se ha centrado principalmente en las formas de representación cinematográficas y televisivas, el creciente protagonismo de las plataformas digitales y de las redes sociales en la producción de narrativas de automediación por parte de las personas desertoras apunta a una transformación de las condiciones de visibilidad que trascienden de las estructuras tradicionales del *Hallyu*.

Si bien el aumento de la visibilidad de las personas desertoras norcoreanas en los medios globales constituye un avance significativo respecto a su histórica marginación, dicha visibilidad debe ser objeto de un análisis crítico. La visibilidad no se traduce automáticamente en empoderamiento; también puede generar nuevas formas de mercantilización, de guionización emocional y de restricciones epistemológicas. En consecuencia, los estudios sobre las personas desertoras norcoreanas no deberían limitarse al análisis de sus representaciones, sino atender también a las condiciones que hacen posible que esas representaciones emerjan y adquieran significado. Este enfoque exige un desplazamiento ético y analítico que vaya más allá del consumo del trauma para reconocer a las personas desertoras como agentes políticos y culturales situados, que participan activamente en la construcción de las narrativas que hacen inteligibles sus vidas. En este sentido, el futuro de los estudios sobre la diáspora norcoreana no reside únicamente en analizar las representaciones, sino también en replantear las condiciones estéticas, institucionales y tecnológicas que estructuran su surgimiento. ■

NOTAS

* Esta investigación ha sido financiada por el Programa de Ayudas para Estudios Coreanos 2024 de la Academy of Korean Studies (AKS-2024-R-073). Este trabajo forma asimismo parte del proyecto TRAMEVIC (Memorias transnacionales en la cultura visual de Asia Oriental, Ref. CIGE/2023/066), financiado por la Conselleria de Educación, Cultura, Universidades y Empleo de la Generalitat Valenciana.

REFERENCIAS

Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

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

Cho, C.-H. (2021). *Talbukja*. Paju, Corea del Sur: Bori.

Chung, B.-H. (2008). Between defector and migrant: Identities and strategies of North Koreans in South Korea. *Korean Studies, 32*(1), 1–27.

Clifford, J. (1997). Diasporas. En *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, 244–277. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Demick, B. (2009). *Nothing to Envy: Ordinary Lives in North Korea*. Nueva York: Spiegel & Grau.

Foucault, M. (2008). *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978–1979* (G. Burchell, Trans.). Nueva York: Palgrave Macmillan.

Flusser, V. (2007). *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*. Berlin/Wien: Europäische Verlagsanstalt.

Haggard, S., y Noland, M. (2007). *Famine in North Korea: Markets, Aid, and Reform*. New York: Columbia University Press.

Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory* (L. A. Coser, Trans.). Chicago: University of Chicago Press. (Original work published 1950)

Kim, A.-R. (2022). Gendered migration and labor of female refugees before and after the Korean War. *Korea Journal, 62*(1), 53–76. https://doi.org/10.25024/kj.2022.62.1.53

Korean Ministry of Unification. (n.d.). *Number of North Korean Defectors Entering South Korea* [Statistical table]. Ministry of Unification, Republic of Korea. Retrieved 15 October 2025, https://unikorea.go.kr/eng_unikorea/relations/statistics/defectors/

Lee, H.-S. (2020). A Minority among Minorities: Yang Yong-hi's Zainichi Film Transcending Japanese and Korean culture. In M. Centeno Martin y N. Morita (eds.), *Japan beyond Its Borders: Transnational Approaches to Film and Media* (pp. 249–269). Tokyo: Seibunsha.

Lee, H. S. (2023). Korean War Films: Generational Memory of North Korean Partisans, Soldiers, Brothers, and Women. En H.-S. Lee (ed.), *Korean Film and History* (pp. 133–160). Londres: Routledge.

Lee, H.-S., y John, D. (2015). *The Girl with Seven Names: A North Korean Defector's Story*. Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen, 16*(3), 6–18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Oh, H.-S. (2023). *Pyongyang Woman from London*. Seoul: The Miracle.

Park, Y.-M., y Vollers, M. (2015). *In Order to Live: A North Korean Girl's Journey to Freedom*. Nueva York: Viking.

Park, Y.-M. (2023). *While Time Remains: A North Korean Defector's Search for Freedom in America*. Nueva York: St. Martin's Press.

Sassen, S. (2000). Women's burden: Counter geographies of globalization and the feminization of survival. *Journal of International Affairs, 53*(2), 503–524.

Shin, HaeRan (Ed.). (2022). *North Korean Defectors in Diaspora: Identities, Mobilities, and Resettlements*. Londres: Lexington Books.

Stankovic, S., Ecke, J., y Wirtz, E. (2021). Forced migration. En M. Aldenderfer (Ed.), *Oxford Research Encyclopedia of Anthropology*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190854584.013.468

United Nations High Commissioner for Refugees. (2024, June). *UNHCR warns against apathy and inaction amid spike in forced displacement* [Press release]. UNHCR. Retrieved December 18, 2025, from https://www.unhcr.org/uk/news/press-releases/unhcr-warns-against-apathy-and-inaction-amid-spike-forced-displacement

LA DIÁSPORA NORCOREANA Y LA CULTURA POPULAR COREANA: LA MIGRACIÓN POR MOTIVOS DE GÉNERO EN LAS MEMORIAS DE LOS DESERTORES Y LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Resumen

Este estudio examina las dimensiones de género de la diáspora norcoreana tal y como se representa y difunde en la cultura popular coreana a través de memorias de desertores, entrevistas, dramas coreanos, películas y medios digitales y sociales, situando estas narrativas en el contexto de la memoria transnacional, las tensiones históricas y los estudios sobre migración. La gran ola de desplazamientos que siguió a la hambruna de mediados de la década de 1990, conocida como la «Marcha Ardua», durante la cual murieron cientos de miles de personas en medio del colapso económico y la muerte de Kim Il-sung, se enmarca en el legado del dominio colonial japonés, la Guerra de Corea sin resolver y la división de la península, moldeada por la Guerra Fría. Desde principios de la década de 2000, las mujeres representan más del 70 % de los desertores a Corea del Sur, pero sus experiencias de violencia sexual, trata de personas y matrimonios forzados en China —donde se las clasifica como migrantes ilegales en lugar de refugiadas— siguen sin ser suficientemente investigadas. Este estudio analiza cómo las mujeres desertoras construyen narrativas de supervivencia y negocian su visibilidad a través de plataformas transmedia integradas en la ola coreana. Estas narrativas iluminan las intersecciones entre el desplazamiento personal y la geopolítica de Asia Oriental, mientras que los medios digitales amplifican formas complejas de testimonio para el público global. Aplicando marcos conceptuales sobre la memoria traumática, la narrativa testimonial y los estudios transnacionales sobre los medios de comunicación, el artículo demuestra cómo las historias de migración de las mujeres en la cultura popular coreana desafían las nociones convencionales de victimismo, heroísmo y pertenencia nacional.

Palabras clave

Diáspora norcoreana; Migración por motivos de género; Relatos de desertores; Memoria colectiva; Medios de comunicación transnacionales; Cultura popular coreana; Memorias de desertores; Medios audiovisuales.

THE NORTH KOREAN DIASPORA AND KOREAN POPULAR CULTURE: GENDERED MIGRATION IN DEFECTOR MEMOIRS AND SCREEN MEDIA

Abstract

This study examines the gendered dimensions of the North Korean diaspora as represented and circulated in Korean popular culture through defector memoirs, interviews, K-dramas, films and digital and social media, situating these narratives in the contexts of transnational memory, historical tensions and migration studies. A large wave of displacement following the "Arduous March" famine of the mid-1990s—during which hundreds of thousands died—is framed by the legacies of Japanese colonial rule, the unresolved Korean War and the peninsula's enduring Cold War-shaped division. Since the early 2000s, women have represented over 70 percent of defectors to South Korea, yet their experiences of sexual violence, human trafficking and forced marriage in China—where they are classified as illegal migrants rather than refugees—remain underexamined. This study analyses how female defectors construct survival narratives and negotiate visibility across transmedia platforms embedded in the Korean Wave. These narratives illuminate the intersections of personal displacement and East Asian geopolitics, while digital media amplify complex forms of witnessing for global audiences. Applying frameworks of trauma memory, witness narrative, and transnational media studies, the article demonstrates how women's migration stories in Korean popular culture challenge conventional notions of victimhood, heroism and national belonging.

Key words

North Korean diaspora; Gendered migration; Defector narratives; Collective memory; Transnational media; Korean popular culture; Defector memoirs; Screen media.

Autora

Hyunseon Lee, Dra. habil., es profesora investigadora asociada en la Facultad de Lenguas, Culturas y Lingüística de SOAS, Universidad de Londres, y profesora titular de Estudios Alemanes en la Universidad de Siegen. Está especializada en estudios cinematográficos, mediáticos y literarios, con especial atención a los intercambios transculturales entre Europa y Asia Oriental. Su investigación actual se centra en la memoria, la guerra, las representaciones operísticas y chamánicas, así como en las cuestiones de género en el cine coreano y el Hallyu. Es autora de *Metamorphosen der Madame Butterfly. Interkulturelle Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film* (2020) y *Geständniszwang und «Wahrheit des Charakters» in der Literatur der DDR* (2000). Ha editado *Korean Film and History* (2023) y *Korean Film and Festivals* (2022), y coeditado *Opera, Exoticism and Visual Culture* (2015), *Mörderinnen* (2013) y *Akira Kurosawa und seine Zeit* (2005). Ha publicado más de sesenta ensayos y artículos académicos. Contacto: hyunseonlee@hotmail.com

Referencia de este artículo

Lee, H. (2026). La diáspora norcoreana y la cultura popular coreana: la migración por motivos de género en las memorias de los desertores y los medios audiovisuales. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 138-153. https://doi.org/10.63700/1394

Author

Hyunseon Lee, *dr. habil.*, is Professorial Research Associate at the School of Languages, Cultures and Linguistics, SOAS, University of London, and *Privatdozentin* in German Studies at the University of Siegen. She specialises in film, media and literary studies, focusing on transcultural exchanges between Europe and East Asia. Her current research examines memory, war, operatic and shamanistic performance and gender in Korean cinema and Hallyu. She is the author of *Metamorphosen der Madame Butterfly. Interkulturelle Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film* (2020) and *Geständniszwang und „Wahrheit des Charakters" in der Literatur der DDR* (2000). She has also edited the collective works *Korean Film and History* (2023) and *Korean Film and Festivals* (2022), co-edited *Opera, Exoticism and Visual Culture* (2015), *Mörderinnen* (2013), and *Akira Kurosawa und seine Zeit* (2005) and published over sixty essays and articles. Contact: hyunseonlee@hotmail.com

Article reference

Lee, H. (2026). The North Korean Diaspora and Korean Popular Culture: Gendered Migration in Defector Memoirs and Screen Media. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 138-153. https://doi.org/10.63700/1394

recibido/received: 18.12.2025 | *aceptado/accepted:* 22.04.2026

Edita / Published by

Licencia / License

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

DIÁLOGO

TRAUMA, MEMORIA Y REPARACIÓN EN CLAVE TRANSNACIONAL

Conversación con

CECILIA KANG

INTRODUCCIÓN

LUCÍA RUD

Desde 1931 hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945, el Ejército Imperial Japonés reclutó como esclavas sexuales a mujeres y niñas de diferentes países, que fueron llamadas bajo el eufemismo «mujeres de confort» (*comfort women* en inglés y *wianbu* en coreano). Esta temática permaneció en silencio en Corea del Sur hasta la década de 1990. A partir de entonces, testimonios de supervivientes, investigaciones históricas y trabajos de organizaciones de derechos humanos comenzaron a revelar las dimensiones y la sistematicidad del hecho. Se calcula que, durante la ocupación japonesa, entre 200.000 y 400.000 mujeres procedentes principalmente de la península de Corea, China, Filipinas, Taiwán, Indonesia y otras regiones de Asia fueron sometidas a reclutamiento forzado, engaños laborales, secuestros o presiones económicas que desembocaron en su explotación sexual en «estaciones de confort», para soldados del Ejército Imperial Japonés. Muchas de ellas murieron a causa de los abusos, la desnutrición o en los desplazamientos a las zonas de combate. Finalizada la guerra, las sobrevivientes permanecieron en silencio debido al estigma social y a la falta de apoyo institucional.

En este contexto de pugna mnemónica, el cine ha desempeñado un papel crucial en la labor testimonial y transmisión de la memoria transgeneracional y como medio de reparación simbólica. A los documentales fundacionales de Byun Young-joo —la trilogía: *Najeun moksori* [En voz baja] (1995), *Najeun moksori 2* [En voz baja 2] (1997) y *Sumgyeol-Najeun moksori 3* [Respiración – En voz baja 3] (1999)—, se han sumado ficciones como

Gwi-hyang [Regreso al hogar] (Cho Jung-rae, 2016) y *Ai kaen seupikeu* [Puedo hablar] (Kim Hyun-seok, 2017), entre otras. Sin embargo, este corpus fílmico es a menudo analizado a través del paradigma nacional coreano, limitando la comprensión de cómo la memoria traumática viaja, se resignifica y es movilizada más allá de las fronteras, considerando, además, que las «mujeres de confort» fueron mayor pero no únicamente coreanas.

Actualmente, alrededor de siete millones de coreanos, tanto migrantes como descendientes, viven fuera de la península, dispersos en varios países alrededor del mundo. La gran mayoría reside en China, Estados Unidos, Japón, Canadá y países de la antigua URSS. Los traumas de la población coreana durante el siglo XX encuentran resonancia y activismo en las comunidades de la diáspora coreana. Diversos audiovisuales, como *The Voices of the Silenced* (Park Soo-nam y Park Maeui, 2024), sobre los zainichi (coreano-japoneses), o la serie *Pachinko* (Soo Hugh, Apple TV+, 2022), basada en la novela homónima de 2017 de la autora coreano-americana Min Jin Lee, recuperan la historia los coreanos durante el imperialismo japonés y sus consecuencias.

Cecilia Kang (Buenos Aires, 1985) es una directora de cine coreano-argentina. En Argentina, estudió realización en la Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica (ENERC) y complementó su formación en el Laboratorio de Cine de la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT). Su trayectoria incluye varios cortometrajes, entre ellos *Videojuegos* (2014), *Que viva el agua* (2011) y *Bicicletas* (2018). Su ópera prima fue *Mi último fracaso* (2017), un documental que explora la identidad, el desarraigo y las experiencias de mujeres de la comunidad coreana en Argentina. En 2025, estrenó su primer largometraje de ficción, *Hijo mayor*, una coproducción entre Argentina (Tarea Fina) y Francia (Invivo Films) que aborda la experiencia de la diáspora coreano-argentina desde la mirada de una joven. Por este film, Kang recibió el premio a la Mejor Directora Emergente en la sección «Cineasti del Presente» del Locarno International Film Festival en 2025.

Partió de mí un barco llevándome (Cecilia Kang, 2023) es una película que se realizó con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de Argentina, con la colaboración de instituciones coreanas, como Seoul Film Commission, y aportes privados, y está protagonizada por Melanie Chong, una actriz también coreano-argentina (nacida en Argentina, de padres coreanos). Este emplazamiento geográfico ofrece una óptica particular sobre el tema de las «mujeres de confort», permitiendo desafiar las narrativas articuladas exclusivamente en términos nacionales.

El film forma parte de una serie de eventos sobre las «mujeres de confort» en Argentina y demuestra cómo los movimientos de justicia histórica y memoria pueden arraigarse en contextos geográficos y culturales distantes, haciendo uso de los espacios de la academia, el arte y la militancia por los derechos humanos. A este respecto, cabe destacar el trabajo de la investigadora María del Pilar Álvarez, figura central en la difusión y análisis de esta problemática a nivel local, que ha publicado numerosos artículos en castellano sobre el tema y, más recientemente, el libro *Halmoni. La revolución de las abuelas coreanas* (2025). Asimismo, la vinculación entre las memorias de los dos países se hizo explícita con la inauguración de la muestra fotográfica *Mujeres de Confort. Coreanas en la diáspora* (2023), del fotógrafo japonés Yajima Tsukasa. La exposición, con retratos de momentos cotidianos de las ancianas supervivientes, se presentó en la Casa por la Identidad en el Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA) en el marco del Mes de la Mujer y la Memoria. Fue organizada por Abuelas de Plaza de Mayo y la Asociación Civil de Coreanos en la Argentina, con curaduría de María del Pilar Álvarez. Esta articulación entre la Asociación de Abuelas, ícono mundial de la lucha por la memoria y la identidad, y la diáspora coreana, reforzó el mensaje transnacional del crimen como una violación sistemática de los derechos humanos

de mujeres provenientes de Corea, China, Indonesia, Filipinas y Vietnam. Las fotografías de Yajima, tomadas en 2004, cumplieron un rol fundamental al visibilizar los rostros de estas ancianas.

Partió de mí un barco llevándome recorre el modo de transmisión de la memoria y de la identidad cuando se vive entre dos países. A partir de la idea de conectar las vivencias de las «mujeres de confort» con mujeres jóvenes contemporáneas, Kang eligió un testimonio para trabajar en su película, extraído del informe de investigación de Ustinia Dolgopol y Snehal Paranjape *Comfort Women: An Unfinished Ordeal. Report of a Mission* (1994), y buscó a mujeres jóvenes coreano-argentinas para que lo estudiaran y recitaran.

La primera escena es parte de la construcción misma del documental. La directora entrevista a varias jóvenes coreano-argentinas, preguntándoles por sus experiencias de vida, por su situación laboral y si conocen, o no, el tema de las «mujeres de confort». Entre las jóvenes, Kang elige trabajar con la actriz Melanie Chong (Buenos Aires, 1993), a quien considera «su espejo», por su interés en las artes escénicas, algo no muy habitual en la comunidad coreano-argentina. Melani estudió en la Escuela Metropolitana de Artes Dramáticas (EMAD, 2012-2015), con Julio Chávez y Lisandro Rodríguez. Durante su carrera, participó en series de televisión como *Sr. y Sra. Camas* (TV Pública Canal 7, 2011) y *Niní* (Telefé, 2009-2010), así como en los espectáculos teatrales *La persona que esperábamos viene a la cena* (presentado en el Festival de Teatro Urgente I, 2016) y *Estoy perdido* (en el marco del ciclo «Políticamente incorrecto: Teatro francófono en residencia», dirigido por Agustín Toscano y Ezequiel Radusky, 2024) (Alternativa Teatral, s.f.). Melanie aprende y ensaya el testimonio de una «mujer de confort», Hwang Geum-ju. En el primer momento que se acerca al texto, no se relatan las atrocidades cometidas por parte del imperialismo japonés, sino la relación posterior de la superviviente con su madre y con la sociedad coreana de posguerra. Se escuchan diferentes fragmentos de su ensayo: frente a su madre, con su amiga argentina Mora, frente al espejo, con un actor y director de actores (Julio Chávez), buscando la respuesta emotiva de cada uno de esos interlocutores. Sin embargo, la presentación del discurso completo, en una *performance* de micrófono abierto en el espacio La Pulpería, queda fuera de escena.

Melanie, a lo largo de la película, cambia su visión del propósito del film. Después de presentar el testimonio en La Pulpería, se muestra contrariada y confronta a la directora: «Pensás… ¿para qué volver a abrir otra herida? O la misma herida, una y otra vez… como las mujeres estas. ¿Para qué vas a hablar? Ya está, ya está. Si el pasado no se cambia, ¿entendés?».

Imagen 1





En el segundo bloque del film, Melanie viaja a Seúl. Allí se encuentra con el rostro de Hwang en documentos y objetos en el War & Women's Human Rights Museum. Luego visita un segundo museo, House of Sharing (Nanum ŭi Chip), junto con el fotógrafo Yajima Tsukasa. Yajima le informa de que Hwang había participado activa y fervorosamente de los reclamos contra el gobierno japonés. Finalmente, Melanie interviene en la manifestación de los miércoles número 1551, una protesta pública que se realiza todos los miércoles, desde 1992, frente a la embajada de Japón en Seúl, exigiendo justicia y reparación. Allí, lee en inglés un discurso sobre violencia doméstica, que se relaciona directamente con las vivencias de su madre, Hae Kyung-jeon, que anteriormente había contado, en un testimonio de alguna manera análogo al de Hwang, el relato de la violencia de los golpes por parte de su marido, la falta de protección por parte de su madre («Y a vos cómo no te van a pegar si tenés un carácter de mierda»), el silencio y la ausencia de denuncia y su propia incomprensión («Pero yo no sabía que todo eso era violencia, todo eso era normal»).

Es posible pensar en la participación de Melanie en la Manifestación de los Miércoles en Seúl y su ensayo del testimonio de Hwang Geum-ju en La Pulpería en Argentina como rituales de reparación del trauma cultural. Estas *performances* no buscan solo informar, sino generar una resonancia emocional que consolide la identificación de la audiencia con el dolor de las víctimas. No se muestra en escena el discurso en La pulpería, y Lee (2025) afirma que Melanie no logró presentarlo. En cambio, durante la Manifestación de los Miércoles, Melanie no solo logra hablar públicamente —y en un idioma ajeno, el inglés— de las «mujeres de confort», sino también pensar en su madre y en su propia historia personal.

Melanie encuentra, junto a su amiga coreano-argentina Eunice, a su hermano Álex y a su amiga argentina no-coreana Mora, diferencias entre Argentina y Corea: cómo se sientan, si se quitan o no los zapatos, cómo usan o no paraguas, cuándo se aplican protector solar, su relación con el suelo y con el cielo. Estos discursos buscan encontrar las diferencias, y las maneras en las que los coreano-argentinos no terminan de encajar en ninguno de los dos lugares, percibiendo el «ellos» y el «nosotros» de manera alternada. El idioma también es un espacio de pugna: en Seúl, Melanie habla inglés como idioma mediador, por considerar que su coreano no es lo suficientemente bueno.

La relación con los hombres es una tensión que se manifiesta en el testimonio de Hwang, que decidió no casarse nunca por su aversión a los hombres y al sexo, y en el relato de Hae Kyung-jeon, que, por un lado, recuerda a su expareja y su lado violento y, por otro, aconseja a Melanie que, para «salvarlas» (a Melanie y a su madre), intente conocer a un hombre coreano (millonario, aclara). Según el discurso de las mujeres mayores, no habría un escape de las opresiones.

El título del film remite a un verso del poema «Explicar con palabras de este mundo» de Alejandra Pizarnik, incluido en su libro *Árbol de Diana* (1962). Kang explicó en entrevistas que este verso refleja la dificultad de expresar con palabras experiencias traumáticas e inefables, un concepto que buscó transmitir a través del proceso de la protagonista. Kang había abordado previamente la obra de Pizarnik en un taller de poesía coordinado por Andi Nachón. Allí, se debatió sobre la insuficiencia de la palabra para expresar el dolor y la necesidad de explorar canales visuales y sonoros. Esta reflexión se materializa en la película a través de la representación visual: las esculturas en el museo, las pinturas realizadas por las «mujeres de confort», como manera de transmitir la memoria, y el tatuaje que se realiza Melanie —una diablita—, que tiene un «significado» («una chica mala, pero linda», explica la protagonista en un coreano elemental).

El documental tuvo su estreno mundial el 7 de noviembre de 2023 en la Competencia Internacional del Festival Internacional de Cine de Mar del

Plata, donde fue distinguido con el Premio Astor Piazzolla Especial del Jurado y el Premio del Público. La película se proyectó por primera vez en Buenos Aires en el ciclo «Directoras argentinas», organizado por Género DAC y GPS Audiovisual. Además, fue galardonada con el Premio Sur a Mejor Documental 2025, otorgado por la Academia de Cine de Argentina. A pesar de este reconocimiento, el entonces vocero presidencial Manuel Adorni justificó los recortes al INCAA sobre la base de los subsidios a películas que llevan poco público, mencionando el documental con números incorrectos (falsos) sobre su convocatoria de espectadores (*Página/12*, 2024).

A 93 años del establecimiento de la primera «estación de confort» en Asia, hay muy pocas «mujeres de confort» aún vivas (Álvarez, 2025), por lo que es necesario transmitir esa memoria y concebir un tipo de reparación, al menos simbólica. Esta transmisión de la memoria no debería ceñirse a un patrón nacionalista, sino también comprender las diversas formas en que la violencia sexual contra las mujeres se repite en contextos bélicos diversos, desde Bosnia hasta Ruanda. Esta perspectiva ha sido asumida por varias instituciones coreanas: War & Women's Human Rights Museum de Seúl ha dedicado una sala a la violencia contra las mujeres alrededor del mundo; Women at War Film Festival de Seúl, inaugurado en 2023, articula la temática en un marco transnacional; y en 2024 se realizó un coloquio en Seúl organizado por el Instituto de Investigación sobre la Esclavitud Sexual Militar Japonesa (*Research Institute on Japanese Military Sexual Slavery*, RIMSS), en el que participó Cecilia Kang.

Con respecto a las «mujeres de confort», es preciso recordar, además, que, a pesar del consenso histórico, el Estado japonés no ha ofrecido una disculpa oficial con reconocimiento de responsabilidad legal que haya sido ratificada por su parlamento. En 2015, durante los gobiernos de Park Geun-Hye y Shinzo Abe, se firmó un acuerdo entre Corea del Sur y Japón según el cual se estableció un fondo compensatorio para algunas sobrevivientes, pero el documento no fue ratificado como ley, y varias sobrevivientes y organizaciones denunciaron que el gesto constituyó solo una ayuda humanitaria, no un acto de reparación estatal con reconocimiento de culpa. La insistencia desde la cinematografía en el tema también se basa en que la herida permanece abierta, en tanto Japón no ofrezca una disculpa formal, plena y legal (Nam, 2022).

Partió de mí un barco llevándome se vuelve singular en este paisaje porque revela la continuidad de las violencias ejercidas contra las mujeres, más allá del episodio histórico puntual, y subraya la necesidad de narrar y nombrar como vía para la sanación. A ello se suma una mirada diaspórica, simultáneamente interna y externa, que tiene una potencia particular. Desde esa doble perspectiva, el relato deja de inscribirse únicamente en la historia de las mujeres coreanas (o asiáticas) y se abre hacia una comprensión más amplia: esta violencia no es solo un trauma nacional o regional, sino parte de un patrón global que afecta a mujeres en diferentes geografías y conflictos. ■

ENTREVISTA

MARCELA CANIZO

Muchas gracias por dialogar con nosotros, Cecilia. En primer lugar, ¿podrías presentarte y comentar tu trayectoria como directora en Argentina y cuál es tu relación con Corea y su historia?
Muchas gracias por esta invitación, por este diálogo. Soy directora de cine y he realizado dos películas documentales: la primera llamada *Mi último fracaso* y la segunda *Partió de mí un barco llevándome*. Las dos exploran el tema de la figura de la mujer dentro de la comunidad coreana en Argentina. En ambos casos, trato de responder quién soy, justamente por haber nacido en Buenos Aires, en 1985, y ser hija de padres coreanos. Siempre estuve interesada en esos temas, en la cuestión de la construcción identitaria, la construcción de nuestra representación como mujeres. Recientemente, estrené mi primera película de ficción, que también juega con elementos documentales. Quizás podría decir que es una consecuencia de toda esta exploración que vengo realizando con mis películas anteriores. Esta última trata de un viaje sentimental de un hombre de Corea del Sur que decide venir al Cono Sur del mundo. Y la película habla de cuáles son las consecuencias de tomar una decisión así, de querer buscar una libertad que es tan diferente a la que a uno le ha sido dada.

A medida que avanzas con tus películas, este tema de la representación de las diásporas asiáticas en Buenos Aires es más profundo. Ya desde los primeros cortometrajes, como *Videojuegos* (2014), aparecen personajes asiáticos. Pero antes de volver al cine, nos gustaría preguntarte más sobre la migración de tus padres, en relación con tu asimilación de las narrativas sobre la guerra en el ámbito familiar.
Es un tema interesante. Creo que la historia de mis padres es una historia estereotipada hasta cierto punto. Ambos pertenecían a familias de clase trabajadora humilde y ninguno pudo acceder a una educación más allá de la escuela secundaria. Si bien en ambos casos tuvieron el deseo y la aspi-

ración, nunca pudieron ver cumplido su deseo. Mi papá porque era el hijo mayor de su familia y tenía que proveer el sostén de todos. Su padre no le dejó seguir estudiando porque tenía que trabajar la tierra con él, y eso hizo que su acto de rebeldía fuera justamente marcharse a la gran ciudad. Mi papá viene de un pueblito costero del sur de Corea que se llama Tean. En cambio, mi madre era una joven muy aplicada e inteligente, pero que tampoco pudo acceder a una educación formal, justamente por ser mujer. La familia de mi madre estaba constituida por mi abuela y sus siete hijos. Su marido, mi abuelo, falleció cuando mi mamá tenía catorce años. Tenía que priorizar la educación de sus hijos varones en Seúl. Era una Corea completamente destruida, muy pobre y en dictadura.

¿Y esas historias cómo te llegan?, ¿cómo te fueron contadas?

La visión de mis padres, incluso de ese escenario político y sus gobiernos, está bastante polarizada. Son personas que vivieron la guerra en carne propia cuando eran niños. Para ellos, la visión política de las cosas está, quizás, muy basada en sus experiencias. Es cierto que mi papá perdió un hermano durante la Guerra de Vietnam. Sin embargo, la razón que le llevó a irse definitivamente de Corea fue porque no había trabajo y estaba en edad de plena productividad. La pobreza era una consecuencia directa de todas las políticas muy violentas que se estaban implementando. Nunca olvidaré uno de los viajes que hice con mi familia al DMZ, la frontera entre Corea del Norte y Corea del Sur. Mi papá señalaba a la montaña del lado del norte y decía: «Son montañas rojas. Hay claramente una falta de vegetación. Esta es la diferencia del Norte con el Sur. Ellos no tienen recursos porque los consumieron todos. En cambio, en Corea del Sur, gracias al sacrificio de la gente, se pudo restablecer la sociedad». Es un discurso bastante complejo y contradictorio, porque ellos mismos no formaron parte de ese mapa de progreso. Se vieron obligados a irse. De esto trata mi última película, ya que está basada en la historia de mi familia. Luego, viviendo en Argentina, mis padres se casaron. Mi hermana nació en 1976 y justo al año siguiente mi papá consiguió trabajo en una planta de extracción de gas y se marchó a Medio Oriente. Iba a volver después de un año, pero finalmente lo hizo en la década de los ochenta.

Pensando en la película *Partió de mi un barco llevándome*, ¿cómo llega a tus oídos la historia de las *wianbu*?

Hasta el año 2014, no conocía ese hecho histórico. Nunca había escuchado ni siquiera hablar del eufemismo de «mujeres de confort». Ese desconocimiento me generó cierta vergüenza. En ese año, viajé a Corea para filmar algunas escenas de mi primer documental. Acompañaba a una de las protagonistas de la película, Kim Ran, que es una artista coreana que vivió muchos años en Argentina y que iba a Corea para un congreso de mujeres, y quise filmarla. Fue en ese congreso donde dieron una charla sobre el tema. Ella fue a exponer el testimonio de una superviviente llamada King Book-dong, que podía haber sido mi abuela. Teníamos los mismos rasgos. Entonces ella comenzó a contar cómo las habían secuestrado a los catorce años, cómo la habían violado más de treinta soldados por día, cómo vio morir a otras mujeres a su lado. Habló de la vergüenza que sintió al haber sobrevivido y al haber dejado atrás un montón de amigas que no lo hicieron. No solo habló de las atrocidades que tuvo que vivir, sino también de todo el estigma que tuvo que sufrir después de haber sobrevivido a la guerra al volver a su país. Y de tener que vivir en silencio, como si fuera una paria, una vergüenza de su propia nación. Al final de la conferencia, dijo: «Yo solo quiero que el Estado japonés reconozca estos crímenes. No necesito ninguna compensación monetaria. Lo que quiero es que los niños puedan estudiar esta historia, para que no vuelva a suceder. Ojalá aparezca en los libros». Y así es cómo terminó la charla. Fue conmovedor e inolvidable.

Aquella experiencia realmente me quebró, me atravesó de manera muy, muy profunda. Esto ocurrió en 2014, más de diez años atrás. Volví de ese viaje pensando en la idea de que ni siquiera existe el término «feminismo» en coreano. Estaba tratando de entender la figura de la mujer en ese contexto asiático, al que yo también me sentía ajena. Recuerdo muy bien volver a Argentina y preguntarle a mi mamá: «¿Vos sabías de esto?». Y ella diciendo: «Sí, obvio que sabemos». Y yo increpar: «¿Por qué nunca me lo contaste?». Resulta que mis papás son de la generación del «de eso no se habla» y de «la guerra nunca se menciona». Y lo entiendo. Es como volver a traer el dolor. Fue muy gratificante, no obstante, estrenar la película y que mi madre fuera a verla con sus amigas y que vieran representada su comunidad. Para mí, era importante tratar de hacer entender a las personas de su generación que era importante que hablaran de esas heridas, por muy difícil que resultara, compartir el pasado para no repetir errores.

El ejercicio que propones con el texto testimonial en la película es muy interesante. No solo está centrado en la protagonista que transmite un discurso, sino que, al mismo tiempo, expone su cuerpo con el fin de actualizar el testimonio y la memoria. ¿Cuál fue la articulación del texto testimonial con la película y con la historia personal de Melanie?

Cómo hacer una película sobre este tema era la gran pregunta. Luego de este congreso de 2014 volví a Argentina e hice mi primer documental. Este era un tema que me acechaba, pero yo lo veía como imposible: poder encarar una película sobre un hecho tan inabarcable, tan atroz. Pasaron los años y... en realidad, uno nunca elige las películas. Las películas te eligen. Llega un momento en que no te queda otra opción o, al menos para mí, así fue. Entonces me junté con Virginia Roffo, guionista de la película, y comenzamos a pensar cómo podíamos contar esto. Leímos mucho, pero también fue necesario contactar con María

Imagen 2





Imagen 3

del Pilar Álvarez, que es una socióloga argentina que ha investigado mucho sobre las «mujeres de confort»; también con Lucía Rud, que nos facilitó mucha información. Entendíamos que era justamente un hecho muy documentado y, en medio de esa ola gigante de bibliografía, sentimos la necesidad de hacer una película sobre esto. Pero claro, no soy historiadora, ni socióloga. Hago películas, nada más. Y eso también lo conversamos con Melanie, la protagonista: «Hay que contar la película desde vos».

Este conflicto se volvió básicamente el primer motor. La primera pista sobre cómo comenzar a pensar esta película. ¿Cómo contar este dolor, este hecho tan atroz, desde el lugar donde estamos nosotras en este momento, desde el otro lado del mundo? Después dimos con una compilación de testimonios en primera persona de muchas sobrevivientes realizada por unos juristas suizos en La Haya. Eran testimonios durísimos. De hecho, allí encontramos el testimonio de Huang Kum Joo, que es el texto que usamos para la película. Fue con esos hechos verídicos y con una primera pregunta que comenzamos a pensar una primera estructura posible. La pregunta era algo así como «¿qué sucedería si enfrentamos a jóvenes de la colectividad coreana —chicas como yo—, con estos textos?».

La película, en realidad, iba a ser coral, parecida a la primera escena del metraje. De hecho, hicimos esa audición, que era un *casting* real donde convocamos a chicas de la comunidad coreana. Buscamos que tuvieran entre 18 y 25 años y que tuvieran interés en hacer un documental sobre este tema. A partir de ahí, la idea iba a ser justamente esa: poder encontrar diálogos y reflexiones posibles. Las jornadas reescribieron la película inevitablemente porque cuando uno empieza un proyecto documental siempre tiene un montón de hipótesis y de propuestas que en la cabeza pueden funcionar, pero que después, en la realidad, terminan por no encajar. A cada una de las chicas les hice una pequeña

entrevista para saber de dónde venían, cómo eran sus relaciones. Me interesaba mucho conocer cómo lidiaban con esta dualidad cultural. Buscaba una reacción semejante a lo que me ocurrió a mí al escuchar a la abuela King Book-dong: ser consciente de la conexión con Corea, invisible e inevitable, estando al otro lado del mundo. En el *casting*, tras cada entrevista, les proponía leer un fragmento de estos testimonios. Después de la lectura, les preguntaba cómo se sentían y qué pensaban al respecto. La mayoría de ellas conocían el tema, pero muy superficialmente. Estos diálogos me ayudaron a entender, al menos a mí, que en realidad lo importante es lo que ocurre en el presente manifestado y, muchas veces, invisibilizado en otras formas de violencia de lo cotidiano. Es algo que nos atraviesa a todas las mujeres, ¿no? Y a todas las divergencias. Ese primer *casting* fue cambiando la estructura de la película. También allí conocí a Melanie. Fue la primera chica que entrevisté. En la comunidad coreana, hay muy poca gente que se dedica al arte. Me generó mucho amor el hecho de ver una chica de la comunidad, eligiendo ser actriz. Ese fue el primer acercamiento. Luego, en la conversación que tuvimos, dejó entrever que había justamente un dolor muy concreto en relación con la violencia doméstica que sufrió, y esto se manifestó de forma muy intensa al leer el texto testimonial por primera vez. Su lectura del texto me sirvió mucho para redireccionar toda la película; para entender justamente hacia dónde dirigirnos.

Cabe mencionar que el *casting* lo celebramos en diciembre de 2019 y dos meses después estalló la pandemia. Tuvimos que parar todo durante un año entero. Entonces, fue el momento de tomar una decisión: ¿seguir con esta idea de película colectiva o buscar una protagonista única? ¿Cómo hacer para ahondar mucho más en el tema? A comienzos del año siguiente, mi productor, Martín Rodríguez Redondo, me propuso aprovechar ese tiempo de quietud para revisar el material y decidir quién iba a ser la protagonista. Yo ya estaba decidida por Melanie. Quizás en ese momento ni siquiera yo podía verbalizar y expresar por qué era ella, pero había algo muy emocional presente. Durante ese tiempo hablábamos por teléfono, hacíamos videollamadas. Fue un año de conocernos y hacernos amigas.

Y con respecto al viaje de Melanie, ¿el viaje a Corea, al museo House of Sharing, estaba planeado desde el principio?

En una primera versión del guion del proyecto, con el fin de solicitar el subsidio a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de Argentina, ya se estaba considerando el viaje. Con Virginia, habíamos descubierto la existencia del museo House of Sharing, que es, al mismo tiempo, el hogar para algunas de las sobrevivientes —había cuatro mujeres en ese momento—. Desde el comienzo, tuvimos muy claro que no queríamos que aparecieran ni entrevistarlas para no revictimizarlas. Entonces, al reescribir el guion, surgió la idea del reencuentro de Melanie con su hermano. Con el tiempo de la pandemia, pudimos pensar el formato de focalizar en Melanie y su vida cotidiana con su familia. Finalmente, ganamos el subsidio —lamentablemente ya no existe esa posibilidad hoy— y pudimos comenzar a filmar. Sin embargo, los fondos no eran suficientes para viajar a Corea. Grabamos durante dos semanas, de acuerdo con el presupuesto con el que contábamos, y reescribimos un final excluyendo el viaje. Teníamos una fecha límite para el rodaje, ya que tenía un viaje por trabajo a Singapur. Desgraciadamente, tuvimos que suspender el último día de rodaje por lluvia y se aplazó para mi vuelta, que era casi seis meses después. Entonces estaba muy cerca de Corea, aunque sin el equipo, ni la protagonista. Finalmente, encontramos un fondo de la Film Commission de Corea, que estaba abierto y al cual aplicamos. Ganamos este fondo coreano y pedimos ayuda a la comunidad coreana en Argentina, que también nos echó una mano. Gracias a eso, pude organizar el viaje con Melanie, Martín (el productor) y Victoria Pereda, directora de fotografía y cámara.

¿Y esos fondos son institucionales o son de aportaciones privadas?
Así es. El fondo de Corea es el Fondo de la Film Commission y el resto fueron aportaciones privadas, a través de la cámara de empresarios coreanos en Argentina. Estoy muy agradecida por el apoyo recibido. ¡Y también muy sorprendida! Era consciente de que no estábamos tratando un tema fácil. A mí, realmente, me sorprendió mucho el hecho de haber obtenido apoyo, ya que no lo habíamos conseguido por parte de los organismos oficiales de Corea en Argentina.

Para finalizar, nos interesa mucho la forma en que abarcas un proyecto documental. En este caso, tomaste la decisión de no trabajar necesariamente con los testimonios de las víctimas y de dotar de voz a otra mujer que asumió ese lugar y ese rol. ¿Cómo ves hoy, con cierta distancia, el trabajo con el documental *Partió de mí un barco llevándome*?
Ojalá pudiéramos pasar a otra instancia de conversación en la que eso dejara de importar, porque, de algún modo, todo es ficción. Y, al mismo tiempo, justamente el documental ofrece muchísimas posibilidades. De hecho, para mí, es mucho más divertido hacer documental que hacer ficción. Una obra de ficción es muy lineal. En general, hay un guion específico y no hay espacio para la improvisación. En cambio, en el documental, hay tantos caminos como universos posibles. Eso es lo más maravilloso para mí. Es la potencia del cine en su máxima expresión.

Cuando uno hace películas, básicamente está obsesionado por encontrar esos gestos de verdad. No me refiero a una verdad objetiva ni a registrar un hecho histórico de manera objetiva. Nunca hay absoluta objetividad en el cine porque siempre va a haber un punto de vista, siempre va a haber una cámara que esté delimitando un encuadre y dejando fuera otros elementos. Pero hay ciertas imágenes combinadas con ciertos sonidos que tocan partes tan emocionales que son como una pura verdad. Para mí, eso es lo interesante: cuando uno trabaja justamente con la maleabilidad de lo real, con esas personas que habitan en sus espacios y a los que te invitan a entrar.

El formato documental también implica mucha responsabilidad. En una ficción, hay un mundo muy unidireccional. En cambio, en el documental, uno tiene que entender la responsabilidad de estar lidiando e interpretando otras realidades. Hacer documentales siempre me parece un acto de humildad y enseñanza. Todas las películas te enseñan cosas, pero el proceso de hacer este film en especial fue un proceso de aprendizaje tan poderoso, tan potente, y del cual estoy muy agradecida. Estoy segura de que Melanie, Victoria, Martín y todos los que fueron partícipes de *Partió de mí un barco llevándome* pueden decir lo mismo. Son procesos transformadores. No hay nada más bello que poder vivir y experimentar eso. Hacer una película siempre te cambia. Para mí, esa es la potencia del cine y del documental en particular. Porque de lo que escribes a lo que filmas, o a lo que editas, hay constantes lecturas, relecturas y reescrituras, de lo que dijiste o quisiste decir. Vuelves a escucharte. Siempre te va a enseñar a abrir tu forma de ver el mundo. Sí, eso es algo maravilloso. Hermoso. ■

REFERENCIAS

Alternativa Teatral. (s.f.). Melanie Chong. Alternativa Teatral. Recuperado el 18 de julio de 2026, de https://www.alternativateatral.com/persona346816-melanie-chong

Álvarez, M. D. P. (2025). *Halmoni. La revolución de las abuelas coreanas*. Buenos Aires: Debate.

Kang, C. (2024, 21 de octubre). How a Diaspora Director Talks About the «Comfort Women» Issue Through a Documentary. *KYEOL. Research Institute on Japanese Military Sexual Slavery (RIMSS)*. Recuperado de https://kyeol.kr/en/boards/bd_en_look_cult/417

Lee, S. (2025). Workings of Postmemory in Twenty-First Century Argentina: Cecilia Kang's *Partió de mí un barco llevándome* (2023) and *Hijo mayor* (2025). *Research*

in Film and History, 8. Recuperado de https://film-history.org/index.php/issues/text/workings-postmemory-twenty-first-century-argentina

Nam, S. (2022). Court Decisions in the Republic of Korea on Japan's Accountability for Sexual Slavery of the Comfort Women. *Journal of International Criminal Justice*, *20*(2), 459-482. https://doi.org/10.1093/jicj/mqac007

Página/12 (2024, 7 de noviembre). Para Adorni, no hay diferencia entre ochenta y siete mil personas. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/781137-para-adorni-no-hay-diferencia-entre-ochenta-y-siete-mil-pers/

TRAUMA, MEMORIA Y REPARACIÓN EN CLAVE TRANSNACIONAL. CONVERSACIÓN CON CECILIA KANG

Resumen

La conversación con la cineasta Cecilia Kang aborda los entretejidos entre trauma, memoria y reparación con el documental *Partió de mí un barco llevándome* (2023) como protagonista. La autora argentino-coreana pone el foco en la memoria de las denominadas «mujeres de confort» del Ejército Japonés y lo hace desde una perspectiva transnacional y diaspórica. La entrevista pone sobre la mesa procesos documentales para representar la transmisión intergeneracional sobre el trauma y las posibilidades del cine documental como forma de reparación simbólica. Cecilia Kang reflexiona sobre cómo su propia experiencia personal interviene en el proceso creativo y en la construcción de la pieza audiovisual a través de Melanie, la protagonista. *Partió de mí un barco llevándome* establece diálogos entre la violencia sexual ocurrida en la guerra y otras violencias que persisten contra las mujeres. La voz de Kang a través del documental propone una reflexión sobre el cine como espacio de mediación entre el pasado y el presente, capaz de activar procesos de memoria, reconocimiento y reparación más allá de los marcos nacionales.

Palabras clave

Memoria transnacional; mujeres del confort; Cecilia Kang; cine documental; cine coreano.

Autoras

Marcela Canizo es directora de fotografía egresada de la Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica (ENERC) de Argentina, licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Comunicación y Semiótica por la Pontificia Universidad de São Paulo de Brasil. Actualmente, integra el Centro de Estudios Orientales (CEO) de la Pontificia Universidad Católica del Perú y ejerce como docente en la Tecnicatura Superior en Cultura y Lengua Japonesa con orientación en Educación Intercultural del Instituto Nichia Gakuin de Buenos Aires. Su investigación aborda la cultura visual orientalista en Occidente y las representaciones de las diásporas asiáticas en el cine transnacional contemporáneo.

Lucía Rud es doctora en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones cinematográficas entre Corea del Sur y Argentina. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* e *Imagofagia*.

TRAUMA, MEMORY AND REPARATION FROM A TRANSNATIONAL PERSPECTIVE. A CONVERSATION WITH CECILIA KANG

Abstract

This conversation with filmmaker Cecilia Kang explores the intersections of trauma, memory, and reparation through her documentary *Partió de mí un barco llevándome* (2023). The Argentine-Korean director focuses on the memory of the so-called "comfort women" of the Japanese Imperial Army from a transnational and diasporic perspective. The interview examines documentary strategies for representing the intergenerational transmission of trauma and considers the potential of documentary cinema as a form of symbolic reparation. Kang reflects on how her own personal experience informs both the creative process and the construction of the film through its protagonist, Melanie. *Partió de mí un barco llevándome* establishes connections between wartime sexual violence and the forms of gender-based violence that continue to affect women today. Through Kang's voice and documentary practice, the conversation offers a reflection on cinema as a space of mediation between past and present, capable of fostering processes of memory, recognition, and reparation that transcend national boundaries.

Key words

Transnational memory; comfort women; Cecilia Kang; documentary cinema; Korean cinema.

Authors

Marcela Canizo is a Director of Photography who graduated from the National School of Cinematography of Argentina. She holds a Bachelor's degree in Arts from the University of Buenos Aires and a Master's degree in Communication and Semiotics from the Pontifical Catholic University of São Paulo. She is a member of the CEO (Center for Oriental Studies) at PUC-SP. She currently teaches in the Intercultural Education Program at the Nichia Gakuin Institute. Her research focuses on Orientalist visual culture in the West and on representations of Asian diasporas in contemporary transnational cinema.

Lucía Rud (Buenos Aires, 1984) is a film researcher from the University of Buenos Aires/National Scientific and Technical Research Council (CONICET). She received her Ph.D. from the University of Buenos Aires and holds an M.A. in cultural diversity from Tres de Febrero University. During the past nine years, she has been researching the transnational cultural ties between Argentina and South Korea.

Referencia de este artículo

Canizo, M., Rud, L. (2026). Trauma, memoria y reparación en clave transnacional. Conversación con Cecilia Kang. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, 154-169. https://doi.org/10.63700/1414

Article reference

Canizo, M., Rud, L. (2026). Trauma, Memory and Reparation from a Transnational Perspective. A Conversation with Cecilia Kang. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, 154-169. https://doi.org/10.63700/1414

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

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

(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

PUNTOS DE FUGA

CUERPOS DE AGUA: LECTURAS DE LA INUNDACIÓN Y EL DESBORDAMIENTO EN *EL AGUA* Y *CREATURA*
Miriam Sánchez Manzano
Edurne Larumbe Villarreal

LESBIANAS MONSTRUOSAS: LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN EL CINE DE TERROR CONTEMPORÁNEO
Lledó Morales Roig

GLORIA EN LA DERROTA Y RECONCILIACIÓN. LA CONFEDERACIÓN EN EL CINE DE JOHN FORD
Nekane E. Zubiaur Gorozika

MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN: INTERTEXTUALIDAD CINEMATOGRÁFICA COMO POLÍTICA ESTÉTICA DE RESISTENCIA EN LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE JORDAN PEELE
Damian Esteban Bretones

EL GOCE DEL DOLOR EN *LA PIANISTA*
ITINERARIO DE UNA MIRADA SADIANA: VIOLENCIA, PERVERSIÓN Y AUTODESTRUCCIÓN
Pablo Ferrando García

CUERPOS DE AGUA: LECTURAS DE LA INUNDACIÓN Y EL DESBORDAMIENTO EN *EL AGUA* Y *CREATURA*

MIRIAM SÁNCHEZ-MANZANO
EDURNE LARUMBE VILLARREAL

INTRODUCCIÓN

Tanto en *El Agua* (Elena López Riera, 2022) como en *Creatura* (Elena Martín Gimeno, 2023), el medio acuático se presenta como un elemento íntimamente ligado a los cuerpos de sus protagonistas. *El Agua*, ópera primera de su directora, quien la ha descrito como «una representación naturalista de lo místico» (López Riera en Losilla, 2023: 114), aborda el viaje interior de Ana (Luna Pàmies), una adolescente que a lo largo de la película debe aprender a aceptar el agua dentro de sí. Esta historia se basa en una leyenda local de Orihuela —tierra natal de la directora y escenario del relato—, una región propensa a ser azotada por gotas frías debido a su ubicación geográfica al sur de la Comunitat Valenciana. Según la leyenda, cada vez que el río crece es porque se ha enamorado de una mujer y va en su búsqueda. La mujer, al sentir que *tiene el agua dentro*, experimenta una pulsión que la atrae hacia el río, al que debe entregarse para aplacar ese desastre natural. Esta leyenda es el hilo conductor del film, cuestión que viene reforzada por una parte documental en la que varias mujeres de Orihuela van narrando la leyenda[1]. En este sentido, el agua aparece como elemento unificador de la parte documental y de la ficción a lo largo del metraje. Por otro lado, en *Creatura,* también ópera prima de su directora, el agua se representa igualmente como elemento central de la narrativa. Esta se centra en la historia de Mila —interpretada por la misma Elena Martín—, una joven cercana a los treinta años que se muda junto a su novio a la antigua casa de su abuela en la Costa Brava catalana. Una vez allí también se explora el viaje interior de la protagonista, aunque en este caso hacia los recuerdos de su infancia y adolescencia, donde emergen experiencias sexuales reprimidas que le afectan en su presente. Estos recuerdos, que fluctúan entre el momento reciente y el recuerdo de Mila, conectan las distintas líneas temporales de la narrativa. El agua actúa así como elemento unificador, ya que las inmersiones

en el mar en su niñez, adolescencia y adultez marcan el inicio y el cierre de los *flashbacks* a lo largo de la película. En ambos films, además de ser el agua aquello que unifica las diferentes narrativas, los cuerpos de ambas protagonistas quedan relacionados al medio acuático. En *El Agua* el cuerpo de Ana queda vinculado a la leyenda al comenzar a sentir que *tiene el agua dentro* de ella, tal y como otras mujeres del pueblo la habían sentido en otras ocasiones. En *Creatura* el cuerpo de Mila también se encuentra íntimamente ligado al espacio acuático al suponer este un espacio liminal por el que transitar entre su pasado y presente.

Ambas películas pueden integrarse perfectamente dentro de la tendencia cinematográfica que Shaila García-Catalán, Aarón Rodríguez-Serrano y Marta Martín-Núñez (2022) han bautizado como «Otro Nuevo Cine Español Firmado por mujeres»[2]. Esta tendencia caracterizada por presentar relatos intimistas narrados desde la subjetividad de una protagonista femenina se identifica, por un lado, como *cine-otro* porque constituye un cine autoral que desafía la hegemonía narrativa de la producción industrial cinematográfica nacional. Por otra parte, es considerado un *cine-nuevo* porque, si bien parte de una genealogía más amplía que llega hasta pioneras como Cecilia Bartolomé, Josefina Molina o Pilar Miró, en este se exploran nuevas formas de creación y producción cinematográfica de la identidad y subjetividad femenina en la contemporaneidad. A esta corriente pertenecen películas como *Verano 1993* (Estiu 1993, Carla Simón, 2017), *Suc de síndria* (Irene Moray, 2019), *Libertad* (Clara Roquet, 2021), *20.000 especies de abejas* (Estíbaliz Urresola Solaguren, 2023), *O corno* (Jaione Camborda, 2023), *Las chicas están bien* (Itsaso Arana, 2023), *Los encantados* (Els encantats, Elena Trapé, 2023), *Salve María* (Mar Coll, 2024), entre muchas otras. Para diversas académicas del cine español reciente —como las mismas García-Catalán, Rodríguez-Serrano y Martín-Núñez (2022), así como Anna Vilaró (2021), Carlos Losilla (2023) y Raquel Fernández-Asenjo (2024)— estas películas también se inscriben en otra tendencia visual y narrativa llevada a cabo por esta nueva ola de cineastas mujeres: el retorno a lo rural, visible en el contacto directo de las protagonistas con elementos de la naturaleza, como bosques, campos, ríos, lagos o mares. En particular, en los casos de *El Agua* y *Creatura* el medio acuático es el elemento de conexión con Ana y con Mila. Tal y como ya han explorado Belén Cornejo-Daza y Olga Fenoll-Martínez (2024) a propósito de *El Agua*, para quienes la relación entre el cuerpo de Ana y el agua acoge nuevas formas de existencia *más-que-humanas* a lo largo de la película; y Fernando Sánchez-López (2025) con respecto a *Creatura*, para quien la conexión entre el cuerpo de Mila y el agua establece una resignificación de lo monstruoso-femenino desde lo fluido.

Enfocándonos en esta relación entre cuerpo y agua, el artículo aquí propuesto parte de una aproximación comparativa, narrativa y visual a *El Agua* y *Creatura*, con la voluntad de determinar cómo el agua emerge como un elemento liminal y de transformación corporal para sus protagonistas. Si bien también partimos, como en el texto de Cornejo-Daza y Fenoll-Martínez (2024), de un acercamiento teórico a los nuevos materialismos feministas, encabezados por pensadoras como Donna Haraway (1991), Rosi Braidotti (1994) o Karen Barad (2007), en nuestro caso particular, buscamos reflexionar acerca de la noción de límite corporal y su transgresión al entrar en contacto con el elemento acuático. Por este motivo, para analizar las imágenes de estas películas, nuestro marco teórico se constituye específicamente a partir de las nociones de volatilidad corporal propuestas por Elizabeth Grosz (1994), así como los cuerpos de agua teorizados por Astrida Neimanis (2012; 2013; 2017). Estas autoras, situadas también dentro de la corriente de los nuevos feminismos materialistas, establecen una reelaboración de la teoría de lo abyecto de Julia Kristeva ([1982] 1989) y de la ontología de fluidos de Luce Irigaray ([1977] 2009), para plantear que el cuerpo de las mujeres se extiende a través y más allá de sus límites ma-

teriales al articular una interconectividad con lo fluido. De este modo, todas estas autoras encuentran en el elemento acuático una forma de transgredir las nociones de un cuerpo femenino contenido y sólido —tradicionalmente entendido como delimitado, estable y separado de su entorno—, para pensarse ahora como un cuerpo abierto, volátil y fluido que desarticula por sí mismo las entidades monolíticas del género y la sexualidad.

CONTENCIÓN Y BORDES DE LO CORPORAL: EL AGUA COMO ESPACIO LIMINAL

El espacio liminal que representa el agua para los cuerpos de Ana y Mila en estas películas remite al concepto de lo abyecto propuesto por Kristeva (1989), a partir del cual describe la fractura que ocurre entre el interior y el exterior del cuerpo cuando algo es expulsado de él. Según Kristeva, las sustancias que emergen del cuerpo desafían nuestra percepción de unidad corporal. Por ello, la autora define lo abyecto como un colapso en la significación de los cuerpos, un fenómeno que «perturba una identidad, un sistema, un orden; aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas» (Kristeva, 1989: 11). Lo abyecto se manifiesta entonces en las aberturas del cuerpo, disolviendo la frontera entre interioridad y exterioridad, al situarse precisamente en ese *entre*, en ese límite de lo corporal. A lo largo de *El Agua* y *Creatura*, aunque los fluidos corporales no se muestran de forma explícita en las diégesis, es el agua la que actúa como ese espacio liminal que desafía la percepción de unidad corporal para Ana y Mila.

En ambos casos, este vínculo ya aparece en los carteles promocionales de las películas. En los dos de *El Agua* en los que aparece Ana se refiere explícitamente a su conexión con el medio acuático[3]. Por un lado, el difundido en España (imagen 1) muestra el rostro de la protagonista mirando fijamente a los espectadores —un hecho que adquirirá gran importancia al final del film— mientras el resto de su cuerpo queda inundado por un color azul que simula el agua. Por otro lado, el cartel del mercado francés (imagen 2) retrata a Ana con los ojos cerrados y el cuerpo sumergido en el entorno fluido, siendo únicamente su rostro el que sobresale en la superficie. Una cuestión que alude a la iconografía de Ofelia, el epítome de la mujer que se entrega al agua[4]. Una composición similar aparece en uno de los dos carteles promocionales de *Creatura* (imagen 3), en el que vemos a Mila con el torso desnudo apoyar su cabeza sobre una roca mientras fluye a su alrededor el agua marina. El otro cartel comercial del film (imagen 4) también se muestra









Imágenes 1, 2, 3 y 4. El elemento acuático se vincula a los cuerpos de las protagonistas en los carteles de *El Agua* (Elena López Riera, 2021) y *Creatura* (Elena Martín Gimeno, 2022)

atravesado por el medio acuático, ya que en él se representan las tres temporalidades de Mila —la niña, la adolescente y la adulta— mirando a una cámara que se encuentra sumergida en el agua. La textura acuosa y líquida de la imagen deforma sus rostros, subrayando su conexión con el medio.

Estas representaciones contrastan con el inicio de ambas películas donde los cuerpos de las protagonistas se presentan como cuerpos contenidos, en tensión. En *El Agua*, Ana expresa constantemente su deseo de abandonar Orihuela, ya que se siente atrapada en un pueblo que repudia a su familia, conformada únicamente por mujeres, y en el que, a su modo de ver, no hay perspectiva de futuro. Por su parte, en *Creatura*, Mila se encuentra contenida dentro de su propio cuerpo, enfrentándose a sus deseos sexuales reprimidos. Para su teoría de lo abyecto, Kristeva (1989) se basó en los estudios antropológicos de Mary Douglas ([1966] 1991), quien comprendió los límites del cuerpo como agentes que no son únicamente materiales, sino que también quedan constituidos por la realidad social. Es decir, que sobre los bordes corporales se inscriben, en palabras de Judith Butler ([1990] 2018), los límites de lo «socialmente hegemónico» (Butler, 2018: 258). Es por ello que Kristeva (1989) encuentra en el cadáver el elemento donde estos límites colapsan, siendo este, para la autora, la representación máxima de lo abyecto. Al ser un cuerpo en descomposición, desprovisto de vida y reducido a desecho, el cadáver simboliza una amenaza para el resto de cuerpos vivos, ya que aquello que alguna vez tuvo vida deja de tenerla. Ante el cadáver, Kristeva señala: «De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere*-cadáver» (Kristeva, 1989: 10).

A propósito de esta cuestión, una de las primeras escenas de *El Agua* muestra a Ana y sus amigas observando cómo una cabra muerta es arrastrada por la corriente del río justo mientras hablan de su necesidad de escapar del pueblo (imágenes 5 y 6).





Imágenes 5 y 6. Una cabra muerta es arrastrada por la corriente del río mientras Ana y sus amigas hablan de la leyenda que hace desaparecer a las mujeres que tienen el agua dentro en *El Agua*

Al ver a la cabra, una de ellas comenta: «Por eso el río huele a muerto»; a lo que otra responde: «Por la cabrita»; y una tercera añade: «Este río está maldito, por eso está lleno de mierda». Seguidamente, recuerdan la leyenda de la mujer que *tenía el agua dentro*. Así aparece por primera vez en el metraje la leyenda que atraviesa la película, una acción que se relaciona con un hecho arraigado en la psique de Ana: ella, al igual que la cabra y el resto de las mujeres arrastradas por el río, está destinada a morir en ese pueblo sin posibilidad de escapar. Asimismo, a la vista de ese cadáver flotante en el río también se materializa ante Ana el colapso de los límites corporales, tanto los suyos como los de esas mujeres que, como la cabra, se disolvieron al entregarse al río. De esta forma, la imagen de la cabra muerta no solo se percibe para la protagonista como un elemento que contamina el agua, sino que, al asociarse con la genealogía de mujeres que revive con cada inundación, también se con-

vierte en un símbolo de su represión y contención corporal dentro de las fronteras del pueblo. Como así señala Lidia Mateo-Leivas (2024), desde esta escena inicial

> ya sabemos que a la protagonista de *El agua* se la va a llevar el río, un río que huele a muerte, que está podrido (...). Y da igual que el líquido atraviese el lecho del río que las venas. Lo que transita, lo que las conforma en sus fluidos, ya sea agua podrida o mala sangre, es lo que las condena (Mateo-Leivas, 2024: 58).

En *Creatura*, la contención de la protagonista también se manifiesta a través de la idea del cadáver que teoriza Kristeva (1989): un cuerpo en descomposición, enfermo y contagioso. Una noción que se materializa en el mismo cuerpo de Mila por medio de una urticaria que comienza en su vulva y se extiende al resto de su cuerpo (imágenes 7 y 8). La primera escena del film nos muestra a Mila y a su novio Marcel intentando tener relaciones sexuales cuando ella comienza a sentirse mal. Empieza a gritar, a llorar y a rascarse la vulva de manera compulsiva. A lo largo del viaje interno por sus recuerdos, descubrimos que esta urticaria es causada por la sensación corporal que experimentó tras un encuentro frustrado con su padre. En uno de los *flashbacks* de la película, vemos a la pequeña Mila, de unos seis años, jugar encima de su padre, quien se encuentra tumbado en la cama junto a su madre. Mientras, la pequeña comienza a restregar su cuerpo sobre la barriga y entrepierna de su padre, a lo que este, tras varias advertencias de que parase de hacer ese movimiento con su cuerpo, la aparta con brusquedad de la cama y comienza a gritarle haciéndole ver que esa acción está mal. Tras este suceso, la pequeña Mila se queda llorando desconsoladamente al no entender lo sucedido. Seguidamente, vemos emerger por primera vez la urticaria en su vulva, que ahora resuena como un eco visual con la escena inicial del encuentro sexual fallido con Marcel[5]. Así pues, como ya apunta Anna Casas-Aguilar (2024), la urticaria deviene un elemento corporal que, al igual que el agua, conecta a las tres Milas a lo largo de las tres líneas temporales que conforman el metraje. El mensaje transmitido por su padre cuando era niña ha llevado a la protagonista a experimentar su cuerpo y sexualidad como sugiere el propio título de la película: una *creatura*, un ser cuyas pulsiones y deseos se codifican socialmente como abyectos y, por ello, deben contenerse. Esta cuestión es la que lleva precisamente a Sánchez-López (2025) a relacionar la urticaria de Mila con el *body horror* y la monstruosidad femenina dentro de la diégesis.



Imágenes 7 y 8. La urticaria de Mila reaparece en su cuerpo cuando intenta tener relaciones sexuales con su novio Marcel al inicio del metraje de *Creatura*

De este modo, tanto Ana como Mila experimentan sus cuerpos como un problema para sí mismas, como corporalidades excesivas que deben ser contenidas. Por ello, a medida que avanza la narrativa en ambas películas, sus cuerpos amenazan constantemente con la inundación, en el caso de Ana, y el desbordamiento, en el de Mila. Para Grosz (1994), el retorno a la fluidez de los cuerpos —es decir, al contacto con su propia materialidad acuosa— posibilita disolver los bordes corporales y transgredir la relación del cuerpo con el entorno. Oponiéndose así a una comprensión cartesiana del cuerpo, que lo concibe únicamente

TANTO ANA COMO MILA EXPERIMENTAN SUS CUERPOS COMO UN PROBLEMA PARA SÍ MISMAS, COMO CORPORALIDADES EXCESIVAS QUE DEBEN SER CONTENIDAS

como recipiente de la mente, Grosz encuentra en la fluidez la manera de recuperar la agencia sobre nuestra materialidad corporal. Por su parte, Irigaray (2009) ya sostenía que la diferencia sexual ha quedado constituida sobre una jerarquía ontológica de sólidos sobre líquidos. Los cuerpos sólidos, aquellos que, para la autora, remiten a la lógica masculina, privilegian la contención y la estabilidad; mientras que los cuerpos líquidos, asociados a lo femenino, remiten a la incontinencia, a la inundación y al desbordamiento, al quedar atravesados constantemente por fenómenos como la menstruación, el parto y la lactancia. En su relectura materialista, Grosz (1994) desplaza esta lógica binaria al preguntarse sobre la potencialidad del cuerpo fluido. Dado que al experimentarse como una masa informe, intensa y viscosa que gotea, estos cuerpos se opondrían radicalmente al modelo racional, sólido y estable del cuerpo. En este sentido, la autora se pregunta:

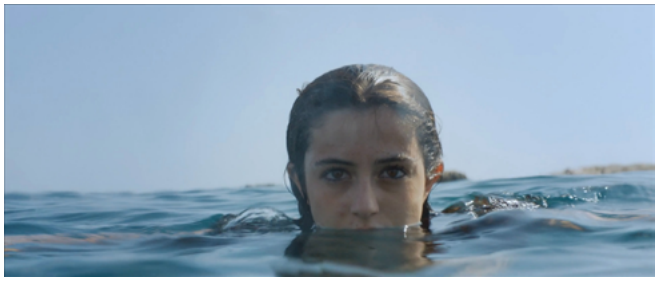
> ¿Será que, en Occidente, en nuestro tiempo, el cuerpo femenino se ha construido no sólo como una carencia o ausencia sino con mayor complejidad, como un líquido goteante, incontrolable, rezumante, como flujo sin forma, como viscosidad, que atrapa y secreta, como carente no tanto de falo sino de autocontención, no un vaso agrietado o poroso ni un barco que hace agua, sino como una falta de forma que engulle toda forma, un desorden que amenaza todo orden? No estoy sugiriendo que así son las mujeres, que ese sea su estatus ontológico. En cambio, mi hipótesis es que la corporeidad de las mujeres se inscribe como un modo de filtración (Grosz, 1994: 203).

A medida que avanza el metraje de *El Agua*, el cuerpo de Ana comienza a ceder gradualmente a su fluidez. Una de las primeras señales de este hecho es el inicio de su relación con José, que representa para ella una posible vía de escape del pueblo. José aparenta ser el único joven que ha dejado Orihuela y vivido en el extranjero, aunque más tarde se revele que esto no es cierto. A este respecto, resulta destacable que sus primeros encuentros se hagan a orillas del río, en escenas que muestran a ambos bañándose o tumbados al lado del agua. De este modo, Ana deja de percibir el río como una amenaza y empieza a sentirlo, poco a poco, como una pulsión cada vez más atrayente y deseante. «¿Abuela, es cierto lo que dicen de tener el agua dentro?», pregunta Ana a su abuela, quien, acariciándole el rostro, le responde: «Todo va a salir bien». Esta transformación culmina en la entrega de Ana al río por primera vez. En esta escena, Ana visita la iglesia del pueblo con José. Una vez dentro, la protagonista lo lleva a contemplar una figura de Santa Rita. Ana observa atentamente los detalles de su cuerpo: la corona de espinas, la sangre que corre por su rostro, su carne y su piel. La expresión de la protagonista cambia por completo mientras lleva a cabo un gesto determinante: cuando José intenta besarla, esta se aparta. Sorprendido, él intenta abrazarla, pero ella se libera de su abrazo. José se marcha enfadado y Ana permanece allí, inmóvil, mientras continúa observando a la Santa. Acto seguido, cuando se arrodilla para rezar aparecen más mujeres en la iglesia. Se tratan de las mismas mujeres de la parte documental del film. Siendo esta la primera vez en todo el metraje en que los dos planos diegéticos quedan materializados en un mismo lugar. Tras este encuentro, Ana ve a una mujer que la observa en la lejanía, quien, sin mediar palabra, la guía hasta la orilla del río, lugar donde le dice que «lo sabe todo». Es en ese instante que Ana comienza a aceptar su condición acuosa y se entrega por primera vez al río. «Aquí me tienes», grita al agua mientras comienza a sumergir sus pies (imagen 9). Esto, sin embargo, parece que no funciona, pues una nueva gota fría acaba llegando al pueblo.



Imagen 9. Ana se entrega al río por primera vez en *El Agua*

Por su parte, desde el inicio de *Creatura* el cuerpo de Mila experimenta el agua como un medio donde poder expresar su deseo sexual con libertad. Una escena de la Mila adolescente se muestra paradigmática de este hecho. En ella vemos a la joven protagonista con el rostro medio sumergido en el agua observando a unos jóvenes del pueblo, que se encuentran sin camiseta sobre una tabla situada en el mar y juegan a no caerse en el agua (imágenes 10 y 11). Este gesto sutil marca el despertar sexual de la protagonista dentro de la línea temporal del film. Este se construye a partir de la mirada consciente de Mila, quien posiciona su deseo de forma activa al observar los torsos húmedos de los chicos, mientras permanece sumergida en el medio acuático como una sirena en busca de su presa. A diferencia de Ana, Mila no teme al agua, ya que este elemento se configura como el único espacio donde poder experimentar cierta agencia sobre su cuerpo y sexualidad. Esta imagen de su adolescencia se relaciona directamente con la última escena de la Mila infante, cuando el agua del mar se presenta por primera vez como un elemento de sanación para ella. Tras esa primera urticaria que le aparece en su vulva tras la pelea con su padre, su madre le vierte agua del mar y le explica que tiene un gran potencial curativo (imagen 12). Esta escena resuena, además, con otra de *El Agua*, en la que vemos a la protagonista bañando a su abuela, mientras esta le relata las experiencias violentas que sufrió a manos de su marido, el abuelo de Ana, a lo largo de los años (imagen 13). Así, ambas imágenes vehiculan a Ana y Mila en sus vivencias corporales, pasadas y presentes, quedando íntimamente ligadas al agua.





Imágenes 10 y 11. La Mila adolescente se agencia de su deseo en el agua del mar en *Creatura*





Imágenes 12 y 13. Los cuidados quedan relacionados con el agua. Por un lado, la madre de Mila le enseña a la protagonista el potencial curativo del mar sobre su urticaria en *Creatura*. Por otro lado, Ana enjabona a su abuela en *El Agua*

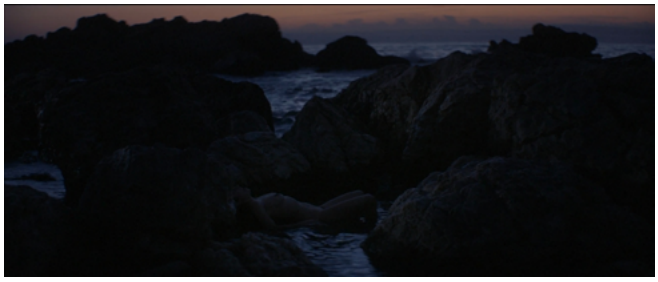
INUNDACIÓN Y DESBORDAMIENTO: EL AGUA COMO TRANSCORPORALIDAD

Tanto en la escena final de *El Agua* (imágenes 14 y 15) como en la de *Creatura* (imágenes 16 y 17), Ana y Mila experimentan una fusión con el agua que desemboca en una liberación de sus cuerpos, hasta entonces contenidos. Al final de ambas películas, vemos a las protagonistas acudir a ese medio acuático que ha estado presente a lo largo de las narrativas —el río en el caso de Ana y el mar en el de Mila— en busca de una catarsis final que permita a sus cuerpos trascenderse a sí mismos hacia una corporalidad fluida, transformándose en cuerpos de agua. Tal y como apunta Neimanis (2013: 35), «debemos recordar que el agua no es solo fluida; funciona según una lógica de diferenciación. No existe el agua en abstracto; toda el agua está encarnada». Para la autora, pensarnos a nosotras mismas como acuosas nos posibilita «abrirnos a la alteridad —a otros cuerpos, a otras formas de ser y de actuar en el mundo— en el reconocimiento simultáneo de que esa alteridad también fluye a través de nosotras» (Neimanis, 2012: 96). Si bien Kristeva (1989) entiende la catarsis como parte del proceso de purificación y limpieza corporal basado en la expulsión de lo abyecto, en estas escenas finales el agua pasa a ser el elemento que propicia la aceptación de la abyección de las protagonistas. Es decir, se configura como el medio que activa el agenciamiento y la liberación de sus cuerpos fluidos. Estas catarsis operan en estas escenas de dos formas aparentemente contrapuestas, aunque complementarias: a través de la inundación en el caso de Ana, al entregarse al río, y del desbordamiento en el de Mila, al adentrarse en el mar.





Imágenes 14 y 15. El cuerpo de Ana se ve inundado por el río, deviniendo un cuerpo de agua en la escena final de *El Agua*





Imágenes 16 y 17. El cuerpo de Mila se ve desbordado en el agua del mar, deviniendo un cuerpo de agua en la escena final de *Creatura*

Al final de *El Agua*, Ana teme tener que entregarse al río por completo y con ello desaparecer, cumpliendo con las expectativas de la leyenda, al igual que lo hicieron tantas otras mujeres del pueblo con las anteriores crecidas del río. Sin embargo, progresivamente, Ana encuentra en esta acción una posible liberación. Con la llegada de una nueva gota fría, los jóvenes del pueblo se van de botellón y la protagonista aprovecha esta situación para entregarse al agua. La vemos despedirse

TANTO EN LA ESCENA FINAL DE *EL AGUA* COMO EN LA DE *CREATURA*, ANA Y MILA EXPERIMENTAN UNA FUSIÓN CON EL AGUA QUE DESEMBOCA EN UNA LIBERACIÓN DE SUS CUERPOS

de su madre y abuela con una mirada cómplice y acudir a su última fiesta antes de entregarse a su destino. Es aquí cuando se evidencia que la pulsión de Ana hacia el río es la misma que la del agua hacia ella, ya que cuando se va de la fiesta, sin decir nada a nadie, mirando por última vez a sus amigas y a José, la lluvia le empapa el cuerpo y ella no se inmuta. Ambos cuerpos —el de Ana y el del agua— se están buscando. Tras la aparición de una serie de imágenes documentales reales que muestran los estragos que causó la gota fría del año 2019 en Orihuela y alrededores —un nuevo momento en que realidad y ficción se entremezclan en la diégesis, y que sucedió, además, mientras la película se estaba rodando— observamos a Ana sumergida en el río en un plano cenital (imagen 14). Por fin se ha dejado inundar por el agua. Después de ello, sale del río mirando a cámara (imagen 15) mientras escuchamos su voz en off pronunciar las siguientes palabras:

> Yo soy mi madre. Yo soy mi abuela. Yo soy esa mujer de 1670. De 1850. De 1987. Yo también tengo el agua dentro, aunque ahora solo veo agua fuera. Todo lleno de agua. Todo lleno de mierda. El agua llena de mierda. Yo soy mi madre. Yo soy mi abuela. Yo soy esa mujer. Siempre es la misma mujer que vuelve. Yo soy esa mujer, pero no había que contar conmigo para tener un miedo, porque ahora soy yo la que va a contar mi historia.

Con esas palabras y con esa mirada final, Ana se reivindica como parte de ese linaje de mujeres que, como ella, *tienen el agua dentro*. La culminación de la leyenda supone la aceptación de la protagonista de sus excesos corporales; la inundación de un cuerpo en la que su única separación entre el agua que hay fuera y la que hay dentro es la de la piel de la propia Ana. En este sentido, tanto sus palabras como el hecho de que salga del agua y mire a cámara implican una relación entre iguales: una inundación entre ambos cuerpos que devienen en uno solo. Así, ese momento de inundación mutua supone para Ana un momento catártico de *transcorporalidad* al aceptar su fluidez. Stacy Alaimo (2010) entiende la *transcorporalidad* como un entrelazamiento de lo humano con lo más-que-humano, perspectiva que, según Neimanis (2013), siguiendo las teorizaciones de esta, «no implica que el yo desaparezca, sino que se dispersa a través de cauces de imbricaciones mutuas» (Neimanis, 2013: 35).

En el caso de *Creatura*, esta catarsis opera desde el desbordamiento corporal en relación a la urticaria de Mila. A lo largo del film, la urticaria ha supuesto para ella la representación de sus deseos sexuales reprimidos, generando la somatización de aquello que necesita salir, pero que le es imposible. Este hecho supone una «abyección de sí», una demostración de que «toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo» (Kristeva, 1988: 12). Esta necesidad de liberarse de los límites de su propio cuerpo, se produce para Mila en la escena final de la película, cuando encuentra en la acción de entregarse al agua del mar una catarsis que pone fin a su trauma. La escena se inicia en su cama, un lugar que a lo largo del metraje ha sido representativo de su bloqueo sexual. Al no poder dejar de rascarse por el picor de la urticaria sale de casa en dirección a la playa. La vemos llegar a la orilla del mar, donde se desnuda y se estira al lado de las rocas (imagen 16). Así, tumbada y medio sumergida en la orilla, la protagonista comienza a verterse agua del mar sobre la urticaria con una de sus manos, acariciando también su vientre, muslos y vulva (imagen 17). Esta acción, que se repite varias veces, posibilita a Mila alcanzar un estado corporal placentero desde el que, por fin, la vemos llegar al orgasmo. Esta escena final de desbordamiento

corporal también supone para Mila un momento catártico de *transcorporalidad* al aceptar su fluidez. En estas imágenes también vemos a la protagonista liberarse en el agua, diluyendo sus límites corporales y haciendo que ambos elementos —su cuerpo y el agua— devengan en uno solo.

Asimismo, este desbordamiento corporal de Mila plantea un retorno al útero y al líquido amniótico al representar una reconexión con su cuerpo y sexualidad femenina. Para Irigaray (2009), las aguas uterinas permanecen como una marca en el cuerpo de la madre y el infante. Una marca que, en cierta medida, también se hace presente en la escena de la inundación de Ana en el río, al quedar conectada con su madre y abuela, así como con el resto de mujeres del pueblo; y que en esta escena final de *Creatura* se lleva a cabo desde el sentido táctil de la protagonista. En palabras de Irigaray: «Especialmente sin memoria de aquel primer evento donde está envuelto-tocado por un invisible tangible, del cual incluso se forman sus ojos, pero que nunca verá: sin ver, ni visible ni visibilidad en este lugar» (Irigaray citada en Grosz, 1994: 104). Así, cuando vemos a Mila acariciar su vulva mientras derrama sobre ella el agua del mar, esta tactilidad fluida se materializa en la baja exposición de la escena, la cual establece una atmósfera visual de tonos oscuros que remiten a ese momento descrito por Irigaray. Ese en que, aunque no veamos, sí sentimos estar sumergidos y ser tocados por el agua. Para Neimanis (2017), al sumergirnos en el agua, los límites de nuestros cuerpos se disuelven, ya que estos se integran en una naturaleza acuosa que diluye la piel. A este respecto, en su relectura materialista de las aguas uterinas descritas por Irigaray (2009), señala que «esta gestacionalidad no necesita tomar la forma de un útero humano reprosexual (...), [ya que] aprendemos la gestacionalidad del agua; repetimos su potencial *en* y *como* cuerpos acuosos» (Neimanis, 2017: 69). *Creatura* culmina así con la imagen de las tres Milas —la niña y la adolescente del pasado y la adulta del presente— sumergidas en el agua del mar, siendo filmadas desde un acercamiento tan radical a sus pieles, que no podemos distinguir con claridad los límites de sus cuerpos en contacto con el mar.

CONCLUSIONES

Para Sara Ahmed, la piel, a pesar de

> ser la materia que separa el cuerpo, nos permite pensar en cómo la materialización de los cuerpos implica, no contención, sino una apertura afectiva de los cuerpos hacia otros cuerpos, dado que la piel registra cómo unos son tocados por otros (Ahmed, 2000: 45).

En *El Agua* y *Creatura* el medio acuático se revela como un cuerpo que *toca* y transforma a sus protagonistas al catalizar su deseo e inundar y desbordar lo previamente contenido. Asimismo, la materialidad acuosa que conforma los cuerpos de Ana y Mila establece una *hidrológica* que trasciende la individualidad de estas dos películas y las conecta entre ellas. Puesto que una hidrológica, en palabras de Neimanis, «no nos pide que confirmemos ni la irreductibilidad de la alteridad ni la conexión material. El agua fluye como ambas cosas» (2012: 90). Al fluir a través de sus cuerpos, el medio acuático se encarna en las protagonistas, tanto material como metafóricamente, inscribiéndolas en el entorno natural que las rodea, así como en otras formas de entender la corporalidad femenina heredadas de generaciones anteriores. Ya sean las mujeres de la parte documental de *El Agua,* las que se entregaron al río antes que Ana o la evocación a una sexualidad liberada cuando la madre de Mila le enseña a calmar su urticaria con el agua del mar, estas películas transgreden las nociones de un cuerpo femenino delimitado, contenido y sólido para concebirse como cuerpos de agua, abiertos y fluidos. Así, a través de la conexión táctil con el medio, Ana y Mila se interconectan *transcorporalmente* con otros cuerpos acuosos, trascendiendo su propia identidad, género y sexualidad.

LA MATERIALIDAD ACUOSA QUE CONFORMA LOS CUERPOS DE ANA Y MILA ESTABLECE UNA *HIDROLÓGICA* QUE TRASCIENDE LA INDIVIDUALIDAD DE ESTAS DOS PELÍCULAS Y LAS CONECTA ENTRE ELLAS

Para García-Catalán, Rodríguez-Serrano y Martín-Nuñez las películas pertenecientes a la reciente ola de cineastas mujeres españolas introducen, precisamente, nuevas «formas fílmicas que tocan el cuerpo» (2022: 9). En este sentido, *El Agua* y *Creatura* invitan a repensar el cuerpo más allá de sus límites materiales, concibiendo el medio acuático como un espacio de subjetividad y resistencia encarnada, sobre el que emergen estas nuevas formas fílmicas corporales en el cine español contemporáneo. Ahora bien, cabe señalar que el caso específico de estas dos películas puede inscribirse en una genealogía de films más amplía, incluyendo múltiples títulos recientes del «Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres». Entre ellos se encuentran los anteriormente mencionados *Verano 1993* (Estiu 1993, Carla Simón, 2017), *Suc de síndria* (Irene Moray, 2019), *Libertad* (Clara Roquet, 2021), *20.000 especies de abejas* (Estíbaliz Urresola Solaguren, 2023), *O corno* (Jaione Camborda, 2023), *Las chicas están bien* (Itsaso Arana, 2023), *Los encantados* (Els encantats, Elena Trapé, 2023) y *Salve María* (Mar Coll, 2024). Una genealogía que puede rastrearse hasta producciones anteriores como *Vámonos, Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1978) o *Costa Brava* (Marta Balletbò Coll, 1995). Dado que en todas estas películas se pone en práctica lo que Neimanis (2017) denomina un *hidrocomún*: un espacio tanto material como simbólico donde el agua se convierte en lugar de conexión y transformación corporal. En estos films, el agua atraviesa cada uno de los cuerpos de las protagonistas de diversas maneras —ya sea como un elemento activo que entra en contacto directo con su cuerpo o como parte de la *mise-en-scène*—, creando experiencias acuosas compartidas que se extienden más allá de cada obra individual[6]. Dentro de este océano de películas, *El Agua* y *Creatura* constituyen dos ejemplos paradigmáticos que sirven de nacedero para comenzar a explorar el potencial narrativo, estético y político de los cuerpos de agua en el cine español contemporáneo. ■

NOTAS

1 Esta se irá completando a lo largo del metraje a medida que diferentes mujeres del pueblo aparezcan mirando a cámara mientras la relatan, construyendo una parte documental del film que es paralela a la ficción principal. Entre estas mujeres se encuentra la propia madre de la directora, así como algunas de sus vecinas (López-Riera, 2022).

2 Cabe destacar que Barbara Zecchi (2014a; 2014b) ya había apuntado a explorar las realizadoras del cine español que preceden a esa nueva ola contemporánea, las cuales se popularizan especialmente en la década de 1990 y se alzan como creadoras de un nuevo lenguaje cinematográfico en el panorama nacional. Para Zecchi, este lenguaje se caracterizó por una visión táctil sobre el cuerpo de sus protagonistas femeninas. Una cuestión que también ha sido abordada por Silvia Guillamón-Carrasco (2020) y Nuria Cancela y Miriam Sánchez-Manzano (2020) en relación a esta nueva ola de realizadoras mujeres surgidas en las primeras décadas del siglo XXI.

3 Además de estos dos, también existe un tercer cartel difundido en España en el que se ve el exterior de una casa y los campos que la rodean inundados de agua.

4 Se ha abordado con mayor profundidad la relación entre la iconografía de Ofelia y *El Agua* en Larumbe-Villarreal (2023; 2026 [en prensa]).

5 Cabe señalar cómo Elena Martín desdibuja estas dos figuras a lo largo de las diversas escenas de la película. La directora intensifica esta ambigüedad mediante ciertos planos que confunden el cuerpo de su padre del de Marcel. Cabe destacar una escena en la que se muestra a Mila tumbada sobre la cama, cuando

irrumpe un brazo que la sujeta con fuerza, portando un jersey que previamente habíamos visto puesto a su padre. Al no mostrarnos su rostro, la directora nos lleva inicialmente a pensar en su figura paterna, aunque unos segundos más tarde descubrimos que se trata de Marcel. Esto es algo que está íntimamente relacionado con el conocido complejo de Edipo, condición que la directora ha declarado tratar en la película en una entrevista con Mireia Trías y Gonzalo de Lucas (2025).

6 Abordamos con mayor profundidad este *hidrocomún* en las películas del cine español contemporáneo realizadas por mujeres en un capítulo de libro titulado *Bodily Materialities of Water in Contemporary Spanish Women's Cinema*, el cual formará parte del libro colectivo *Amphibious Screens: Film and TV Between Land and Sea* (2027 [en prensa]) editado por Joanne Garde-Hansen, Linda Kopitz y Carolyn Birdsall. ■

REFERENCIAS

Ahmed, S. (2000). *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. Transformations. Routledge.

Alaimo, S. (2010). *Bodily natures: Science, environment, and the material self*. Indiana University Press.

Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.

Braidotti, R. (1994). *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Columbia University Press.

Butler, J. (2018). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. (M.A. Muñoz, trad). Paidós.

Cancela, N. y Sánchez Manzano, M. (2020). La visualidad háptica en las directoras españolas de la cuarta generación: la reflexión táctil y aural sobre el lenguaje. *Tecmerin. Revista de Ensayos Audiovisuales, 6*(3).

Casas-Aguilar, A. (2024). Sexuals, sexualitzades: Cos i urticària com a estratègia feminista a *Creatura* (2023), d'Elena Martín Gimeno. *Journal of Catalan Studies, 25*(1), 68–84.

Cornejo-Daza, B., & Fenoll-Martínez, O. (2024). Becoming (other-than-) water: Resilience and revolution in embodying a feminist canon. A Diffractive analysis of *El Agua* by Elena López Riera. En Revelles-Benavente, B. & Sánchez-Espinosa, A. (Eds.), *Feminist Literary and Filmic Cultures for Social Action: Gender Response-able Labs* (pp. 78-97). Routledge.

Douglas, M. (1991). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI de España.

Fernández-Asenjo, R. (2024). *Identidad, deseo y sexualidad en las directoras del "Otro Cine Español"*. Trabajo de fin de grado. Universidad de Santiago de Compostela.

García Catalán, S., Rodríguez Serrano, A., & Martín Núñez, M. (2022). De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 33*, 7–24.

Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Routledge.

Guillamón-Carrasco, S. (2020). Haptic Visuality and Film Narration. Mapping New Women's Cinema in Spain. *Communication & Society*, *33*(3), 137-147.

Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Routledge.

Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno* (R. Sánchez, Trad.). Ediciones Akal.

Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (Rosa, N. & Ackerman, V. Trads.). Siglo XXI Editores.

Larumbe Villarreal, E. (2023). La mirada de Ofelia. Una contra-genealogía de su representación como motivo visual. En Rodríguez, A. & Gómez, A. (Eds.), *Estudios sobre hibridaciones, transferencias e intertextualidades en la fotografía y el audiovisual* (pp. 143–159). Tirant lo Blanch.

Larumbe Villarreal, E. (2026) "Siempre es la misma mujer que vuelve". Iconografías de la mirada *ofeliana* desde *El Agua* (2022) de Elena López Riera. En Izquierdo Castillo J., Morales Roig, L. y García Catalán, S. (Eds.), *El deshielo de la voz* (pp. 81-98). Tirant lo Blanch. [En prensa].

Larumbe Villarreal, E. & Sánchez-Manzano, M. (2027). Bodily Materialities of Water in Contemporary Spanish Women's Cinema. En Garde-Hansen, J. Kopitz, L. & Birdsall, C. (Eds.) *Amphibious Screens: Film and TV Between Land and Sea*. Edinburgh University Press [En prensa].

López Riera, E. (2022). Entrevista a Elena López Riera. *Revista digital de cine independiente*. https://www.youtube.com/watch?v=z_clciXyLxQ&t=565s [Consulta: 3 de octubre de 2024].

Losilla, C. (2023). *El cine deseado: 10 directoras españolas del siglo XXI*. Ediciones ECAM.

Mateo Leivas, L. (2024). "Santa Rita, Rita, Rita". Saberes salvajes y memorias feministas. *Re-visiones, 14*, 55–67.

Neimanis, A. (2012). Hydrofeminism: Or, on becoming a body of water. En Gunkel, H., Nigianni, C. & Söderbäck, F. (Eds.), *Undutiful daughters: Mobilizing future concepts, bodies and subjectivities in feminist thought and practice* (pp. 85-99). Palgrave Macmillan.

Neimanis, A. (2013). Feminist subjectivity, watered. *Feminist Review, 103*, 23–41.

Neimanis, A. (2017). *Bodies of water: Posthuman feminist phenomenology*. Bloomsbury Academic.

Sánchez López, F. (2025). Towards a fluid genealogy of the Spanish feminist-fantastic: *Creatura* in the face of new iterations of the monstrous-feminine. *Comparative Cinema 25*, 49-68.

Trias Alguacil, M., & De Lucas, G. (2025). Liberar el cuerpo real del cuerpo imaginario. Conversación con Elena Martín sobre *Creatura*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *40*, 109-122.

Vilaró, A. (2021). ¿Una "nova Escola de Barcelona"? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña. *Secuencias, 53*, 97–113.

Zecchi, B. (2014a). *Desenfocadas: cineastas españolas y discursos de género*. Icaria.

Zecchi, B. (2014b). *La pantalla sexuada*. Cátedra.

CUERPOS DE AGUA: LECTURAS DE LA INUNDACIÓN Y EL DESBORDAMIENTO EN *EL AGUA* Y *CREATURA*

Resumen
Este artículo se propone analizar cómo el medio acuático se configura como un espacio de agenciamiento y transformación corporal para las protagonistas de *El Agua* (Elena López Riera, 2021) y *Creatura* (Elena Martín Gimeno, 2022). A partir de un análisis comparativo de ambas películas, y con el apoyo de diversas pensadoras que desde los nuevos materialismos feministas han teorizado sobre la potencialidad de un cuerpo acuoso y fluido, este texto examina cómo Ana y Mila —las protagonistas de estos films— conciben el agua como un espacio desde el que trascender sus propios límites corporales. En este proceso, la experiencia acuática da lugar a una transformación que las inunda y desborda, articulando nuevas formas de corporalidad fluida.

Palabras clave
Cuerpo; Agua; Fluido; Materialidad; *El Agua*, *Creatura*; Cine español; Mujeres directoras españolas.

Autoras
Miriam Sánchez Manzano (Barcelona, 1996) es investigadora predoctoral en formación en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Graduada en Comunicación Audiovisual por la Universitat Rovira i Virgili y en el máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos por la Universitat Pompeu Fabra. Ha impartido clases de historia del cine y audiovisual en ambas universidades. Sus líneas de investigación se centran en las intersecciones entre materialidad corporal, feminismos y cine experimental, como así se refleja en su tesis doctoral, financiada por la Generalitat de Catalunya (FI SDUR-2022-00178), centrada en el estudio de la menstruación y los fluidos sexuales en las primeras películas de la cineasta experimental Barbara Hammer. Contacto: miriam.sanchez@upf.edu

Edurne Larumbe Villarreal (Pamplona, 1996) es investigadora predoctoral en formación en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Graduada en Comunicación Audiovisual Bilingüe por la Universidad de Navarra y en el máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos por la Universitat Pompeu Fabra. En esta universidad ha impartido clases de teoría del cine y cultura cinematográfica. Sus líneas de investigación se focalizan en los motivos visuales del cine, la abyección corporal y el cine contemporáneo hecho por mujeres, tal y como refleja su tesis doctoral centrada en el análisis de los motivos visuales del cuerpo abyecto femenino en el cine contemporáneo, financiada por MICU a través de una ayuda FPU (FPU21/02229). Contacto edurne.larumbe@upf.edu

Referencia de este artículo
Sánchez Manzano, M., Larumbe Villarreal, E. (2026). Cuerpos de agua: lecturas de la inundación y el desbordamiento en *El Agua* y *Creatura*.*L'Atalante.Revistadeestudioscinematográficos*,*42*,194-207.https://doi.org/10.63700/1334

BODIES OF WATER: READINGS OF FLOODING AND OVERFLOWING IN *THE WATER* AND *CREATURA*

Abstract
This article examines how aquatic environments are configured as spaces of bodily agency and transformation for the protagonists of *The Water* (*El Agua*, Elena López Riera, 2021) and *Creatura* (Elena Martín Gimeno, 2022). Based on a comparative analysis of both films and drawing on the theories of various feminist new materialist scholars on the potentialities of aqueous and fluid bodies, it explores how Ana and Mila—the protagonists of these films—conceive of water as a space where they can transcend their bodily limits. In this process, their experience with water gives rise to a transformation that floods and overflows the body, articulating new forms of fluid corporeality.

Key words
Body; Water; Fluid; Materiality; *The Water*, *Creatura*; Spanish cinema; Spanish women directors.

Authors
Miriam Sánchez Manzano is a pre-doctoral fellow with the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra (UPF). She holds a degree in Audiovisual Communication from Universitat Rovira i Virgili and a master's degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies from UPF. She has taught classes on film and audiovisual history at both universities. Her research focuses on the intersections between bodily materiality, feminisms and experimental cinema, as reflected in her doctoral thesis funded by the Generalitat de Catalunya (FI SDUR-2022-00178), which explores menstruation and sexual fluids in the early films of the experimental filmmaker Barbara Hammer. Contact: miriam.sanchez@upf.edu

Edurne Larumbe Villarreal is a pre-doctoral fellow with the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra (UPF). She holds a degree in Bilingual Audiovisual Communication from Universidad de Navarra and a master's degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies from UPF, where she has taught classes in film theory and film culture. Her research focuses on visual motifs in cinema, bodily abjection and contemporary cinema made by women, as reflected in her doctoral thesis, which analyses visual motifs of the abject female body in contemporary cinema. Her doctoral thesis is funded by MICU through an FPU grant (FPU21/02229). Contact edurne.larumbe@upf.edu

Article reference
Sánchez Manzano, M., Larumbe Villarreal, E. (2026). Bodies of Water: Readings of Flooding and Overflowing in *The Water* and *Creatura*.*L'Atalante.Revistadeestudioscinematográficos*,*42*,194-207.https://doi.org/10.63700/1334

recibido/received: 07.09.2025 | *aceptado/accepted:* 11.12.2025

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

LESBIANAS MONSTRUOSAS: LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN EL CINE DE TERROR CONTEMPORÁNEO[1]

LLEDÓ MORALES ROIG

1. LA CREACIÓN DEL MONSTRUO LÉSBICO A TRAVÉS DE LA HERENCIA CLÁSICA

El terror como género cinematográfico permite presentar la monstruosidad y amenaza que supone el deseo lésbico a través de los estilemas propios del género. El monstruo es el contenedor formal (Navarro, 2022) del enigma y pone de manifiesto la diferencia de aquello humano (y masculino) —*mankind*— con lo *otro*. Mirar a las mujeres es un castigo para el héroe (Pedraza, 1991), ellas se posicionan como el obstáculo y la frontera, en el [O]tro frente a esta posición masculina heroica (De Lauretis, 1992) . El deseo femenino se propone desde el pensamiento como un enigma y un exceso que no se puede controlar: «esta multiplicidad y pluralidad del goce femenino no se comprende dentro de una lógica que es masculina» (Cardenal , 2012: 359). Es imposible articular un discurso representativo alrededor de este por su diversidad (Lacan, 1990) y es el enigma del goce lo que deviene monstruoso en la construcción de estos personajes. Creed (1993) formula que lo monstruoso en el cine surge de aquello que amenaza el orden simbólico patriarcal y que el cuerpo femenino es construido como alteridad radical frente al sujeto masculino. El enigma de lo femenino se ha presentado monstruoso bajo la mirada masculina canónica, pero ¿cómo opera el enigma de lo femenino en el mundo lésbico? En el género de terror encontramos una aproximación que explora el enigma a través del *mise-en-scène*, la narrativa y el uso del fantástico, que presenta el safismo de sus personajes principales como una feminidad que carece de necesidad hacia el hombre y, por tanto, una amenaza monstruosa al androcentrismo de la diégesis.

Estos personajes se construyen desde lo abyecto, cuya característica principal, para Kristeva (1982), es su ambigüedad: provocan atracción y repulsión. Desafían constantemente las normas sociales y la frontera inestable entre el bien y el mal, lo aceptable y lo inaceptable. Los cuerpos de

EL ENIGMA DE LO FEMENINO SE HA PRESENTADO MONSTRUOSO BAJO LA MIRADA MASCULINA CANÓNICA, PERO ¿CÓMO OPERA EL ENIGMA DE LO FEMENINO EN EL MUNDO LÉSBICO?

los personajes son leídos —por los otros personajes y por la audiencia— desde los márgenes y provocan tanto placer como amenaza. El deseo lésbico en el cine ha transitado lo abyecto desde una mirada masculina (Mulvey, 2013), pues amenaza el *statu quo* heteropatriarcal mientras, desde una mirada pornográfica y cosificadora —relacionada con la fetichización de las actrices— (Dworkin, 1981), le sirve como fantasía. El cuerpo cadavérico del monstruo, por su estado liminal entre la vida y la muerte, es para Kristeva la perfecta representación de lo abyecto. El monstruo femenino (*monstrous-feminine*) en el cine de terror es una imagen que recoge las ansiedades y los deseos de los hombres sobre las mujeres, su sumisión o su poder (Creed, 1993: 7). Desde la disrupción que supone lo abyecto, el cine construye a los personajes sáficos[2] (lesbianas y/o bisexuales) protagonistas, bien desde una diferencia física monstruosa o bien desde una diferencia psicológica amenazante. Esta característica de la construcción del personaje afecta directamente al subgénero del film. Tras una catalogación propia —siguiendo bases de datos abiertas— de films occidentales estrenados a partir de los años 2000 con protagonistas explícitamente sáficas, hemos mapeado 39 films pertenecientes al macrogénero de terror: 27 se inscriben bajo la etiqueta de terror sobrenatural, 12 bajo la de thriller psicológico[3].

I.I. La vampira: el arquetipo primario

Una de las vertientes más representadas y exploradas de la lesbiana asesina, como parte del arquetipo de la lesbiana monstruosa, es la vampira, pues «la percepción del lesbianismo como algo antinatural y perverso [...] ha sido representado en el cine popular ligado a la monstruosidad y la fantasía» (Ribes Pericàs, 2022: 276). La figura de la vampira lesbiana amenaza a la sociedad porque representa la atracción y el placer entre mujeres (Creed, 1993: 61). Los dos primeros films que introducen a la lesbiana como monstruo la presentaron como vampira: *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1932) y *La hija de Drácula* (Dracula's Daughter, Lambert Hillyer, 1936), ambos basados en el libro *Carmilla* (1872) de Le Fanu. La estructura narrativa de *Carmilla* se convertirá en modelo para el cine de vampiras de los años setenta y sienta el precedente para esta investigación, pues presenta el arquetipo de la lesbiana monstruosa: bella, seductora y asesina, una *femme fatale* que actúa junto a las *otras* mujeres y contra los hombres. En la línea de investigaciones previas, «es importante situar los inicios del siglo XIX como la iniciación del vampirismo lésbico tanto en la literatura como en el arte [...] que quedaba al servicio del *voyeurismo* masculino» (Morales Roig, García-Catalán, Izquierdo Castillo, 2023: 802) y que servirá de base para la construcción del arquetipo también en el cine. Estas *lesbianas monstruosas* están construidas para contribuir al deleite de la fantasía fetichista masculina. La seducción entre ambas mujeres estimula su propio deseo sin representar una amenaza a la masculinidad fálica de la audiencia masculina canónica, pues los presenta como héroes mientras la penetración sigue presente en la muerte del monstruo a través de la daga. Este tropo refuerza la amenaza distópica de una sociedad dominada por lo femenino que, en el relato, terminará derrotada por el héroe. González Requena (2006) interpreta el retorno de figuras asociadas a lo materno o a la Diosa como un síntoma de la crisis de la *Ley simbólica del Padre* y, con ello, de la descomposición del orden social, entendiendo estas narrativas, desde una perspectiva opuesta, como relatos de decadencia que solo pueden resolverse mediante la restauración de un principio heroico masculino que reimponga la ley y el sentido.

Las mujeres sáficas son símbolo de peligro: lo antinatural (Signorotti, 1996) y lo perverso (De Lauretis, 1994). Su presencia explícita en el audiovisual se vuelve prominente en el género de terror popular durante la década de los setenta como seductoras y asesinas vampiras (Clover, 1992). Durante el s.XX en el cine occidental se estrenaron 47 films con protagonistas vampiras que, junto a las estrenadas a partir de los 2000, suman 71 películas que siguen —más o menos fieles— la narrativa de *Carmilla*. El cine europeo de los años sesenta recoge la temática de la sáfica vampira con 7 films, pero su auge llega en la década de los setenta con 26 títulos. Entre ellas: *Las amantes del vampiro* (The Vampire Lovers, Roy Ward Baker, 1970); *El rojo en los labios* (Les lèvres rouges, Harry Kümel, 1971); o *Las hijas de Drácula* (Vampyres, José Ramón Larraz , 1974). Ya entrados los ochenta, destaca *El ansia* (The Hunger, Tony Scott, 1983), que recoge la tradición vampírica de los años setenta desde una representación más modernista y no tan arraigada al mito. En todas estas películas una de las protagonistas actúa como mentora que convierte o contagia a la otra al vampirismo, como alegoría del lesbianismo. En ninguna de ellas, la lesbiana mentora se libra de la muerte a manos del héroe quien, al final, rescata a la otra chica, pues todavía tiene relación con el mundo de los hombres. La narrativa sigue la estela moralista punitiva del cine lésbico de los inicios sobre las consecuencias de la actuación del deseo que es el *otro* deseo y, por tanto, monstruoso e inaceptable, heredero del melodrama (Roig, 2025) y del síndrome de la lesbiana muerta (Guerrero-Pico et al., 2017).

A mediados de la década de los setenta y hasta la primera mitad de los noventa, los films sobre vampiras asesinas que dominaron el cine de terror popular se vuelven independientes y abandonan el cine popular. Aunque el cine de vampiras en sus inicios era comedido para pasar la censura, la corriente de cine *indie* comparte espacio con un cine vampírico sexual que se vuelve explícito e incluso pornográfico, siguiendo con la corriente del cine S —*sexplotaiton*— tras los movimientos de liberación sexual. Por ello, el cine de terror sobrenatural perdió seriedad y fuerza, y en la segunda mitad de los noventa, empieza a virar hacia la comedia sexual, como la saga de *Caress of the vampire* (Frank Terranova, 1996-1999). Entrados los 2000, también lo *camp* —amor a lo no-natural: al artificio y la exageración (Sontag, 1984)— como *Jesus Christ Vampire Hunter* (Lee Demarbre, 2001) o *Lesbian Vampire Killers* (Phil Claydon, 2009), las lesbianas se convierten en complementos narrativos y atractivos para los héroes masculinos. Este arquetipo de la lesbiana vampira clásica sirve al cine de terror contemporáneo para la construcción de la *lesbiana monstruosa* donde seguirá mostrando herencia y ruptura en sus tropos narrativos.

1.2. La lesbiana asesina en el *thriller* psicológico

La disrupción del género de terror sobrenatural con su hibridación cómica deja un espacio para que la lesbiana asesina se reinvente desde el thriller psicológico en los años noventa. La construcción de las lesbianas como asesinas en estos films se aleja de la vampiresa, pero el tropo persiste. Son altamente atractivas y siguen en el rol de *femme fatales* que seducen y asesinan a los héroes masculinos junto a sus parejas sáficas. En ellas se repite la historia de venganza y seducción del héroe masculino, pero se elimina el pretexto paranormal para centrarse en historias más realistas que explican la abyección y la perversión a través de problemas psicológicos. Su monstruosidad se

EL ARQUETIPO DE LA LESBIANA VAMPIRA SIRVE AL CINE DE TERROR CONTEMPORÁNEO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA LESBIANA MONSTRUOSA PUES SEGUIRÁ MOSTRANDO SU HERENCIA Y RUPTURA EN SUS TROPOS NARRATIVOS

construye entonces desde un prisma que no agrede al cuerpo en su transformación monstruosa, pero sin restar violencia. Las protagonistas de estos films son inestables o criminales, con historias más cercanas al drama. Su figura es explorada por Ribes-Pericàs (2022) y Smelik (2004), analizando la importancia del arquetipo en films de los años noventa. Algunos de ellos toman como punto de partida hechos reales o casos mediáticos, integrándolos en una estética y una narrativa propias del *thriller* psicológico: en *Criaturas celestiales* (Heavenly Creatures, Peter Jackson,1994), Juliet (Kate Winslet) y Pauline (Melanie Lynskey), asesinan a la madre de Pauline, el único obstáculo en su relación obsesiva; en *Mi querida hermana* (Sister my sister, Nancy Meckler, 1994) dos hermanas criadas desarrollan una relación lésbica obsesiva que culmina en el asesinato brutal de su patrona; narrativa que se repite tanto en *La ceremonia* (La cérémonie, Claude Chabrol, 1995) como en el cine contemporáneo en *Monster* (Patty Jenkins, 2004), *La doncella* (The Handmaiden, Park Chan-wook, 2016) y *El asesinato de la familia Borden* (Lizzie, Bryce Kass, 2018). También encontramos el tropo de la pareja de sáficas asesinas a sueldo como en *Besos de mariposa* (Butterfly Kiss, Michael Winterbottom, 1995) o *Lazos ardientes* (Bound, Lana y Lilly Wachowski, 1996).

A partir del siglo XXI, el arquetipo de la sáfica asesina en el subgénero de terror psicológico persiste, pero en lugar de asesinar a otros, en algunos casos, también terminan suicidándose o autolesionándose en medio de caídas delirantes o brotes psicóticos, como en *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), *Chloe* (Atom Egoyan, 2010), *Cisne negro* (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010) o *La maldición de Thelma* (Thelma, Joaquim Trier, 2017). Pese a pertenecer al macrogénero del terror, los personajes protagonistas no son terroríficamente mostrados por la abyección corporal de su diferencia[4], sino como inestables psicológicamente y construidos desde el guion alrededor del misterio femenino como algo a resolver.

2. LA REAPROPIACIÓN Y SUBVERSIÓN DEL ARQUETIPO

El arquetipo de la *lesbiana monstruosa* ha servido como un espacio significativo para explorar las complejidades del deseo femenino y las creadoras *queer* se han reapropiado de lo monstruoso como reivindicación. Estos personajes no solo han servido como representaciones del terror y la seducción, sino que también han permitido la articulación de la experiencia sáfica en un medio y un tiempo frecuentemente dominado por narrativas heteronormativas. Sus implicaciones y connotaciones han evolucionado gracias a las perspectivas feministas, la teoría fílmica lésbica y la herencia del *New Queer Cinema* (*NQC*/Nuevo Cine Queer) iniciado en los noventa. El *NQC* supuso una ruptura con el paradigma identitario del cine gay y lésbico de décadas anteriores. Además de tramas alternativas, planteó una sugerente exploración formal dominada por la hibridación y el *pastiche* (Rich, 1992). Este se caracterizaba por la reapropiación de estereotipos sexualizados y homófobos del cine de los setenta hacia el colectivo, así como por la reversión a modo de respuesta radical a la mostración de la sexualidad normativa en el *mainstream*. No obstante, supuso una complejidad para el cine lésbico, pues «aquello catalogado como *Nuevo* y *Queer* se presentaba abrumadoramente masculino» (Pick, 2004: 105) . Llegado el nuevo milenio, las mujeres *queer* tuvieron mayor acceso a escribir, dirigir y producir cine, en continuidad con una genealogía previa que ya habían trabajado desde posiciones disidentes como Dorothy Arzner, Barbara Hammer o Su Friedrich. Esto desencadenó la reconstrucción del arquetipo en el que, desde una carga simbólica, se explora la (re) apropiación de la feminidad en colisión y conflicto con el propio deseo lésbico. El arco de transformación de estas *mujeres fatales* vira hacia finales climáticos que no persiguen el castigo o la muerte y, aunque la política del deseo es central en la trama, no se escribe desde un romanticismo normativo

sino desde una fuerza disruptiva, transgresora y muchas veces violenta.

El terror sobrenatural que había dominado los orígenes parece asentarse en el cine contemporáneo en su hibridación con la comedia: *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009), *The Carmilla Movie* (Spencer Maybee, 2017) o *Bit* (Brad Michael Elmore, 2019). A partir de 2018 deviene una hibridación del personaje de la lesbiana asesina con el *body horror*, el terror psicológico y lo sobrenatural desde una mirada que vuelve al terror dramático y se acerca al *slasher*. Estos films nos muestran lesbianas asesinas, alejadas de la construcción vampírica y de la sexualización de sus cuerpos para el goce *voyeurista*. Son antiheroínas con psicologías complejas que toman decisiones cuestionables, pero que no cumplen la profecía: *La daga en el corazón* (Knife + Heart, Yann Gonzalez, 2018), *La perfección* (The Perfection, Richard Shepard 2018), *Muerte, muerte, muerte* (Bodies Bodies Bodies, Halina Reijn, 2022) o *Sangre en los labios* (Love Lies Bleeding, Rose Glass, 2024).

3. ANÁLISIS DEL ARQUETIPO EN EVOLUCIÓN

El análisis textual con enfoque semiótico-discursivo y psicoanalítico (Metz, 1974; Font, 2002; Casetti, 1991), combinado con aportes de la teoría feminista y *queer*, nos permite observar cómo el lenguaje audiovisual posiciona a estos personajes en un lugar reconocible ante el espectador desde los modelos de representación: la construcción de la mirada, la posición de la cámara, además de la construcción de los personajes y arquetipos. Serge Daney (en Font, 2002: 127) sugiere que «el cuerpo está al servicio de la historia y atraviesa el cine de una forma vampírica», pues para conseguir los resultados viscerales que el cine posmoderno demanda a la imagen, es la actriz quien debe beber del personaje para convertirse en agente de mutaciones históricas y encontrar los gestos, las miradas y los deseos de este. Hay algo intrínsecamente monstruoso en la construcción del personaje, pues no podemos entenderlo sin la identificación con quien le presta cuerpo, voz y gestos. Su construcción pasa indudablemente por el proceso de *casting* y la dirección actoral, que sugiere sedimentos de significación que se depositan en el cuerpo desde las escrituras del guion y la subjetividad en su posición agente en la actuación. A través del análisis textual y de construcción de personajes de tres films paradigmáticos de cada década del siglo XXI desgranaremos la herencia y la disrupción de los personajes protagonistas lésbicos del cine de terror contemporáneo en relación con el arquetipo: Jennifer en *Jennifer's Body*; Thelma en *La maldición de Thelma* y Jackie en *Sangre en los labios*.

3.1. Disrupción cómica de la vampira clásica

En *Jennifer's Body*, la protagonista es una adolescente a quien, tras un sacrificio fallido al demonio, convierten en súcubo, una variación del arquetipo vampírico. Desde una mirada heteronormativa, el film no entra dentro de los cánones del cine escopofílico. No satisface el deseo de mirar a la mujer como objeto del deseo masculino. Pese a estar protagonizado por Megan Fox, el personaje no está construido para un goce fetichista. El cine lésbico dialoga con una herencia visual en la que el cuerpo femenino ha sido históricamente construido como objeto de consumo escópico; sin embargo, la cualidad de *ser hecha para ser mirada, «to-be-looked-at-ness»,* (Mulvey, 1975) opera de forma irónica en la construcción del personaje de Jennifer, desplazando y problematizando esa lógica desde una perspectiva *queer*. El *casting* del monstruo, en este caso personaje que pone cuerpo y nombre propio al título de la película, no es baladí. Megan Fox protagonizó la primera entrega de la saga *Transformers* (2007) como Mikaela Banes, lo que en 2008 la llevó a presidir todas las *Top 100 Sexiest Women's List* de *FHM* (*For Him Magazine*)[5]. Desde la posición cosificada de mujer más sexy del mundo, el cuerpo de Fox se exhibe inaccesible en el film para los hombres de la diégesis a los que

seduce para comérselos mientras focaliza su deseo en Needy (Amanda Seyfried). El film rescata lo abyecto combinando la repulsión, por el rechazo de los actos del personaje hacia los hombres y el fetiche. Aunque la actuación realista en el cine posmoderno sirve como dispositivo de atenuación de la presencia de la actriz, en los arquetipos del *mainstream* no podemos articular la desvinculación del significante del cuerpo en su construcción. Megan Fox actúa como el icono de la *femme fatale* moderna y objeto de deseo de la audiencia atravesada por una posición diabólica, vampírica, con el objetivo de provocar hastío y contradicción en el goce del espectador.

El film abre con el desencajado rostro de Needy con una mirada a cámara que revela, desde la enunciación, lo que más tarde entenderemos como la declaración del traspaso de aquello monstruosamente femenino del deseo lésbico de una protagonista a la otra. Ella es narradora y, con un *flashback*, nos presenta a Jennifer y su conjunta historia de terror y conversión. En el momento climático del film —como sus antecesoras vampíricas— Jennifer no escapa de la muerte, pero la justificación narrativa de quién la mata y por qué muere sí cambia significativamente el paradigma. Needy intenta frenar el deseo monstruoso de Jennifer y este se vuelve incontrolable. En una batalla cuerpo a cuerpo, Jennifer y Needy se enfrentan. El cuchillo se clava en el cuerpo de Jennifer, pero este se regenera. La herida —como símbolo de la cavidad, de la *falta* en su interpretación psicoanalítica— sirve de reafirmación de deseo fálico. El poder pierde su fuerza cuando el pacto de amor que las une se rompe. En su lucha, Needy se pone a horcajadas y le clava el cuchillo en el corazón. Jennifer disfruta de la penetración y la muerde en el cuello siguiendo la herencia vampírica de conversión y transferencia de poderes (Imagen 1). La muerte únicamente llega cuando Needy le arranca el colgante en forma de corazón que comparten y que inscribía su amor para siempre: *BFF* (*best friends forever*). Al romperse el amor, el cuchillo hiere y el monstruo muere junto a la mujer. Pero su legado monstruoso continúa en Needy como demuestra el movimiento de sus cuerpos en el plano, que inscriben la transferencia de poderes. Ella sirve tanto de amante del monstruo como de heroína final.



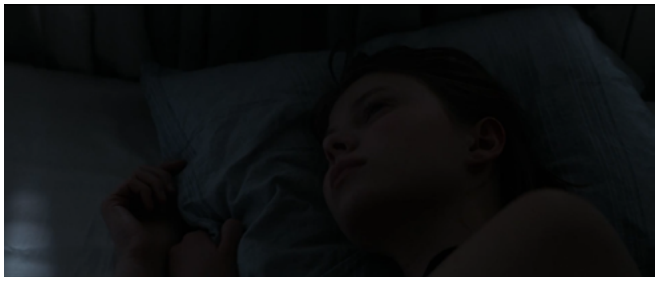
Imagen 1. Transferencia de poderes a través del mordisco

3.2. El monstruo desde lo psicológico

Thelma (Eili Harboe) no es consciente de su monstruosidad —representativa de su deseo lésbico—. Tiene poderes sobrenaturales que sus padres, como deja entrever el prólogo, temen y desean controlar. Desde la obertura del film se la presenta como una niña perdida en el bosque, amenazada de ser cazada por su padre: los atributos de su deseo son una amenaza insoportable. La película abre con un gran plano general aéreo, como un cuervo acechante que, lentamente, hace *zoom in* en Thelma perdida en medio del campus universitario. Ha salido de la adolescencia y entra a un entorno nuevo, incontrolado, abandonando el hogar donde la madre tenía al monstruo controlado. Las películas de terror con chicas monstruosas adolescentes protagonistas representan el proceso de maduración sexual como uno que es doloroso y peligroso (Renner, 2016). Este tiene mucho que ver con el proceso de autorrealización y aceptación con la destrucción del cuerpo de la mujer a través de la consciencia del deseo (Wittig, 1977), siendo esta deconstrucción abyecta del cuerpo completamente necesaria para articular el nuevo sujeto-cuerpo lésbico. Este proceso de reco-

nocimiento del deseo provoca el descontrol de sus poderes sobrehumanos que la acechan durante el segundo acto del film . El cuerpo de Thelma se deforma ante la desprotección de la madre. Los gestos comunican el dolor y la insatisfacción, la vida y la muerte, la fuerza y la debilidad (Guzmán, 2018). El monstruo se manifiesta en ataques de psicosis epiléptica que ponen su cuerpo rígido, tembloroso e incontrolado, síntomas que evidencian su deseo *otro* y que se desatan cuando Anja (Kaya Wilkins) está cerca de ella. La angustia de lo incontrolable del deseo para su madre católica procura el cautiverio del monstruo, pero cuando Thelma sale de la casa su cuerpo reacciona, el deseo se libera y desata con él su condición: aquello que Thelma desea en las entrañas, se cumple. El alcohol, las drogas y el goce aúnan en el plano los cuerpos de Thelma y Anja en montaje. El movimiento coreografiado, la continuidad de la cámara y el montaje los presentan como si fueran uno solo dividido en espacio y tiempo, hasta que el deseo de Thelma es tan fuerte que logra arrastrarla hacia ella (Imagen 2 -3).





Imágenes 2 y 3. Atracción de cuerpos en el montaje

Su deseo sexual se muestra en la contorsión del cuerpo, pero es cuando por fin consigue controlarlo, que sus poderes se manifiestan. Los gestos intervienen en la imagen y promueven las relaciones entre los dos personajes, dotando de intención a la organización narrativa de la acción y sirviéndose de la violenta y estranguladora posición de la cámara en primerísimos primeros planos que enfrentan el cuerpo con su alteridad. La puesta en escena y la puesta en cuadro reducen al cuerpo a un lugar abyecto, comprimido y reprimido, alejado en el gran plano general, lleno de líneas amenazantes en la composición, una profundidad de campo oscura e inmensa que reduce su peso en el plano. Su contacto con Anja se registra en primerísimos primeros planos que no ahogan, ojos que miran, bocas entreabiertas, planos detalle o manos que se deslizan delicadamente sobre el cuerpo, seguido de paneos desenfocados inscritos en deseo, planos que tiemblan y se nublan, siguiendo la corriente del cine háptico lésbico (Marks, 1998). Ante el tacto de Anja, Thelma intenta controlar sus espasmos, que producen movimientos y sonidos casi orgásmicos, pero Anja la besa y ella corre a refugiarse en casa, bajo el ala de la religión. Su deseo está tan reprimido que sus poderes sobrenaturales hacen desaparecer a Anja en su intento de suprimir el goce. Con la confesión de su otredad recupera la posición y el espacio en el encuadre, la cámara obedece al movimiento de su cuerpo y no al revés. En las miradas y los gestos del personaje encontramos inscrito el poder de su sexualidad desbordada de *deseos*, que intenta explicar de forma sintomática el trauma y la pulsión a través de un goce intrínsecamente sensorial.

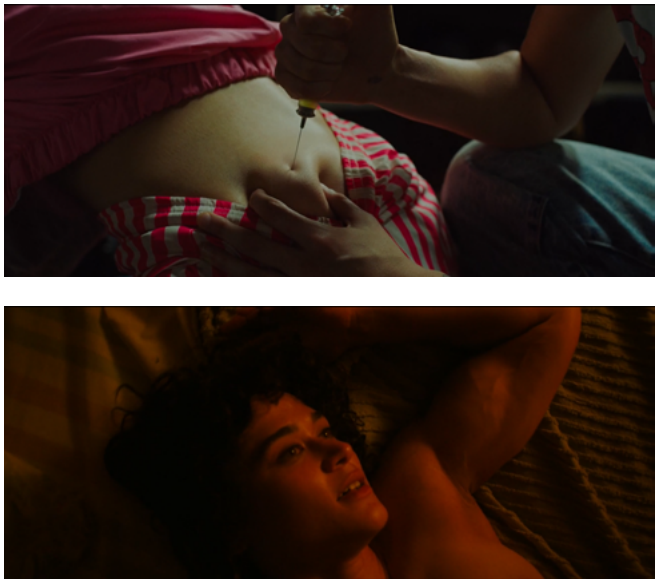
3.3. Cuerpo monstruoso excesivo

Sangre en los labios abre con un *travelling in* cenital en medio de un acantilado rugiente. El movimiento de cámara, la música y la luz roja que inunda la lente nos abisman hacia la bajada a los infiernos. A través de un fundido encadenado, al fondo del acantilado —vertedero de cadáveres— en lugar de la muerte, lo que espera a la cámara más allá, para inscribir los créditos iniciales, es un cielo nocturno estrellado en un contrastado plano nadir. En un *tilt down*, descubrimos la ciudad de nuestras

protagonistas, y ese cielo nocturno que la guarda premoniza el final liberador y esperanzador del amor que libera al monstruo. El film juega, desde su apertura en el gimnasio, con los códigos del *body horror*, mostrando cuerpos en tensión, sudor y fuerza, transgrediéndolos en una puesta en escena que apuesta por el placer háptico de la imagen y una aproximación desde el culto al cuerpo, el exceso y la sobreestimulación.

La lesbiana monstruosa se ha construido desde un arquetipo sexualizado, atractivo y canónico, con rasgos altamente feminizados y aceptados socialmente como deseables. En *Sangre en los labios*, la construcción de ambos personajes protagonistas rompe con la mostración de sus cuerpos y nos descubren a dos mujeres en la frontera de la norma heterosexual. Presenta a Lou (Kristen Stewart) de espaldas, tras la escena de créditos iniciales, como un contraste, una alienación del mundo diegético en el que se encuentra y al que la *otra* sí pertenece. Está en cuclillas frente al inodoro hurgando dentro del agujero que alguien ha dejado atascado. Lou introduce la mano en un orificio de valor simbólico que señala su posición y que encuentra un correlato en la escena en la que penetra a Jackie (Katy M. O'Brian) con los dedos, gesto que detona su monstruosidad a través del goce. Su corporalidad andrógina, construida mediante la puesta en escena del cuerpo, el vestuario y el gesto, la sitúa en una posición fálica, entendida como función simbólica y no como identificación con lo masculino. A lo largo del film, esta posición se desvincula de cualquier lectura esencialista: frente al entorno del gimnasio, Lou no encarna una figura de dominio o violencia, sino que se muestra vulnerable y reflexiva ante la violencia del padre, evidenciando el carácter relacional y no identitario de dicha función. El montaje reúne y nos presenta a las futuras amantes en una simetría corporal, en la que Lou se masturba boca abajo en el sofá y, por corte, Jackie termina un encuentro sexual transaccional en el coche con JJ (Dave Franco), un hombre del que espera conseguir trabajo y al que más tarde asesinará en su forma monstruosa, por agredir a su esposa.

Jackie es altamente femenina en sus gestos, su vestuario y también en su forma de actuar. No obstante, su cuerpo de culturista es un desborde. Jackie confiesa desearlo todavía más excesivo, por lo que Lou la ayuda suministrándole una dosis de esteroides, inscribiendo su cuerpo en una lógica de prótesis químico-políticas propia de la era farmacopornográfica, donde el deseo y la identidad se producen y regulan mediante tecnologías bioquímicas (Preciado 2008). A la penetración de la aguja, le sigue el beso que Jackie inicia y una escena de sexo que despierta sus músculos mutantes. (Imagen 4, 5).



Imágenes 4 y 5. La aguja y el sexo como detonantes del monstruo

Jackie entrena, folla, muerde, mata, lame y vomita de forma salvaje. Bebe un preparado proteico rojizo y denso, similar a la sangre. Su monstruoso cuerpo no es vampírico, ni demoníaco, ni embrujado, sino que lo es la fuerza de sus músculos como antítesis de lo estereotípicamente femenino. El *mise-en-abyme* la posiciona gigantesca mientras sus músculos no paran de crecer y la puesta en escena la muestra cada vez más monstruosa. Su cuerpo

desafía las normas de género y la presenta como amenazante, capaz de una violencia extrema.

En el desenlace, ambas han sido nombradas *monstruosas* por sus familiares, Jackie por su madre y Lou por su hermana. Lou salva a Jackie del secuestro de su padre, pero entonces él tortura a Lou, lo que impulsa a su cuerpo a mutar en su forma final (Imagen 6). El amor provoca el cambio superlativo de su abyección corporal monstruosa, gigantesca, una mutación nacida del desborde y del exceso, forjada desde la rabia contenida y que se vuelve bella ante las estrellas de los créditos iniciales. Su cuerpo es imposible de detener y la posee una fuerza primigenia que la hace habitar entre la frontera de lo humano y lo indomable, lo sobrenatural y el rugido del deseo. Pero la imagen muestra su exceso como bello y el cuerpo monstruoso demuestra ser uno simplemente femenino en los bordes de lo normativo rodeado de la preciosidad del cosmos, inscrito en el plano/contraplano subjetivo de Lou.



Imagen 6. El cuerpo en transformación

4. CONCLUSIONES

En el cine de terror protagonizado por mujeres sáficas observamos dos tendencias con relación al subgénero y directamente afectadas por la creación del personaje: *thriller* psicológico y terror sobrenatural. Mediante el corpus analizado, observamos que estos films actualizan el realismo político del deseo que proponía el NQC desde el horror corporal y la estética del exceso, abrazando el fantástico de su herencia clásica para reinterpretar espacios fílmicos de creatividad simbólica y sensorial. En consonancia con la reivindicación de Butler, «conceptualizar el cuerpo en el ámbito de la política» (2010: 82), el cuerpo lésbico del monstruo contemporáneo es un territorio político que se construye desde la reivindicación del sujeto en cuanto a su posición de alteridad y el desborde del deseo. Estos films reinventan el género de terror desde la narrativa, donde este terror no proviene de *lo otro*, sino de la fractura interna del *yo* y las consecuencias de su confrontación. Sus protagonistas son mujeres *queer* que no buscan amar según el canon, sino que son consumidas y exaltadas por un deseo que las desborda. El cuerpo se convierte en una superficie de inscripción del deseo, pero también del trauma, del goce extremo y del colapso de la identidad. La perspectiva lésbica interroga al personaje femenino como territorio de deseo autónomo y no reducido al objeto de deseo masculino ni a mero fetiche, por lo que el uso del cuerpo monstruoso implica de forma explícita a la cámara y a la narrativa para no victimizarlo ni demonizarlo, sino para celebrar sus contradicciones y hacerlo responsable de ellas.

Los tres films paradigmáticos muestran a la *lesbiana monstruosa* desprendida del remordimiento o la reconducción. La sexualidad desbordada del monstruo no sucumbe a la posición moral de lo establecido por el poder hetero-masculino y acepta su naturaleza *otra* para encajar en su propio relato, que no intenta normalizar la homosexualidad de las protagonistas de forma consciente, sino que integra ese aspecto del personaje de una forma transversal y orgánica. El cuerpo femenino *queer* ya no es solo un campo de disputa política, sino también una oportunidad para abrazar lo monstruoso, lo mágico y lo sublime desde una alienación psíquica y vulnerable que colapsa ante el deseo y lo acoge sin remordimientos. Este colapso suspende los marcos normativos que organizan la subjetividad y el cuerpo permitiendo que el exceso se inscriba como forma de agencia y no como fallo moral (Bersani, 1995; Edelman, 2014). En este gesto, el monstruo no es reconducido ni castigado, sino que

REINVENTAN EL GÉNERO DE TERROR DESDE LA NARRATIVA, DONDE ESTE TERROR NO PROVIENE DE *LO OTRO*, SINO DE LA FRACTURA INTERNA DEL 'YO' Y LAS CONSECUENCIAS DE SU CONFRONTACIÓN

habita una experiencia de goce que desarticula la lógica disciplinaria del relato y habilita una figuración *queer* del cuerpo como espacio de transformación, riesgo y afirmación de lo otro (Creed, 1993; Kristeva, 1982). El cine lésbico, gracias al terror, no solo se narra desde la confesión o el descubrimiento, sino desde el estallido y la catarsis del exceso, de un deseo incontenible y mágico.

La vulnerabilidad perdida de los cuerpos lésbicos consumidos y asesinados por el cine de los setenta se traduce en los films contemporáneos desde víctimas del sistema que se resignifican a través del monstruo para vengar la violencia de los hombres y la sociedad sobre las mujeres, protegerse y crear espacio para el goce. En este sentido, el goce no solo excede la economía normativa del placer, sino que activa una dimensión potencialmente *queer* en su carácter (ego)disolutorio, que implica una suspensión de la integridad del *yo* (Bersani, 1995), al asociar la negatividad *queer* con la pulsión de muerte y la resistencia a los regímenes reproductivos del sentido (Edelman, 2014-[2004]). Mientras el deseo remite a una lógica de falta y desplazamiento, el goce, en su acepción lacaniana, se sitúa más allá del principio del placer, vinculándose a una experiencia de exceso que compromete la estabilidad del sujeto. Sus cuerpos son a la vez, víctima y arma, objetos de control y sujetos de violencia transformadora. Para Clover, «el monstruo femenino arquetípico se encarna en la figura de la violada-vengativa. Este personaje aparece como protagonista de la estructura narrativa del *rape & revenge*, que suele representar la transformación de una mujer normal e indefensa en una asesina despiadada» (1992: 95)[6]. Según ella, dado que la gran mayoría de los monstruos vengativos femeninos están creados desde la mirada masculina siguen perpetuando estándares de sexualización y espectacularización del cuerpo femenino, en la representación de personajes fetichizados, pues se constituyen discursivamente desde la forma en la que la individualidad de la actriz fetiche es representada (Holmes, 2005: 10) . Para Doménec Font, «uno de los más angustiantes ejercicios de tortura sobre la personalidad que nos ha dado el cine de los últimos decenios es [...] la condición del autómata como una figura ampliamente convocada en el cine moderno, a medio camino entre el estado puro del cuerpo actoral y la imposible anatomía del personaje» (2002: 148). Por eso, en *Jennifer's Body*, *Thelma* y *Sangre en los labios* el cuerpo abyecto del monstruo se construye con el reconocimiento del *star system* y se apoya en los cuerpos *queers* del reparto, como Kirsten Stewart o Megan Fox. La narrativa visible y personal de la sexualidad de las actrices fuera del film se inscribe dentro y adquiere un valor simbólico tanto en los personajes como en el argumento. El cuerpo se convierte en un médium entre lo visible y lo invisible, lo racional y lo incontrolable.

El argumento construye el cuerpo desde una mirada femenina que apela a la conciencia y orgullo de lo abyecto como contenedor de placer. El goce de lo háptico es propio de lo lésbico y se manifiesta en contorsiones corporales y texturas de la piel, en el montaje, las fusiones o el difuminado que caracterizan todo el arte cultural feminista, pero tiene una connotación especial en el trabajo lésbico, que se articula mediante metáforas corporales llevadas al extremo: posesiones demoniacas, la represión sobrenatural y el éxtasis religioso. Los cuerpos se retuercen, vomitan o levitan, henchidos de un goce escrito desde los márgenes, que no se muestra a través del deseo *voyeurista*, sino que se construye a través de la hapticidad con planos detalle de cuerpos desmembrados y cosidos, pero no cosificados. Con ellas, el cine se convier-

te en una herramienta de resistencia, memoria y (re)imaginación de lo *queer* desde lo abyecto y lo monstruoso. Desplazan el arquetipo y contestan al cine anterior por su forma de invisivilización y sexualización de las lesbianas desde *otro* lugar que permite la fantasía. Estas películas asumen su herencia, pero no requieren la explicitación del conflicto social para articular su relato, sino que lo desplazan hacia un registro simbólico y perceptivo de la imagen, articulado a través de procedimientos formales y narrativos que operan sobre la corporalidad. El cuerpo femenino *queer* se configura como político, a la vez que desborda y cuestiona los marcos normativos de la fantasía que lo contienen. ■

NOTAS

1 Financiación: «Las creadoras en el audiovisual y sus redes. Un estudio de los vínculos como elemento de transformación y consolidación en la industria» concesión GVA, IP Jessica Izquierdo-Castillo, Código: 25I449.01/1.

2 Término paraguas, derivado de Safo de Lesbos, que abarca las sexualidades de mujeres (cis y trans) atraídas por otras mujeres: lesbianas, bisexuales y no binarias.

3 Los datos de categorización de los films se han obtenido de bases de datos abiertas [*IMDB*, *Filmaffinity* y *Letterboxd*]. Aunque hay disparidad teórica en cuanto a los subgéneros, se ha decidido utilizar como fuente homogénea la categorización de dichas bases. Para la catalogación se han utilizado listas temáticas etiquetadas como películas LGTBIQ+ protagonizadas por mujeres sáficas (lesbianas y/o bisexuales), que se han verificado a través de visionados, y de las cuales se han extraído: año, género, dirección, producción, recaudación y nacionalidad. La base de datos propia cuenta con los largometrajes estrenados entre los años 2000-2025, en Occidente (Norteamérica y Europa). Para la elección de los tres films paradigmáticos en el análisis, se ha optado por recoger aquellos pertenecientes a la corriente más *mainstream*/accesibles por datos de producción, recaudación y audiencias, procedentes de estas bases de datos y pertenecientes a cada una de las tres décadas recogidas en el corpus.

4 Diferencia entendida como aquella sexual que engloba la otredad a lo masculino y la alienación por homosexualidad.

5 Revista destinada a un público masculino que, a través de macroencuestas a subscriptores, ha generado listas de "Mujeres más sexys del mundo" año tras año.

6 Traducción propia: «the archetypal female monster is embodied in the figure of the rape-avenger. This character appears as the protagonist of the rape-revenge narrative structure, which usually depicts the transformation of a normal and defenceless woman into a ruthless murderer» (Clover, 1992: 95).

REFERENCIAS

Bersani, L. (1995). *Homos*. Harvard University Press.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Salvador: Ministério Público do Estado da Bahia.

Cardenal Orta, T. (2012). Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray. *THÉMATA. Revista De Filosofía*, (46) 353-360. Recuperado a partir de https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/408

Casetti, F. (1991) . *Dentro del relato: El análisis cinematográfico*. Cátedra.

Clover, C. J. (1992). *Men, women and chain saws: Gender in the modern horror film*. Princeton: Princeton University Press.

Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Londres: Routledge.

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*, vol. 9. Valencia: Universitat de València.

De Lauretis, T. (1994). *The practice of love: Lesbian sexuality and perverse desire*. Bloomington: Indiana University Press.

Dworkin, A. (1981) . *Pornography: Men Possessing Women*. Putnam.

Edelman, L. (2014). *No future: Queer theory and the death drive* (Ed. rev.). Duke University Press.

Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad: Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.

González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla ediciones..

Guerrero-Pico, M., Establés, M. J., Ventura, R. (2017). La síndrome de la lesbiana morta: Mecanismes d'autoregulació del "fandom" LGBTI en les polèmiques fan-productor de la sèrie *The 100*. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, *57*, 29-46. https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/330245

Guzmán, A. (2018). *Revelación del cuerpo: La elocuencia del gesto*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Holmes, S. (2005). 'Starring... Dyer?': Re-visiting star studies and contemporary celebrity culture. *Westminster Papers in Communication and Culture*, *2*(2), 6-21. http://dx.doi.org/10.16997/wpcc.18

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection*. Nueva York: Columbia University Press.

Lacan, J. (1990). *La ética del psicoanálisis. Seminario VII*. Paidós.

Le Fanu, J. S. (1961). *Carmilla*. París: E. Losfeld. (Trabajo original publicado en 1872)

Marks, L. U. (1998). Video haptics and erotics. *Screen*, *39*(4), 331-348.

Metz, C. (1974) . *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Gustavo Gili.

Morales Roig, L., García-Catalán, S., Izquierdo Castillo, J. (2023). La vampira lesbiana "mainstream" en *La primera muerte* (VE Schwab, Netflix, 2022). En S. Rebollo-Bueno et al. (coords.), *Género y educación ante la manipulación de la comunicación* (pp. 781-801). Madrid: Dykinson.

Mulvey, L. (2013). Visual pleasure and narrative cinema. En S. Thornham (ed.), *Feminism and film theory* (pp. 57-68). Londres: Routledge.

Navarro, A. J. (2022). En la oscuridad... Estética cinematográfica del monstruo. *Solaris: Textos de cine*, (8), 2.

Pedraza, P. (1991). *La bella, enigma y pesadilla: (Esfinge, medusa, pantera)*. Barcelona: Tusquets.

Pick, A. (2004). New queer cinema and lesbian films. En M. Aaron (ed.), *New queer cinema: A critical reader* (pp. 103-118). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Renner, K. J. (2016). Monstrous schoolgirls: Casual sex in the twenty-first-century horror film. *Red Feather Journal*, *7*(1), 31-49.

Ribes Pericàs, F. (2022). *Ausencia y exceso: Lesbianas y bisexuales asesinas en el cine de Hollywood*. Madrid: Dos Bigotes.

Rich, B. R. (1992). New queer cinema. *Sight and Sound*, *2*(5), 30-35.

Signorotti, E. (1996). Repossessing the Body: Transgressive Desire in 'Carmilla' and 'Dracula'. *Criticism*, *38*(4), 607-632. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/pdf/23118160.pdf

Smelik, A. M. (2004). Art cinema and murderous lesbians. En M. Aaron (ed.), *New queer cinema: A critical reader* (pp. 68-79). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Sontag, S. (1984). Notas sobre lo "camp". En *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 337). Barcelona: Seix Barral.

Wittig, M. (1977). *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Pre-Textos.

LESBIANAS MONSTRUOSAS: LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN EL CINE DE TERROR CONTEMPORÁNEO

Resumen

El arquetipo de la *lesbiana monstruosa* se ha construido a lo largo del cine de terror. El cine lésbico contemporáneo lo hereda desde cierta distancia. Se encuentra, dependiendo del subgénero del film, en el terror sobrenatural como una villana monstruosa, heredera de la vampira de los años 70 o en el thriller psicológico como una *femme fatale* asesina. En el cine de terror, las protagonistas sáficas se construyen evolucionando el arquetipo desde autoconsciencia creativa e influencias de los estudios culturales. A través del análisis textual de tres películas paradigmáticas: *El cuerpo de Jennifer* (2009), *Thelma* (2017) y *Sangre en los labios* (2024), con una perspectiva interdisciplinaria desde la teoría fílmica lésbica, que combina aspectos de la teoría fílmica *queer*, el psicoanálisis y la teoría fílmica, se examinan las dinámicas narrativas y de construcción de personajes que configuran el cuerpo femenino del monstruo como un espacio de transgresión, abyección y poder. Proponemos la construcción de lo monstruoso como reflejo de una escisión interna con lo femenino, donde lo abyecto del cuerpo pasa por el rechazo al deseo, con figuras protagonistas que subvierten la narrativa tradicional y redefinen los límites de su agencia.

Palabras clave

Arquetipo lésbico; Análisis fílmico; Construcción de personaje; Lesbiana monstruosa; Cine Queer.

Autor/a

Lledó Morales Roig (Almenara, 1999) es doctoranda en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Jaume I, PDI en el grado de Comunicación Audiovisual y miembro de los grupos de investigación OBCOP [Observatorio de Contenidos y Plataformas Mediáticas] e IRMA VEP [Investigación de los Recursos en los Medios Audiovisuales: Voces, Escrituras y Psicoanálisis]. Sus líneas de investigación se centran en el análisis de la construcción de personajes lésbicos en narrativas contemporáneas de ficción cinematográfica y televisiva. Es autora de artículos publicados en revistas científicas como *Fotocinema* o *Asparkía*.

Referencia de este artículo

Morales Roig, Ll. (2026). Lesbianas monstruosas: la construcción del personaje en el cine de terror contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 208-220. https://doi.org/10.63700/1342

MONSTROUS LESBIANS: CHARACTER CONSTRUCTION IN THE CONTEMPORARY HORROR FILM

Abstract

The *monstrous lesbian* archetype has evolved over course of the history of the horror film genre. Contemporary lesbian filmmakers engage with this heritage at a certain distance. The approach to this archetype depends on the subgenre: in supernatural horror it appears as a monstrous villain in the tradition of the vampiress of 1970s cinema, while in psychological thrillers it is depicted as a murderous femme fatale. In horror films, the construction of sapphic protagonists reflects an evolution of the archetype based on creative self-awareness and influences from cultural studies. Through the textual analysis of three paradigmatic films—*Jennifer's Body* (2009), *Thelma* (2017) and *Love, Lies, Bleeding* (2024)—with an interdisciplinary perspective combining lesbian film theory, aspects of queer film theory, psychoanalysis and film theory, this article examines the dynamics of narrative and character construction that establish the female body of the monster as a site of transgression, abjection and power. The construction of the monstrous is posited as a reflection of an internal break with the feminine, where the abject nature of the body involves the rejection of desire, with protagonists who subvert the traditional narrative and redefine the limits of their agency.

Key words

Lesbian archetype; Film analysis; Character construction; Monstrous lesbian; Queer Cinema.

Author

Lledó Morales Roig is a PhD student in Communication Sciences at Universitat Jaume I, a faculty member in the Audiovisual Communication degree program and a member of the OBCOP (Observatorio de Contenidos y Plataformas Mediáticas) and IRMA VEP (Investigación de los Recursos en los Medios Audiovisuales: Voces, Escrituras y Psicoanálisis) research groups. Her lines of research focus on the analysis of the construction of lesbian characters in contemporary film and television fiction narratives. She has also authored articles published in scholarly journals such as *Fotocinema* and *Asparkía*.

Article reference

Morales Roig, Ll. (2026). Monstrous Lesbians: Character Construction in the Contemporary Horror Film. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 208-220. https://doi.org/10.63700/1342

recibido/received: 22.09.2025 | *aceptado/accepted:* 15.01.2026

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

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

GLORIA EN LA DERROTA Y RECONCILIACIÓN. LA CONFEDERACIÓN EN EL CINE DE JOHN FORD

NEKANE E. ZUBIAUR GOROZIKA

1. LAS HUELLAS DE LA GUERRA DE SECESIÓN EN EL CINE DE JOHN FORD

Al inicio de la película *Prisionero del odio* (The Prisoner of Shark Island, John Ford, 1936), Abraham Lincoln (Frank McGlynn Sr.) sale fatigado al balcón de la Casa Blanca para recibir a una muchedumbre exultante por la conclusión de la Guerra Civil. En lugar de ofrecerles un discurso que no ha tenido tiempo de meditar, solicita a una banda de música que toque *Dixie*. De este modo, «Lincoln trata instintivamente de reconducir el deber que condujo a hacer la guerra hacia una política de *reconciliación*» y reclama el himno oficioso de la Confederación[1] «como patrimonio de *todos* los estadounidenses. Sin embargo, otras facciones sienten instintivamente que el deber exige *venganza*: Lincoln es asesinado» (Gallagher, 2009: 185). Ford muestra el magnicidio a cargo del simpatizante de la causa sureña John Wilkes Booth en la secuencia inmediatamente posterior. «Ha sido asesinado, pero la Unión no ha sido asesinada [...]. La muerte realiza su obra, anula cien mil personas: presidente, general, capitán, simple soldado. Pero la nación es inmortal», escribió Walt Whitman en su composición *Muerte del presidente Lincoln* (1955: 669). Preservar la unidad de la nación fue la principal obsesión del mandatario político durante la contienda fratricida que seccionó a los Estados Unidos entre 1861 y 1865. Las consecuencias de esa obsesión fueron su propia muerte y la de 620.000 soldados de ambos bandos, así como la liberación de cuatro millones de esclavos negros, y una Constitución enmendada que pretendía consolidar los principios de igualdad y libertad.

Abraham Lincoln es una figura recurrente en la filmografía de John Ford[2], uno de cuyos ejes principales es la historia de los Estados Unidos. Según Santos Zunzunegui, el cineasta opera una «transubstanciación mítica» de la historia de su país mediante el despliegue de dos *figuras*:

> De un lado, tenemos la del viaje del este al oeste, odisea primordial en la que se coagula toda la aventura de una colonización que se construye sobre el reverso oscuro de la eliminación del *otro* que poblaba esas tierras [...]. De otro, el drama de la fractura que enfrenta, en una guerra civil de una violencia inaudita, a un Norte sensible a los valores democráticos y donde se hace patente un capitalismo que se revela como económicamente avanzado, contra un Sur que intenta sobrevivir manteniendo los caducos principios aristocráticos a base de la explotación de una masa (la población negra) a la que se confinaba en el rango de lo animal (2021: 136-137).

Pese a compartir origen, lengua y Constitución, existían grandes diferencias entre los territorios del Norte y del Sur. «Los sureños de mediados del siglo se proclamaban una raza superior a los norteños, preservadores del modo de vida agrario en que se había sustentado la república cuando la Revolución, y liderados por una raza de caballeros cultos que se parecían más a los Padres Fundadores que los avarientos capitalistas que dominaban la vida pública en el Norte. Las clases pobres del Sur, hijos de la tierra y hombres hechos a la intemperie, también se consideraban superiores a sus homólogos del Norte, cuyas vidas estaban confinadas por las paredes de una fábrica y que a menudo no eran estadounidenses de nación sino inmigrantes, a veces no angloparlantes y católicos en lugar de protestantes» (Keegan, 2011: 54). Jefferson Davis, presidente de la Confederación, declaró que el motivo de la secesión era defender y proteger los derechos que les habían legado sus padres: el derecho a poseer esclavos (que efectivamente no estaba prohibido por la ley), la libertad de llevar sus *propiedades* a otros territorios, y la soberanía de los estados para crear una nación sureña. El Norte luchó por la Unión, la democracia y, en última instancia, la emancipación de los esclavos (McPherson, 1988).

Las crónicas históricas hablan a partes iguales de muestras de confraternización y animadversión entre Johnny Reb y Billy Yank [3]. «Los norteamericanos seguían siendo norteamericanos. Salvo en los acentos [...], entre los soldados de ambos bandos había más semejanzas que diferencias» (Keegan, 2011: 30). Sin embargo, resulta llamativa, por ejemplo, la ausencia de sepulturas confederadas en el cementerio de Gettysburg, dado que los federales acostumbraban a enterrar en fosas comunes a los rebeldes caídos en su territorio (Keegan, 2011: 122). Y en el Sur, la prisión de Andersonville se convirtió prácticamente en centro de exterminio para los prisioneros yanquis, que murieron a millares por enfermedad o inanición. Con el fin de la guerra y el asesinato de Lincoln, la suspicacia con respecto a sus vecinos se adueñó de la ciudadanía del Norte: «Toda la época de la Reconstrucción se vio empañada por la sensación de que esos sureños no eran de fiar. Eran hombres a los que había que temer, hombres a los que había que vencer, hombres a los que había que controlar por la fuerza, y se desató un rencor y un distanciamiento que tardó generaciones en desaparecer» (Catton, 1986: 102).

John Ford era un ávido lector de libros sobre la Guerra de Secesión y conocía bien sus circunstancias. Pese a ello, solo dirigió dos películas ambientadas en dicho periodo: *Misión de audaces* (The Horse Soldiers, 1959) y el episodio titulado *La guerra civil* (The Civil War) dentro de la obra coral *La conquista del Oeste* (How the West Was Won, John Ford, Henry Hathaway y George Marshall, 1962). *Misión de audaces* pone físicamente en escena el segundo viaje mencionado por Zunzunegui. Basada en la novela de Harold Sinclair *The Horse Soldiers* (1956), narra la incursión de tres regimientos de la caballería federal al mando del coronel Benjamin H. Grierson en territorio del Sur: durante dieciséis días recorrieron alrededor de ochocientos kilómetros desde La Grange (Tennessee) hasta Baton Rouge (Luisiana), destruyendo todas las vías férreas, cables de telégrafo y suministros que encontraron a su paso para apoyar al general Ulysses S. Grant en la determinante conquista de Vicksburg (1863).

La película incluye dos secuencias cargadas de épica que enaltecen el espíritu de resistencia del bando sudista. La primera ilustra el ataque casi suicida que un pequeño grupo de rebeldes lanza contra los hombres del coronel Marlowe (John Wayne) —*alter ego* de Grierson—, después de que estos hayan capturado la estación de Newton, principal objetivo de la misión. La ofensiva sorpresa la ha orquestado el coronel Jonathan Miles (Carleton Young), cuyo rostro tras el cristal de una ventana se funde con el reflejo del tren cargado de soldados confederados dispuestos a repeler a Marlowe (imagen 1). La composición del encuadre emula el célebre plano de la secuencia final de *Fort Apache* (1948), en el que las fantasmagóricas figuras de los soldados de la caballería aniquilada por Cochise se superponen sobre la imagen del capitán York (John Wayne), resuelto a que la prensa ignore la responsabilidad del teniente coronel Thursday (Henry Fonda) en la masacre y publique únicamente la leyenda gloriosa de esos hombres que consideran el deber y la lealtad al ejército por encima de su propia vida (imagen 2).

Imágenes 1 y 2





La segunda secuencia, una de las más afortunadas del film, muestra a un grupo de cadetes menores de dieciséis años de la Academia Militar Jefferson marchando con aplomo y en perfecta formación al encuentro de las tropas de Marlowe. La posición baja de la cámara, ensalzando las pequeñas figuras humanas recortadas contra el cielo, evoca la imagen de los soldados del Norte con la que arranca la película (imágenes 3 y 4)[4].





Imágenes 3 y 4

Si bien la película es relativamente fiel a los hechos históricos, ambos acontecimientos son ficticios, y el segundo no aparece recogido en el guion firmado por John Lee Mahin y Martin Rackin, por lo que se puede atribuir íntegramente a Ford (York, 2001: 94)[5]. El film en su conjunto pone el foco en la gesta y el sacrificio de los soldados de la Unión, de modo que estos dos pasajes plantean una aparente contradicción que, por otra parte, atraviesa toda la obra de Ford.

Solo *Misión de audaces* y *La guerra civil* se centran directamente en la Guerra de Secesión[6]. Ambas se alinean con la causa del Norte y en ambas «la posición del cineasta es crítica con la destrucción y crueldad que implica la guerra» aunque «la considera un sacrificio indispensable para mantener a la nación unida» (Zubiaur, 2026: 269). No obstante, lo cierto es que las huellas de la conflagración se propagan de forma transversal a lo largo de buena parte de su filmografía, y que esta está poblada de memorables personajes confederados. A continuación, rastrearé la presencia de la Guerra Civil en la obra del cineasta de Maine, más allá de los dos títulos ya mencionados, y analizaré el retrato que este esbozó del bando opuesto a sus postulados, el bando perdedor, la Confederación. La hipótesis de partida es que Ford elogia ciertos rasgos del temperamento del Sur con el propósito de reforzar las ideas de unión y reconciliación que Lincoln defendió durante su breve, pero decisivo mandato.

2. LA CONFEDERACIÓN EN EL CINE DE FORD

Los personajes fordianos afines a la Confederación pueden organizarse en tres categorías en función de sus características y avatares: los marginados redimidos, los jueces de Kentucky y los confederados de la trilogía de la caballería.

2.1. Los marginados redimidos

El protagonista de *Prisionero del odio,* Samuel Alexander Mudd (Warner Baxter), es el médico que curó la pierna herida de John Wilkes Booth en su huida tras matar a Lincoln. Víctima del irracional clima de odio y venganza que la muerte del presidente ha provocado en el país, el médico es sentenciado a cadena perpetua como cómplice de asesinato tras un irregular consejo de guerra en el que no se observan las mínimas garantías legales. Pese a ser torturado por sus carceleros en la isla Dry Tortugas, acaba salvando sus vidas durante una epidemia de fiebre amarilla tras sustituir al doctor del penal fallecido.

LOS PERSONAJES FORDIANOS AFINES A LA CONFEDERACIÓN SE DIVIDEN EN TRES CATEGORÍAS: LOS MARGINADOS REDIMIDOS, LOS JUECES DE KENTUCKY Y LOS CONFEDERADOS DE LA TRILOGÍA DE LA CABALLERÍA

La conducta de Mudd se corresponde con su condición de honorable hombre del Sur. Auxilia a Booth (Francis McDonald) ignorando su identidad, y combate la plaga que diezma a sus enemigos sin la promesa de recompensa alguna, guiado únicamente por su sentido del deber. Se preocupa por el bienestar de sus esclavos y, a diferencia de los yanquis, sabe cómo convencer a los soldados negros amotinados en el fuerte para que retomen sus obligaciones. Finalmente, lidera un ataque de artillería contra un buque del Gobierno para obligarlo a descargar las provisiones y medicinas que precisan urgentemente. Su redención llega en forma de indulto presidencial.

Ciertas investigaciones han demostrado que el verdadero Mudd era miembro de un movimiento clandestino de simpatizantes confederados en el que efectivamente conoció a Booth, pero sigue sin clarificarse su implicación en el magnicidio. De modo que «*Prisionero del odio* debería tal vez considerarse más por sus aspectos míticos que por su reivindicación de la precisión histórica, [...] como una alegoría sobre la necesidad de "vendar las heridas de la nación"» (McBride, 2004: 287).

Hallamos a los otros marginados redimidos en dos de los wésterns más relevantes de Ford, el más destacado, sin duda, el atormentado Ethan Edwards (John Wayne) de *Centauros del desierto* (The Searchers, 1956), cuya condición de confederado es capital para entender su compleja y oscura idiosincrasia. Ford es «el cineasta de lo no dicho, de lo que puedes ver, pero no se explica» (Viota, 2019:

LA CONDICIÓN DE CONFEDERADO DE ETHAN EDWARDS ES CAPITAL PARA ENTENDER SU COMPLEJA Y OSCURA IDIOSINCRASIA

209). También de lo que puedes escuchar. Kathryn Kalinak ha señalado que la combinación musical que acompaña la llegada de Ethan al rancho de su hermano al inicio de la película establece el estatus de derrotado del personaje (2007: 167). Su cuñada Martha (Dorothy Jordan) abre la puerta como si presintiera el retorno de Ethan y nos introduce en el relato al son de la canción *Lorena*, en la que su autor J.P. Webster se refiere a un amor personal perdido a causa de una prohibición. Martha dirige la mirada a la lejanía. Aparece la figura de Ethan aproximándose a caballo y las notas de *Lorena* se transforman en las del himno de la Confederación *Bonnie Blue Flag*. En el momento en que Ethan desmonta y saluda a su hermano se retoma la melodía de *The Searchers*, tema original compuesto por Stan Jones, que ya habíamos escuchado en los títulos de crédito y cuya letra se pregunta: «¿Qué lleva a un hombre a errar? ¿Qué lleva a un hombre a vagar sin rumbo?».

El cartel inaugural incluido por Ford al margen del guion de Frank S. Nugent subraya que estamos en «Texas, 1868», estado anteriormente confederado en el que ahora se libra una lucha territorial entre colonos y nativos americanos. Ethan ha perdido la Guerra de Secesión, pero tres años después aún conserva su sable y su capote confederados porque afirma no creer en rendiciones. También ha luchado por el emperador Maximiliano en México, otra causa perdida, y retorna a un hogar que no es el suyo tras años huyendo de su deseo por Martha. *Lorena*, canción especialmente popular en el Sur, hace alusión a ese amor no consumado pero sí correspondido, tal como revela el modo en que Martha acaricia el capote confederado de Ethan antes de que ambos se despidan para siempre. El mismo capote que servirá de sudario a su hija Lucy (Pippa Scott).

Esa herida sentimental será «la que configure su carácter y autorice la analogía que va a atravesar de lado a lado la narración: si Scar —el jefe indio que viola, mutila y asesina a Martha y a su familia, y hace suya a [su sobrina] Debbie—, toma su nombre de la cicatriz que le cruza el rostro, Ethan portará consigo otra cicatriz, ésta interior, como *alter ego* del piel roja al que perseguirá incansable durante casi siete años» (Zunzunegui, 2016: 43). Ethan no consigue matar a Scar, pero sí escalpa su cadáver, tal como este hizo con Martha. Zunzunegui ha señalado que Ford nos oculta en repetidas ocasiones los ojos del protagonista, un hombre *ciego* de odio y venganza. Cuando finalmente encuentra a Debbie (Natalie Wood), objeto de su obsesiva búsqueda, la alza en brazos con la intención de matarla. Repite así el gesto realizado al inicio del film. Entonces la había confundido con su hermana mayor Lucy; ahora, las notas de *Lorena* lo llevarán a *re-conocer* en ella a la hija de Martha (2016: 26).

«La búsqueda física de Ethan no es más que una búsqueda de sí mismo, un intento de aceptar su propia soledad. La búsqueda no concluirá con la muerte de Scar [...], sino con la transfiguración de la violencia, la soledad y el racismo de Ethan en amor, comunidad y (¿lo opuesto al racismo?) fraternidad» (Gallagher, 2009: 446-447). Ethan devuelve a Debbie al rancho de los Jorgensen, pero él se queda fuera. Su redención no puede ser completa. La labor de ese hombre brutal y violento asegura el futuro de los colonos en Texas a través de sus sobrinos Martin (Jeffrey Hunter) —con una octava parte de sangre *cherokee*—, y Debbie —criada por los comanches—. Pero sus *cicatrices* son demasiado profundas y sus pecados demasiado oscuros para integrarse en ese mundo civilizado. Debe seguir «buscando su corazón y su alma».

Hatfield (John Carradine), el tahúr de *La diligencia* (Stagecoach, 1939), es el otro exsoldado confederado que encuentra la redención en un viaje

a través de Monument Valley. Es rechazado en los locales respetables y se insinúa que mató a un hombre por la espalda. Ocupa, pues, el mismo espacio social que los personajes marginados como el forajido Ringo (John Wayne), la prostituta Dallas (Claire Trevor) o el borracho Doc Boone (Thomas Mitchell), los más puros e íntegros del film. Su actitud hacia ellos, sin embargo, es tan despectiva y prejuiciosa como la de la dama virginiana Lucy Mallory (Louise Platt), a las órdenes de cuyo padre combatió en la guerra y a quien protege durante el trayecto.

Al final de la película descubrimos que es hijo del eminente juez Ringfield, y suponemos que, como buen caballero del Sur, cambió su apellido al convertirse en jugador para no mancillar el nombre de su familia. Hatfield pelea con bravura junto al resto de viajeros en el asalto apache a la diligencia y recupera así la dignidad de sus orígenes, pero muere en el preciso instante en que pretendía emplear su última bala para evitar a Lucy Mallory la tortura —y el deshonor implícito en ella— de ser capturada por los indios[7].

Lucy realiza, al igual que el protagonista de *La guerra civil*, el doble movimiento mencionado por Zunzunegui: se casa con un capitán yanqui, pese a su ascendencia sureña, y viaja del este al oeste para reunirse con él. Encarna así la sutura simbólica de la herida que fracturó al país, representada a lo largo del film en la hostilidad mutua que se profesan el confederado Hatfield y el unionista Boone. La nación no puede refundarse sobre el ideario del Sur, por eso Hatfield debe morir y Lucy sobrevivir. Será rescatada *in extremis* por la caballería, un detalle que, como veremos más adelante, no es en absoluto banal.

2.2. Los jueces de Kentucky

Kentucky, tierra de nacimiento tanto de Abraham Lincoln como de Jefferson Davis y estado limítrofe entre Norte y Sur, era esclavista en 1861. Su gobernador declaró su neutralidad, pero ambos bandos lo consideraron parte de sus respectivos territorios y los kentuckianos se alistaron como voluntarios en ambos ejércitos.

John Ford situó en ese controvertido territorio dos películas protagonizadas por el juez William Priest, personaje creado por Irvin S. Cobb. Los dos relatos, llenos de lirismo y humor, transcurren entre finales del siglo XIX y principios del XX en un apacible pueblo apegado a las tradiciones, donde blancos y negros conviven en armonía —no en igualdad—, y donde aún se conmemoran los logros de la Confederación.

En *El juez Priest* (Judge Priest, 1934) Will Rogers encarna a un magistrado campechano, irónico y sagaz, más preocupado por el bien y la justicia que por la letra de la ley o las convenciones, un filósofo de la vida que desafía a las diferencias de clase y combate la intolerancia de la comunidad. Cuando el herrero Robert Gillis (David Landau), forastero de pasado desconocido, es acusado injustamente de una agresión al barbero del pueblo, Priest consigue su exculpación gracias al testimonio del reverendo Brand (Henry B. Walthall)[8]. Este explica en el juicio que Gillis fue reclutado de la cárcel donde cumplía cadena perpetua, pero demostró gran heroísmo en la Guerra Civil, rescatando a un soldado enemigo o enfrentándose en solitario a la artillería de la Unión. Las notas de *Dixie,* a cargo de una banda de afroamericanos orquestada por Priest, acompañan el final de su declaración, que desemboca en un jolgorio generalizado y pone fin al proceso: no se necesitan más pruebas de la inocencia de Gillis. «Combinar una celebración de hermandad con una descarada manipulación del jurado de confederados es la forma en que el juez se acerca a la comunidad, al tiempo que pone de

PRIEST ES UN MAGISTRADO CAMPECHANO, IRÓNICO Y SAGAZ, MÁS PREOCUPADO POR EL BIEN Y LA JUSTICIA QUE POR LA LETRA DE LA LEY O LAS CONVENCIONES

manifiesto y se mofa de la perdurable fuerza de sus prejuicios» (McBride, 2004: 239).

Durante el testimonio, las imágenes del *flashback* bélico surgen en forma de sobreimpresión sobre la figura del reverendo, situada en la esquina inferior izquierda del encuadre. Ford mantiene en ocasiones esa composición descentrada, incluso cuando no se muestran imágenes de la guerra. El espacio vacío es ocupado por el retrato del general Thomas J. Jackson (imagen 5), apodado *Stonewall* desde que en la batalla de Manassas (1861) sus tropas consiguieron contener como un «muro de piedra» a las fuerzas unionistas. Jackson, dotado de cierta aura de invencibilidad por haberse impuesto a un ejército muy superior en número en el valle virginiano de Shenandoah (1862) (McPherson, 1988: 460), es la personificación del tipo de autoridad que reconoce y trata de impartir el tribunal de Priest.



Imagen 5

La fotografía de *Stonewall* también preside el juzgado del condado de Fairfield en *El sol siempre brilla en Kentucky* (The Sun Shines Bright), revisión de *El juez Priest* que Ford realizó en 1953. El Billy Priest encarnado por Charles Winninger exhibe el mismo humanismo que su predecesor, si bien es más viejo y cínico, y está más preocupado por la política. Se juega la reelección contra Maydew (Milburn Stone), un arrogante yanqui que quiere arrumbar los viejos valores del Sur —«las reliquias de una causa perdida»— por los que Priest rige la comunidad. El juez siente la amenaza del progreso que propugna su rival, pero no puede evitar enfrentarse a la intolerancia y la hipocresía de sus conciudadanos con acciones que ponen en peligro su reelección: impide que una turba de hombres linche a un joven negro y encabeza la comitiva en el funeral de una prostituta que él mismo oficia.

Dicho funeral es uno de los ejemplos de comunión más hermosos del cine de Ford. Priest avanza en solitario tras el féretro, junto a las mujeres del burdel, pero tras el estupor inicial, el resto de respetables ciudadanos comienza a unirse a él. Es significativo que el primero en apoyar la desafiante decisión del juez sea Joe Habersham (Henry O'Neill), presidente de la asociación de veteranos del ejército de la Unión. En una secuencia previa, los veteranos confederados liderados por Priest, habían arrancado su asamblea saludando tanto a la bandera de los Estados Unidos como a la de la Confederación. Habersham irrumpe en la reunión reclamando cortésmente que le sea devuelta la bandera robada a su asociación. Priest porta solemne el estandarte hasta la sede del Gran Ejército de la República, donde Habersham alude a unas banderas confederadas hechas jirones que Ford, respetuosamente, mantiene siempre en fuera de campo. Todo es un ardid del astuto Priest para tratar de recabar votos en un caladero inalcanzable, pero su mensaje, aplaudido por los viejos yanquis, es inequívocamente conciliador: «Esas banderas confederadas y nuestro estandarte nacional son los que han hecho grande a esta Unión». Priest abandona el lugar solo, envuelto en sombras. Se detiene junto a unos cañones ya inútiles y saluda irónicamente a un cartel promocional de Maydew. Se escucha a un coro entonar el cántico de la Unión *Tenting on the Old Camp Ground*: «Muchos son los corazones que están cansados esta noche, deseando que la guerra cese. Muchos son los corazones que están buscando el bien para ver un amanecer de paz».

La comunidad reconoce el buen juicio de Priest reeligiéndolo, pero tras el desfile en su honor, el protagonista desaparece en la oscuridad del interior de su casa en un desenlace crepuscular. Priest pertenece a un mundo ya obsoleto.

2.3. Los confederados de la trilogía de la caballería

La trilogía de la caballería está formada por los films *Fort Apache* (1948), *La legión invencible* (She Wore a Yellow Ribbon, 1949) y *Río Grande* (Rio Grande, 1950), aunque nunca fue planificada como tal. Las tres películas están basadas en historias publicadas en *The Saturday Evening Post* por James Warner Bellah, al que McBride define como «un supremacista sudista blanco y recalcitrante» (2004: 494). Situadas después de la guerra, en el momento de la expansión hacia el Oeste, narran los avatares de los regimientos de caballería asentados en la frontera.

«La visión que Ford tiene de la caballería no es etnocéntrica, sino de reconocimiento de la diversidad cultural americana» (McBride, 2004: 409). Dentro de esa diversidad se integran también los confederados. En *Fort Apache*, el mexicano Pedro Armendáriz encarna al sargento exconfederado Beaufort, encargado de labores tan importantes como instruir a los nuevos reclutas o hacer de intérprete de los indios. Pero quizá sea el sargento Tyree (Ben Johnson) de *La legión invencible* el personaje sureño más interesante de la trilogía. El protagonista del film, el capitán Nathan Brittles (John Wayne), es un consumado yanqui a punto de retirarse. Abby Allshard (Mildred Natwick), esposa de su superior, lo apoda «*Marching through Georgia*», título de la canción que conmemora la llamada Marcha hacia el Mar (1863-1864) en la que el general William T. Sherman arrasó sin piedad los estados sureños de Georgia y Carolina del Norte y del Sur, y en la que tal vez Brittles participara. Pese a ello, el veterano capitán tiene en el exconfederado Tyree a su hombre de confianza. Jinete veloz y excepcional, siempre está separado de la columna para actuar como avanzadilla, lo ve todo antes que Brittles y es el único subordinado del que requiere opinión, aunque este se resista a darla porque su madre «no lo educó para emitir juicios ante un capitán yanqui». También es el único que lo acompaña en su última misión —precisamente una misión de paz—, en la que Brittles parlamenta con el viejo jefe indio Pony-That-Walks (Jefe John Big Tree) para evitar una guerra que solo desean las nuevas generaciones. «Tyree es el perfecto solitario, recortándose a caballo contra los cielos impresionistas de *She Wore*… Es el hombre que no necesita de los demás, el que se excluye, en eso sí semejante a Ethan. Aunque los demás sí necesitan a ambos. La sabiduría de Ford ha encarnado un personaje así en un militar profesional, contra los tópicos de que el ejército es un lugar de sujeción. Tyree muestra que se puede ser libre en cualquier ámbito» (Viota, 2022: 245-246).

Brittles y Tyree protagonizan uno de los momentos más emotivos de la película en torno a un entierro, ceremonia ritual muy frecuente en el cine de Ford que, como todas sus liturgias, refuerza los lazos colectivos. La posta de la diligencia de Sudrow's Wells ha sido destruida por los cheyenes, que han asesinado al matrimonio que la regentaba y han malherido al soldado John Smith (Rudy Bowman), un hombre demasiado mayor para ostentar un rango tan bajo. Mientras Brittles y Tyree lo atienden en su último aliento, reconocemos las notas de *Dixie,* lánguidas como una canción de cuna. A punto de morir, el viejo soldado invoca al sargento Tyree llamándolo *capitán*. La siguiente escena clarifica lo que Ford ya ha deslizado sutilmente para quien haya sabido escuchar. El regimiento se congrega al anochecer en torno al féretro del compañero caído en un plano general picado, casi pictórico (imagen 6). Ford corta a un plano americano, con la cámara a la altura de Brittles, en el preciso momento en que éste encomienda a Dios el alma de Rome Clay, brigadier general del ejército de los estados confederados (imagen 7). Después concede permiso a Tyree para







Imágenes 6, 7 y 8

colocar sobre el ataúd una bandera confederada que la esposa del comandante unionista Allshard ha confeccionado «con orgullo» valiéndose de sus enaguas rojas (imagen 8). Con un simple pero revelador cambio de plano, Ford ha puesto de relieve el honorable gesto del capitán yanqui, que ha restituido al antiguo enemigo no solo su identidad —John Smith es un nombre genérico en inglés para referirse a alguien anónimo— sino la dignidad de su rango.

Ben Johnson volverá a interpretar a un soldado de la caballería denominado Tyree en *Río Grande*. El noble muchacho de Texas es detenido por matar a un yanqui que ofendió a su hermana —de nuevo el sentido del honor sureño— y, pese a conseguir fugarse, decide regresar a la compañía para colaborar en el rescate de unos niños secuestrados por los indios. Los verdaderos protagonistas del film son, sin embargo, el matrimonio formado por el teniente coronel Kirby Yorke (John Wayne) y su esposa Kathleen (Maureen O'Hara). Llevan quince años separados desde que en la guerra él se vio obligado a incendiar la plantación de ella en Shenandoah a las órdenes del general unionista Philip H. Sheridan[9]. El hijo de ambos, Jeff (Claude Jarman Jr.), al que Kirby apenas conoce, se ha alistado en el ejército y ha sido destinado al regimiento de su padre. Kathleen se presenta en el fuerte dispuesta a sacar a su hijo de un cuerpo que ya le ha arrebatado a su marido. Pero los rescoldos del amor no extinto y la fuerza de los lazos familiares —los de los Yorke, pero también los de la propia caballería— la llevarán a aceptar su derrota. La reconciliación del matrimonio se produce a través de un simbólico intercambio de objetos relacionados con sus hostilidades anteriores. Kathleen ha planchado el uniforme de Kirby y este le paga con diez dólares confederados, cuyo único valor reside en el mero hecho de que él los haya guardado. Ella, por su parte, le entrega las vueltas en monedas yanquis, las mismas que pretendía usar para sacar a Jeff del ejército. *Devuelve* así a Kirby a su hijo y reúne de nuevo a la familia.

No obstante, el gesto de pacificación más significativo sucede entre el propio Sheridan (J. Carroll Naish) y Kathleen. Sheridan es un héroe de la Unión que ofreció en Cedar Creek «el ejemplo

más notable de liderazgo personal en el campo de batalla visto en la guerra» (McPherson, 1988: 779): galopó veinticinco kilómetros a lomos de su caballo Rienzi para organizar a sus tropas y contraatacó aniquilando al ejército rebelde de Jubal Early. Fue también, junto a Sherman, el hombre más odiado por los secesionistas por ejercer una cruel política de tierra quemada en el valle de Shenandoah en 1864. En una de sus conversaciones con Kirby, que aún sigue bajo su mando, el general se pregunta con pesar qué dirá la historia sobre su actuación en Shenandoah, pero a final del film aplaca sus dudas y se redime mediante dos gestos de concordia. Por un lado, permite que el valiente sudista Tyree huya del *sheriff* en su veloz caballo. Por otro, ordena que la banda toque *Dixie* en el desfile en honor a los soldados que han rescatado a los niños. Kirby, seccionado durante años por dos amores incompatibles —el ejército de la Unión y su esposa confederada—, se sitúa ahora entre ambos como puente o elemento de engarce (imagen 9).



Imagen 9

Sheridan y Kathleen comparten origen irlandés y Paulino Viota ha aventurado la posibilidad de que la idea de *Dixie* se le ocurra al general durante una serenata que los cantores del regimiento le dedican en una secuencia anterior. Los soldados entonan para él *By the Glenside*, canción que honra a los independentistas irlandeses fenianos y que fue compuesta en 1916, fecha muy posterior a la época recreada por la película. Ese anacronismo, forzosamente premeditado por parte de un experto en música popular como Ford, *debe* encerrar algún sentido profundo: Sheridan «emocionándose con los separatistas irlandeses, tan queridos, quizás ha podido comprender a los separatistas americanos, tan odiados» (2019: 305).

3. CONCLUSIONES

El gesto de Sheridan en *Río Grande* remeda el de Lincoln en *Prisionero del odio*, lo que nos lleva de nuevo al inicio de este artículo. Para Ford, Abraham Lincoln encarna «el arquetipo de la justicia, un hombre que administra sabiduría legal con el sentido del humor de un cura, caridad y tolerancia. Es el antepasado del linaje popular fordiano, de los jueces humanos y los políticos entre los que también se encuentran el juez Priest y el alcalde Skeffington» (McBride, 2004: 335).

La fundación de la nación estadounidense es uno de los temas axiales de la obra fordiana. Los dos movimientos señalados por Zunzunegui —del este al oeste y del norte contra el sur— dibujan una especie de cruz sobre la geografía americana que señala «el osario sobre el que crece el proyecto nacional que tuvo en esos gestos inaugurales su auténtico crisol» (2021: 137). Ford ya había situado al presidente Lincoln en el centro de dicha cruz en una de sus primeras grandes películas, *El caballo de hierro* (The Iron Horse, 1924). La secuencia que cierra el film escenifica el momento en que las vías de ferrocarril de la Union Pacific y las de la Central Pacific se conectan por primera vez en Promontory Point (Utah) el 10 de mayo de 1869, enlazando las dos costas estadounidenses de este a oeste. Se trataba de un proyecto impulsado por Lincoln en plena guerra, con el que demostraba su voluntad de construir un futuro común para la totalidad del país que sirviera de sutura tras la guerra. Lincoln siempre proclamó que ese proyecto nacional, esa

«casa», no podía sostenerse dividida[10], y que la hermandad y la unión entre estadounidenses eran indispensables para el desarrollo de la nación.

El retrato admirativo y redentor de los individuos pertenecientes a la Confederación en la obra de Ford es heredero de esa filosofía de reconciliación. Ford alaba la lealtad de los combatientes y adeptos confederados a su causa, así como su sentido del deber, su espíritu de libertad y su perseverancia. Aunque la geografía les permitía acometer una estrategia puramente defensiva, los sureños «creían verdaderamente en su capacidad de derrotar a un número superior de yanquis. [...] Querían invadir a los estados no secesionistas y obtener victorias en su territorio, no solo resistir incursiones norteñas en la Confederación» (Keegan, 2011: 124). «Parece probable que, de haber contado con comida y tropas suficientes, [Lee] hubiera continuado resistiendo, lo mismo que muchos de sus hombres» (Keegan, 2011: 459).

Esa resistencia está vinculada con los sentimientos que, según McPherson (1997), compensaron el miedo, la fatiga y la nostalgia del hogar en aquellos soldados que lucharon desde el principio de la guerra en ambos bandos: la camaradería y la cohesión del grupo, pero, sobre todo, el deber, el honor y la patria. Son cualidades que el cineasta estima particularmente, no en vano el héroe fordiano, caracterizado por su rectitud y su sentido de la justicia, se siente obligado a asumir el deber de sostener a la comunidad y a sacrificarse por ella en un peregrinaje hacia la redención (Gallagher, 2009: 638). Los personajes confederados representan, además, otro de los motivos más frecuentes en la obra de Ford, «la derrota, el fracaso: la tragedia que representa, pero también la especial gloria que lleva inherente» (Bogdanovich, 1991: 29).

Tras la guerra, se impuso la necesidad de superar las hostilidades entre hermanos y reconstruir el país. En ese sentido, la obra de Ford retrata la colonización del oeste «como espacio de la expansión y constitución de la nación», mientras que el eje vertical de la cruz mencionada por Zunzunegui se entiende como «una cicatriz que atravesó en un momento dado el cuerpo social». Las huellas de esa cicatriz, que acompaña a varios de los personajes sureños de Ford, «deben ser borradas mediante la reabsorción de una comunidad (en este caso los estados que optaron por la Confederación) en el interior de otra más abierta e inclusiva» (2021: 137). Dicha reabsorción se fragua precisamente en el contexto de esa expansión hacia el oeste que originó nuevos enfrentamientos sangrientos con los nativos americanos. El espíritu de comunidad familiar que Ford atribuye al ejército, y más concretamente a la caballería, lo convierten en el marco idóneo para que combatientes yanquis y confederados olviden sus diferencias, convivan en lealtad y camaradería, y peleen juntos por un nuevo objetivo compartido.

EL ESPÍRITU DE COMUNIDAD FAMILIAR QUE FORD ATRIBUYE A LA CABALLERÍA, LA CONVIERTEN EN EL MARCO IDÓNEO PARA QUE COMBATIENTES YANQUIS Y CONFEDERADOS OLVIDEN SUS DIFERENCIAS

Al final de *La legión invencible*, cuando Tyree entrega a un Brittles que se cree ya jubilado la noticia de su nuevo nombramiento, Brittles exclama orgulloso «¡Vaya trío de ases!» al ver en el documento las firmas de los generales que ganaron la guerra: Ulysses S. Grant, William T. Sherman y Philip H. Sheridan.[11] Tyree apunta que él habría deseado que tuviera un póker de ases con una cuarta firma, la de Robert E. Lee. Brittles sonríe y responde que «no habría estado mal». Ambos regresan al fuerte convertidos en siluetas indistinguibles bajo una luz crepuscular: solo dos jinetes que cabalgan juntos sobre las llanuras de Monument Valley. ■

NOTAS

1 Aunque lo compuso un hombre del Norte, Daniel Decatur Emmett, circunstancia que coincide plenamente con las pretensiones aglutinadoras de Lincoln.

2 Suman ocho las películas de Ford en las que el presidente aparece físicamente o se alude a él: *El caballo de hierro* (The Iron Horse, 1924), *¡Madre mía!* (Mother Machree, 1927), *Prisionero del odio*, *El joven Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939), *El sargento negro* (Sergeant Rutledge, 1960), el capítulo *La guerra civil* (The Civil War) en *La conquista del Oeste* (How the West Was Won, 1962), *El hombre que mató a Liberty Valance* (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) y *El gran combate* (Cheyenne Autumn, 1964).

3 Apelativos genéricos con los que eran designados rebeldes y unionistas respectivamente.

4 Ambos ejemplos responden a la práctica habitual en Ford, propia del lenguaje poético, de establecer simetrías y correspondencias entre situaciones, gestos o encuadres dentro de una misma película o entre películas distintas, que contribuyen a la construcción general de las obras y enriquecen la globalidad de su filmografía (Viota, 2022).

5 La secuencia se inspira en un hecho real: la intervención de los cadetes de la Academia Militar Virginia en la batalla de New Market en mayo de 1864, posterior a la incursión de Grierson.

6 Tal vez lo exiguo de esa cosecha explique que el tema de la Guerra de Secesión no haya despertado demasiado interés entre los estudiosos de Ford.

7 Poco antes, Hatfield había cubierto con su capa el cadáver de una joven blanca ultrajada por los indios, tal como hará Ethan con el de su sobrina.

8 Actor que interpretó al «Pequeño Coronel» de *El nacimiento de una nación* (Birth of a Nation, D. W. Griffith, 1915).

9 En *Misión de audaces* el federal Marlowe también se enamora de una dama sureña, Hannah Hunter, aunque la película no aclara cuál será el destino de ese romance cuyo acompañamiento musical es indefectiblemente *Lorena*. Las vicisitudes de los Yorke también están relacionadas con el propio matrimonio de Ford: la plantación familiar de su esposa Mary Smith en Carolina del Sur fue incendiada por las tropas del general Sherman.

10 En un discurso pronunciado en 1958 en la Convención del Partido Republicano de Illinois.

11 Grant y Sherman aparecen en *Misión de audaces* y *La guerra civil*, por lo que los tres tienen presencia física en la filmografía del director.

REFERENCIAS

Bogdanovich, P. (1991). *John Ford*. Madrid: Fundamentos.

Catton, B. (1986). *America goes to war. The Civil War and its meaning in American culture*. Middletown: Wesleyan University Press.

Gallagher, T. (2009). *John Ford. El hombre y su cine*. Madrid: Akal.

Kalinak, K. (2007). *How the west was sung. Music in the western of John Ford*. Berkeley: University of California Press.

Keegan, J. (2011). *Secesión. La guerra civil americana*. Madrid: Turner.

McBride, J. (2004). *Tras la pista de John Ford*. Madrid: T&B.

McPherson, J. (1988). *Battle Cry of Freedom. The Civil War Era*. Nueva York: Oxford University Press.

McPherson, J. (1997). *For Cause and Comrades*. Nueva York: Oxford University Press.

Nugent, F. (1956). *The Searchers. Revised Final Screenplay*. Recuperado de https://www.dailyscript.com/scripts/searchers.html

Viota, P. (2019). *La herencia del cine*. Madrid: Ediciones asimétricas.

Viota, P. (2022). *Simetrías. Los 5 actos en las películas de John Ford*. Sevilla / Madrid: Athenaica / Serie Gong.

Whitman, W. (1955). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.

York, N.L. (2001). *Fiction as fact. The Horse Soldiers and popular memory*. Kent: Kent State University Press.

Zubiaur Gorozika, N. E. (2026). Historia y mito de una fundación. La Guerra de Secesión en el cine de John Ford, *Zer* (60), 255-271. https://doi.org/10.1387/zer.28251.

Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico. Edición revisada y ampliada*. Santander: Shangrila.

Zunzunegui, S. (2021). *Wagon Master* (John Ford, 1950). En S. Zunzunegui, *Imagen sobre imagen. Mis historias de cine I* (pp. 134-161). Valencia: Shangrila.

GLORIA EN LA DERROTA Y RECONCILIACIÓN. LA CONFEDERACIÓN EN EL CINE DE JOHN FORD

Resumen

John Ford solo dirigió dos películas ambientadas en la Guerra de Secesión y, aunque es un tema que a él le interesaba particularmente, la impronta de dicho acontecimiento histórico en su obra apenas ha sido estudiada. Este artículo rastrea las huellas de la Guerra Civil en su filmografía y analiza más concretamente el retrato que Ford esbozó de los personajes confederados, contrarios a sus propios postulados ideológicos. Dichos personajes se dividen en tres categorías: los marginados redimidos, los jueces de Kentucky y los confederados de la trilogía de la caballería. Los perfiles de estos personajes muestran algunos de los rasgos que el cineasta norteamericano estimaba especialmente, como el sentido del deber, la resistencia y el honor en la derrota. Las relaciones que mantienen con los personajes del bando de la Unión, especialmente en las películas de la caballería, revelan la afinidad de Ford con la filosofía de fraternidad y reconciliación que Lincoln promulgó durante su breve mandato y señalan al ejército como marco idóneo para desarrollarla.

Palabras clave

John Ford; Guerra de Secesión; Confederación; Cine de historia; Trilogía de la caballería.

Autora

Nekane E. Zubiaur Gorozika (Bilbao, 1979) es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (EHU), y profesora agregada en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la misma universidad. Sus líneas de investigación se centran en la historia del cine español y el análisis fílmico. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas como *Signa*, *Fotocinema* o *Arte, individuo y sociedad*. Ha publicado los libros *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti* (Shangrila, 2013), *Peter Weir* (Cátedra, 2013) o *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco* (Comunicación Social, 2014, junto a Ainhoa Fernández de Arroyabe e Iñaki Lazkano). Contacto: nekaneerritte.zubiaur@ehu.eus

Referencia de este artículo

Zubiaur Gorozika, N. E. (2026). Gloria en la derrota y reconciliación. La Confederación en el cine de John Ford. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 221-233. https://doi.org/10.63700/1343

GLORY IN DEFEAT AND RECONCILIATION: THE CONFEDERACY IN THE FILMS OF JOHN FORD

Abstract

John Ford only directed two films set during the American Civil War, and although it was a subject of particular interest to him, the impact of this historical event on his work has received very little scholarly attention. This article traces the presence of the American Civil War in Ford's filmography and, more specifically, analyses the portrayal of Confederate characters, whose ideological perspectives diametrically oppose his own. These characters fall into three categories: redeemed outcasts, Kentucky judges, and Confederates in his Cavalry Trilogy. These characters exhibit a number of the traits that the American filmmaker particularly valued, such as a sense of duty, resilience and honour in defeat. Their relationships with characters who had fought on the Union side, especially in the cavalry films, reveal Ford's affinity with the philosophy of fraternity and reconciliation promulgated by Lincoln during his brief term of office and suggest that the army is an ideal context for implementing it.

Key words

John Ford; American Civil War; Confederacy; Historical Film; Cavalry Trilogy.

Author

Nekane E. Zubiaur Gorozika holds a PhD in Audiovisual Communication from Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (EHU), where she lectures in the Department of Audiovisual Communication and Advertising. Her lines of research focus on Spanish film history and film analysis. She is the author of various articles published in scholarly journals, including *Signa*, *Fotocinema* and *Arte, individuo y sociedad*. She has also published the books *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti* (Shangrila, 2013), *Peter Weir* (Cátedra, 2013) and *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco* (Comunicación Social, 2014, co-authored with Ainhoa Fernández de Arroyabe and Iñaki Lazkano). Contact: nekaneerritte.zubiaur@ehu.eus

Article reference

Zubiaur Gorozika, N. E. (2026). Glory in Defeat and Reconciliation: The Confederacy in the Films of John Ford. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 221-233. https://doi.org/10.63700/1343

recibido/received: 22.09.2025 | *aceptado/accepted:* 09.12.2025

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

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

MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN: INTERTEXTUALIDAD CINEMATOGRÁFICA COMO POLÍTICA ESTÉTICA DE RESISTENCIA EN LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE JORDAN PEELE

DAMIAN ESTEBAN BRETONES

INTRODUCCIÓN

Nop (Nope, 2022), de Jordan Peele, concluye sus créditos iniciales con una alusión directa a *El caballo en movimiento* (The Horse in Motion, Eadweard Muybridge, 1878) obra considerada como el punto de partida del cine como técnica. Esta referencia fundacional, que será analizada en profundidad más adelante, marcará el desarrollo del film al centrarse en la figura del jinete negro, invisibilizado en la historia del cine, y sus descendientes. De esta forma, Peele pone en crisis la propia lógica del archivo cinematográfico: qué imágenes se canonizan, cuáles quedan invisibilizadas y de qué modo los gestos formales pueden intervenir críticamente en esa historia. En este marco, la intertextualidad adquiere un papel central, concebida tanto desde la perspectiva dialógica e implícita de Bakhtin (1981) —seguida por Julia Kristeva (2024)— como desde la aproximación sistemática y narratológica de la transtextualidad de Gérard Genette (1997: 1), definida como «todo lo que pone a un texto en relación bien manifiesta o secreta con otros textos».

Más allá de estas concepciones teóricas, la intertextualidad funciona también como un procedimiento que activa preguntas sobre la transmisión de las imágenes, la distribución del valor cultural y la relación entre memoria visual y jerarquías raciales, operaciones que Jean-Luc Godard llevó a cabo en *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999) mediante la edición de fragmentos de múltiples obras y la intervención sobre la textura del vídeo y el sonido. Las citas, referencias y relaciones con otras obras operan como algo más que una mención histórica, funcionan como instancia de negociación intertextual. Como señala Robert Stam (2004), los films se producen dentro de una «densa red de relaciones textuales», que incluye otros films, textos literarios, géneros, estilos y discursos, y no se limitan a «copiar» textos previos, sino que los «transforman [...] reacentuando materiales anteriores den-

tro de nuevos contextos históricos e ideológicos» (Stam, 2004: 3–4). Dicho marco está configurado por el momento histórico en que emerge la nueva obra, por las intenciones de sus creadores y por las dinámicas de producción y consumo audiovisual. La intertextualidad no es un espacio neutral, sino un campo de batalla donde se ganan y se pierden significados, y donde los valores ideológicos se confrontan y se desafían:

> los estudios culturales conciben los textos de manera similar, como el lugar de una serie de luchas por el significado. La ideología dominante, operando a través de la forma del texto, puede ser resistida, eludida o negociada, en distintos grados, por lectores situados socialmente de maneras diversas (Fiske, 1987: 40).

Desde esta perspectiva, ¿puede el análisis intertextual cinematográfico servir como puente entre el análisis formal y la crítica cultural? ¿Puede desplazar el debate más allá de la política de la representación hacia una interrogación más profunda de las lógicas racializadas inscritas en la historia del cine? Sobre esta línea de investigación, Racquel Gates (2017) aboga por un retorno a las dimensiones formales y estéticas del cine afroamericano —un terreno a menudo relegado bajo el debate de la representación— y demuestra cómo dicha atención puede iluminar las ideologías de raza, clase y género que configuran esas imágenes. Gates sostiene que no debe descartarse, sino más bien perseguirse como «un estudio de las imágenes negras que nunca estuvo "allí" en primer lugar» (Gates, 2017: 44).

Si bien la representación ha sido una preocupación central en los estudios cinematográficos —desde la ontología del realismo de André Bazin (2004) hasta la teoría social del cine de Siegfried Kracauer (1960)—, especialmente en el análisis del cine afroamericano (hooks, 1992), sus límites se hacen evidentes: esencialismo, reduccionismo, e incapacidad para abordar con profundidad la forma, el afecto, la materialidad fílmica o la complejidad histórica del cine. Como señalan Ella Shohat y Robert Stam (1994), un análisis centrado exclusivamente en la representación corre el riesgo de reducir la complejidad del cine a una lectura moralizante, desatendiendo cuestiones de forma, archivo y genealogía estética. En otra clave, Laura Marks (2000) muestra que las imágenes encarnan memorias sensoriales e interculturales que desbordan el paradigma mimético, invitando a pensar la experiencia visual más allá de la transparencia representacional. Estas limitaciones señalan la necesidad de un análisis que atienda no solo a lo que muestran las imágenes, sino a los modos en que producen deseo, vulnerabilidad y memoria: un enfoque especialmente pertinente para abordar el cine afroamericano contemporáneo y, en particular, las reconfiguraciones del horror racial en la obra de Jordan Peele.

A la luz de este contexto, se plantea la cuestión de si la intertextualidad cinematográfica, al reinscribir esas imágenes en nuevos contextos formales, puede constituir una política estética de resistencia simbólica mediante la resignificación y la visibilización de otras obras. Como punto de partida para este debate, se ha seleccionado una serie de alusiones audiovisuales en la obra de Jordan Peele —*Déjame Salir* (Get Out, 2017), *Nosotros* (Us, 2019) y *Nop* (2022)— no como mera introducción a su filmografía, sino como una visión caleidoscópica de la intertextualidad como herramienta crítica[1]. Este enfoque pretende trascender la política de la representación al exponer las lógicas estéti-

LA INTERTEXTUALIDAD CINEMATOGRÁFICA, AL REINSCRIBIR ESAS IMÁGENES EN NUEVOS CONTEXTOS FORMALES, PUEDE CONSTITUIR UNA POLÍTICA ESTÉTICA DE RESISTENCIA SIMBÓLICA MEDIANTE LA RESIGNIFICACIÓN Y LA VISIBILIZACIÓN DE OTRAS OBRAS

cas raciales que continúan modelando el cine estadounidense a través de la obra de Jordan Peele.

Las referencias escogidas para su estudio abarcan registros narrativos, escenográficos, temáticos y visuales: la escena de la fiesta ritual enmascarada de *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), la visita familiar de la pareja interracial en *Adivina quién viene esta noche* (Guess Who's Coming to Dinner, Stanley Kramer, 1967), el mundo subterráneo de humanoides en *C.H.U.D.-Caníbales Humanoides Ululantes Demoníacos* (C.H.U.D., Douglas Cheek, 1984), el anuncio televisivo de la iniciativa benéfica *Manos a través de América* (Hands Across America, 1986), y la pionera secuencia fotográfica, ya mencionada, *El caballo en movimiento*. Nuestro objetivo en esta investigación es analizar su resignificación dentro de las películas de Peele, sus combinaciones, y los efectos estéticos y políticos producidos por su recontextualización.

ALUSIONES ANIDADAS: CONSUMO CEREMONIAL-RITUAL DE CUERPOS, DE *EYES WIDE SHUT* A *DÉJAME SALIR*

Las alusiones intertextuales anidadas pueden entenderse como referencias que contienen capas de citas incrustadas —cada una marcada por su propia inflexión formal, contextual o política— produciendo un efecto de estratificación textual semejante al de las muñecas Matrioska. Como escribe Julia Kristeva (2024: 64), «todo texto se construye como un mosaico de citas; todo texto es absorción y transformación de otro». La intertextualidad, por tanto, no es solo la presencia de un texto dentro de otro, sino la puesta en escena de una red compleja de relaciones, a menudo de naturaleza jerárquica o encadenada. Esta estratificación se hace evidente en el consumo ceremonial-ritual de cuerpos racializados en *Déjame Salir*, donde se encuentra anidada la figura sádica del libertino, a través de las variaciones estéticas introducidas por la presencia de *Eyes Wide Shut*. ¿Cuáles son esas variaciones? ¿Qué permanece? ¿Qué desaparece? ¿Qué se resignifica? ¿Y cómo afectan estos desplazamientos a la crítica social y política del film?

En *Déjame salir*, el único film explícitamente nombrado es *Eyes Wide Shut*. La cita aparece durante una conversación telefónica entre Chris (Daniel Kaluuya) y su amigo Rod (Lil Rel Howery) que comenta: «Lo que te está pasando es una movida como *Eyes Wide Shut*»[2] (1:05:20-1:05:25). Respuesta a la inquietante reaparición de un conocido desaparecido, Andre Logan King (Lakeith Stanfield), en la fiesta en el jardín organizada por la familia blanca de la novia de Chris, Rose Armitage (Allison Williams). Esta cita directa funciona como un atajo coloquial que condensa lo que *Eyes Wide Shut* representa: un film sobre sociedades secretas y la erosión de la pareja, que Rod reinterpreta como un relato de esclavitud sexual del cuerpo masculino negro en el marco de una orgía ritualizada. Aquí emerge una anomalía —lo que Mijaíl Iampolski describe como un momento que obliga al espectador a buscar el sentido en otra parte—, «al encontrar su motivación en otra lógica o explicación exterior al texto. Así, la búsqueda se construye en el dominio de la intertextualidad» (Iampolski, 1998: 30).

En este punto, resulta fundamental observar cómo la dimensión libidinal y sádica organiza el núcleo simbólico que conecta *Eyes Wide Shut* con *Déjame salir*. En el film de Kubrick, ese régimen del deseo remite al vampirismo aristocrático del ciclo de *Drácula* de la Hammer[3], caracterizado por una estética de rojos saturados, en particular, el énfasis en los rojos profundos, no funciona simplemente como decoración, sino que convierte la violencia y el cuerpo en un «espectáculo» visual, intensificando su dimensión erótica (Hutchings, 2021: 34). Esta teatralidad ritual está dominada por élites que absorben la vitalidad de cuerpos subordinados, ya que muchos films de terror de la Hammer escenifican la violencia como ceremonia, recurriendo a una puesta en escena teatral, a gestos exaltados y a acciones rituales repetitivas que transforman los actos individuales en performances simbólicas

(Hutchings, 2021: 47). Esta lógica se articula asimismo con la exploración del poder erótico como forma de dominación en *El portero de noche* (Il portiere di notte, Liliana Cavani, 1974), así como con la dinámica de máscaras, coerciones encubiertas y tensiones propias de la burguesía vienesa que Arthur Schnitzler desarrolla en *Relato soñado* (Traumnovelle, 1925), texto que proporciona el sustrato literario del film de Kubrick (Boa, 1987: 45).

Por su parte, en la obra de Peele el sadismo no se contrapone a la familia, sino que anida en el interior mismo del hogar de los Armitage: Rose obtiene placer del acto de capturar a sus parejas-presas afroamericanas, su hermano ejerce la violencia física como forma de sometimiento, la madre despliega el control a través de la hipnosis y el padre mercantiliza los cuerpos mediante la cirugía. En ambos films, lo libidinoso y lo sádico no constituyen simplemente un ámbito del deseo sexual, sino el dispositivo que estructura la circulación del poder, de la mirada y de la forma cinematográfica, determinando los modos en que los cuerpos —seducidos, expuestos o vulnerados— son organizados y leídos dentro del relato.

Además, el film de Kubrick opera como modelo para la escena de la subasta en *Déjame salir*: los cuerpos negros no solo se contemplan, sino que se mercantilizan a través de una *performance* ritualizada, blanca y burguesa. Mientras Chris pasea con su novia, los invitados blancos pujan su cuerpo mediante gestos y carteles numerados. El cuerpo subastado aparece mediado por una fotografía enmarcada de Chris en plano medio, sosteniendo su cámara —símbolo de su profesión— que se convierte en objeto de deseo para el marchante de arte ciego que anhela poseer su mirada. Este deseo racializado, que bell hooks denomina «devorando al otro» (hooks, 1992: 21), se describe como núcleo del consumo cultural de la negritud, que opera como una libido política que convierte la vitalidad del cuerpo negro en capital biológico (Waldby y Mitchell, 2006). Como señala John Pultz, «los álbumes fotográficos, en particular, fueron utilizados por los europeos del siglo XIX para coleccionar, controlar y definir de manera fetichista los cuerpos de los habitantes nativos de las tierras recién colonizadas» (Pultz, 1995: 21).

La imagen fotográfica de Chris funciona como icono fetichizado, vendido a través de una subasta cuyas resonancias intertextuales evocan tanto las de esclavos como, cinematográficamente, la fiesta ritual enmascarada de *Eyes Wide Shut*. Allí, los cuerpos consumidos sexualmente se encuentran en el centro de un círculo, de una habitación, donde un jefe de ceremonias marca con un golpe de báculo participar en la orgía (imagen 1), mientras suena la música de órgano diegética. La composición circular se torna cuadrado en *Déjame salir*, pero igual de central. El cuadro donde se expone la foto está dentro del cuadrado que forman las columnas de la pérgola del jardín que enmarcan al jefe de ceremonias de la subasta, el padre Ar-



Imagen 1. Fotograma de la fiesta sexual en *Eyes Wide Shut*



Imagen 2. Fotograma de la subasta en *Déjame salir*

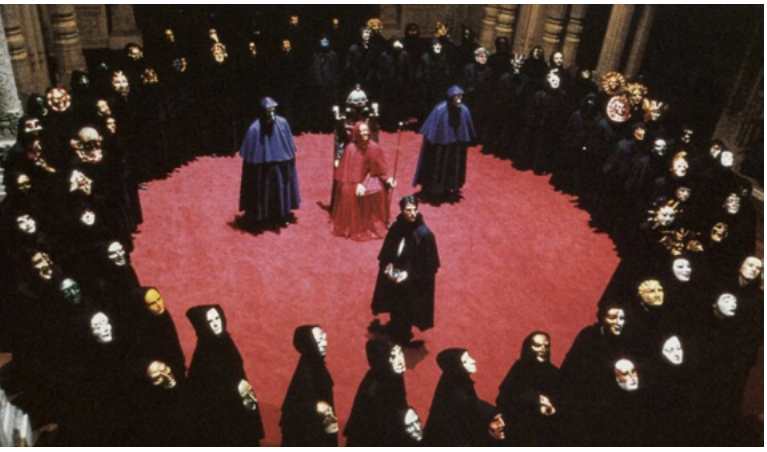


Imagen 3. Fotograma del intruso en el circulo en *Eyes Wide Shut*.

mitage, que indica las pujas subrayadas por un sonido de órgano no diegético (imagen 2). La élite absorbe y neutraliza la agencia libidinal de quienes ingresan en su órbita, convirtiendo al protagonista —Dr. William Hartford (Tom Cruise)— en un cuerpo expuesto que también ocupará el centro de un círculo una vez descubierto, un intruso vulnerable en la fiesta sexual (imagen 3). Una condición que encuentra su analogía en la fragilidad de Chris frente a estructuras de poder, que actúan como presencias invisibles pero omnipotentes tanto en *Déjame salir* como *Eyes Wide Shut*, en esos mercados del cuerpo, sean espacios de intercambio sexual o subastas de esclavos actuales.

Los films de Hollywood sobre la esclavitud estadounidense o el tráfico de esclavos en África —*Mandingo* (Richard Fleischer, 1975), *Django desencadenado* (Django Unchained, Quentin Tarantino, 2012) o *12 años de esclavitud* (12 Years a Slave, Steve McQueen, 2013), entre otras— suelen representar las subastas de esclavos con una brutalidad explícita. Escenas sobreexpuestas de sufrimiento que corren el riesgo de reproducir la misma dominación que pretenden denunciar, como Saidiya V. Hartman advierte: «¿Cómo se puede revisitar las escenas esclavistas sin replicar la gramática de la violencia?» (Hartman, 2008: 4). El cine independiente estadounidense con obras como *Sankofa* (Haile Gerima, 1993), o el cine afrocaribeño con *Nèg Maron* (Jean-Claude Flamand-Barny, 2005), propone estrategias estéticas y narrativas distintas al desplazar esa violencia hacia códigos más introspectivos, en los que la memoria, la espiritualidad y la resistencia cultural se vuelven ejes fundamentales (Woolford, 1994). Mientras que películas como *Déjame salir* y *Eyes Wide Shut* muestran el proceso de compra y selección de cuerpos como escenas ritualizadas de poder: teatros silenciosos de control, codificados y coreografiados, donde la violencia opera más simbólica y psicológicamente que de manera manifiesta, al menos en un primer momento.

Estos mundos cerrados generan incomodidad en el espectador, donde el movimiento de cámara, la música y la coreografía revelan la opresión institucional, ya sea a través del elitismo racial o del sexual-económico, sea disfrazada de civismo burgués o de fiesta veneciana. Los movimientos de cámara y focales contraponen las dos sociedades secretas aún más: el movimiento fluido de cámara en la orgía enmascarada de *Eyes Wide Shut* en un lugar cerrado, se transforma en *zoom* y encuadres estáticos, que oprimen el espacio abierto en el jardín, en la escena de la subasta de *Déjame salir*. La colorimetría termina por definir ambos espacios: los intensos rojos barrocos para exponer los cuerpos in situ dan paso a una paleta desaturada naturalista de marrones, blancos y negros para exponer un lugar cotidiano centrado en el color de la piel.

La actualización de la referencia intertextual, y su variación formal, desplaza la crítica hacia el racismo no solo a través del contenido, sino mediante una estética que desestabiliza narrativas esencialistas de la negritud porque desajusta los códigos culturales y afectivos del espectador. La intertextualidad no solo articula resonancias temáticas, sino que define modulaciones formales del deseo y la violencia que entrelazan ambos films. En *Déjame salir*, la subasta resuena visualmente con el ritual de Kubrick, pero racializada. No tanto cuantificando la presencia negra en pantalla, sino como estrategia estética que define el cine

afroamericano, lo que Michael Boyce Gillespie denomina «un tejido altamente variable e interminable de arte, cultura e historia» (Longo, 2016: 6).

PALIMPSESTO INTERRACIAL TEMPORAL: DE *ADIVINA QUIÉN VIENE ESTA NOCHE* A *DÉJAME SALIR*

Déjame salir abre un diálogo intertextual con *Adivina quién viene esta noche*, obra emblemática del cine liberal estadounidense sobre las relaciones interraciales, que Jordan Peele ha reconocido como una de sus principales inspiraciones: «Si le quitas el componente racial, cualquiera puede identificarse con el temor de conocer por primera vez a tus futuros suegros. En algún momento tuve la revelación de que ésa era también la forma de entrar en *Get Out*» (Goldsmith, 2017). En los compases finales de los créditos iniciales de *Déjame salir*, Rose llega al apartamento de su novio Chris. Se preparan para visitar a la adinerada familia blanca de ella. Chris expresa sus inquietudes, pero Rose lo tranquiliza diciéndole que sus padres «no son racistas, te lo habría dicho, no te llevaría a su casa a conocerlos» (08:20-08:38). Este planteamiento remite directamente a *Adivina quién viene esta noche*, donde Joey Drayton (Katharine Houghton), hija de una pareja blanca progresista —interpretada por Spencer Tracy y Katharine Hepburn— presenta a sus padres a su prometido, John Prentice, un médico afroamericano encarnado por Sidney Poitier. Antes de llegar, Joey lo calma asegurándole que sus padres son de mentalidad abierta.

A primera vista, parece un simple reciclaje narrativo: la visita familiar como catalizador dramático. Sin embargo, una comparación más atenta —en particular de las escenas de la mesa— revela diferencias sustanciales en la representación del racismo. La escena del encuentro inicial entre Chris, Rose y sus padres en *Déjame salir,* claramente modelada a partir de su homóloga en *Adivina quién viene esta noche*, está cargada de tensiones raciales veladas: alusiones a Obama, a la supuesta superioridad física de los cuerpos negros y a la figura del benevolente liberal blanco. En el film de Kramer, la sorpresa de los padres ante la relación interracial sacude sus convicciones, pero finalmente conduce a la reconciliación. Mientras tanto, la criada afroamericana manifiesta dudas sobre la relación, introduciendo una perspectiva intrarracial ausente del marco liberal blanco que organiza la trama principal. En *Déjame salir*, su contraparte aparece igualmente servil y complaciente, hasta que se revela que su comportamiento forma parte de un sistema de control. Los sirvientes son, de hecho, recipientes hipnotizados. Los planos de Chris contrastan con los de los padres—una psicóloga y un neurocirujano—durante un interrogatorio apenas disimulado. Sus preguntas sobre la familia y las costumbres de Chris generan una incomodidad visual en un entorno doméstico que al principio parecía familiar y seguro, pero que pronto se percibe desajustado.

Mientras la *mise-en-scène* de Kramer coloca a la pareja interracial en tensión con la generación mayor, culminando en un enfrentamiento verbal entre hija y padre, la figura del médico negro termina siendo aceptada como un sujeto excepcional, moral y profesionalmente ejemplar. Su presencia se tolera, lo que podría llamarse «aceptación condicional», según bell hooks, porque el sujeto blanco progresista admite al sujeto negro «sin desprenderse del pensamiento supremacista blanco sobre la negritud» (hooks, 1992: 10). Esta dinámica resuena con el concepto de Frantz Fanon de «llevar la máscara blanca», metáfora de la alienación y la disciplina autoimpuesta, la obligación de destacar y asimilarse para ser admitidos, que se exige a los individuos negros en espacios dominados por blancos: la obligación de destacar y asimilarse para ser admitidos en dichos espacios: «De ese otro, del reconocimiento por ese otro, depende su valor y su realidad humana. En ese otro se condensa el sentido de la vida» (Fanon, 2008: 180).

Chris, en cambio, no busca aprobación, ha sido elegido sin saberlo. La familia blanca que afirma admirar los cuerpos negros lo ha seleccionado

como huésped para otra conciencia. Esta operación perversa revela que la admiración es solo una máscara de apropiación violenta: el cuerpo negro como recipiente para la longevidad blanca. Las cenas —esperanzadoras en un filme, cargadas de amenaza latente en el otro— dramatizan lo que Toni Morrison identificó como la utilidad del sujeto negro en el imaginario blanco, solo son aceptables en la medida en que son funcionales o extraordinarios (Morrison, 1994). El médico y el fotógrafo negros encarnan esta lógica de la utilidad, aunque en términos inversos. En el film de 1967, la resistencia inicial da paso a la iluminación moral. En *Déjame salir*, la cordialidad superficial oculta una violencia brutal y premeditada.

Cuando la referencia intertextual aborda explícitamente la raza, se activa un palimpsesto: una inscripción en capas que enlaza pasado y presente. Como sostiene Laura Mulvey (2014: 29), «el concepto de palimpsesto tiene una relevancia especial, evocando el modo en que la cita y la referencia crean capas temporales, trayendo algo del pasado al presente, que a su vez inscribe el presente en el pasado». Esta lectura estratificada no es nostálgica, sino diagnóstica: expone las formas contemporáneas del racismo. Al mismo tiempo, proyecta el presente hacia el pasado, produciendo una ironía inquietante: los cuerpos de los sirvientes negros siguen bajo control blanco, aunque a través de mecanismos más sutiles e insidiosos. La comparación de estas dos temporalidades desenmascara finalmente la mascarada social. El joven afroamericano que visita a la familia blanca no lo hace para alcanzar entendimiento mutuo, sino en una lucha por su supervivencia.

REFERENCIAS CRUZADAS: *C.H.U.D.* Y *MANOS A TRAVÉS DE AMÉRICA AMERICA* EN *NOSOTROS*

Desde sus primeros planos, *Nosotros* (2019) establece la intertextualidad no como un mero guiño decorativo, sino como principio estructural de la narración. El film construye una compleja red de citas y referencias culturales que configuran un universo formalmente sofisticado y explícitamente político. En su centro, la familia afroamericana Wilson se enfrenta a sus dobles exactos —los *Tethered*— habitantes de un mundo subterráneo paralelo compuesto por clones de la población estadounidense, creados por el gobierno y condenados a reproducir de manera distorsionada y mecánica el comportamiento de la población de la superficie.

El film se abre con un texto en pantalla negra: «Hay miles de millas de túneles bajo el territorio continental de los Estados Unidos... Sistemas de metro abandonados, rutas de servicio en desuso y pozos mineros clausurados... Muchos no tienen un propósito conocido»[4] (00:52- 01:20). La última frase queda suspendida, funcionando tanto como advertencia visual como conceptual (imagen 4). El siguiente plano se centra en un televisor anti-

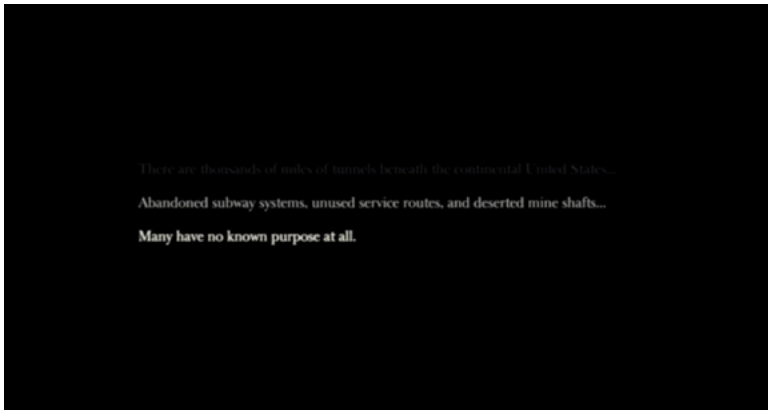


Imagen 4. El texto introductorio de *Nosotros*



Imagen 5. Referencias a *C.H.U.D.* y *Manos a través de América* en *Nosotros*

guo rodeado de carátulas de cintas VHS: *C.H.U.D.* (1984), *Los Goonies* (The Goonies, Richard Donner, 1985), *El hombre con dos cerebros* (The Man with Two Brains, Carl Reiner, 1983) y *Elegidos para la gloria* (The Right Stuff, Philip Kaufman, 1983). De forma simultánea, se reproduce el anuncio televisivo de la campaña benéfica *Manos a través de América*, una iniciativa real que aspiraba a crear una cadena humana a lo largo de Estados Unidos para sensibilizar sobre la pobreza (imagen 5). Esta referencia no funciona como telón de fondo nostálgico, como podría suceder en *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), sino como residuo crítico: la campaña se convierte en símbolo del fracaso nacional a la hora de lograr solidaridad, una catástrofe que expone el mito del *American Dream*.

Cada carátula de VHS visible refuerza los temas centrales del film:

- *El hombre de dos cerebros* introduce la idea de la dualidad y la sustitución de la identidad.
- *Los Goonies*, centrada en un grupo de niños que exploran subterráneos, remite al espacio habitado por los *Tethered*.
- *Elegidos para la gloria* evoca el idealismo patriótico de la era Reagan, que constituye el trasfondo ideológico del film.
- *C.H.U.D.*, la referencia más relevante por su carga crítica, que aborda la operación intertextual opuesta a *Manos a través de América*: un film de terror de serie B «como remanente cultural despojado de prestigio, cuyo residuo desplaza el sentido desde los márgenes, desestabilizando y cuestionando jerarquías simbólicas establecidas» (Richard, 1998: 15).

La ciudad literalmente entierra a sus marginados en *C.H.U.D.*: poblaciones de personas sin hogar, expuestas a desechos tóxicos por el propio Estado, se transforman en seres monstruosos. Esta narrativa dramatiza lo que David Halperin, retomando a Foucault, describió como una estrategia de exclusión que confina a los cuerpos desviados de la norma a una marginalidad tanto física como simbólica (Halperin, 1995: 17). La monstruosidad aquí no es innata, sino producida institucionalmente a través de la negligencia y la represión sistémicas. *Nosotros* reinterpreta esa lógica. Los *Tethered* no son monstruos externos, sino reflejos de la sociedad estadounidense normativa, sombras del sujeto dominante, creados para el control y luego abandonados a una existencia mecánica y sin lenguaje. El propio título invita a una doble lectura: *Nosotros*, cuyo título en inglés es también el acrónimo de *U.S.*, en referencia explícita a Estados Unidos. La marginalidad no es periférica al sistema: es constitutiva de él. Los oprimidos son a la vez sombra y exceso del opresor. Como escribió Frantz Fanon (2005: 30), «los oprimidos siempre creerán lo peor sobre sí mismos», sugiriendo que los dominados se definen en relación con el dominador, y que su identidad misma surge como consecuencia directa de esa dominación.

En este marco, *Nosotros* escenifica una confrontación no solo entre individuos, sino entre subjetividades especulares: entre superficie y subsuelo, conciencia y represión. El desdoblamiento de Adelaide y Red, ambas interpretadas por Lupita Nyong'o, funciona no solo como recurso narrativo, sino como estructura alegórica que expone la fragilidad de la identidad y la violencia necesaria para sostener su coherencia. El film rehúsa el cierre; al final, la frontera entre víctima y verdugo, original y copia, yo y otro permanece desestabilizada, insistiendo en lo ineludible del trauma histórico y su retorno a través de los cuerpos mismos que intentó borrar. Esta dualidad se sostiene además mediante la alusión a *Manos a través de América,* como lo aceptado socialmente, y a *C.H.U.D.,* como lo abyecto, creando una dialéctica entre lo visible y lo reprimido en el imaginario nacional. *Nosotros* invoca aquí la noción de lo abyecto de Julia Kristeva: lo rechazado por el orden social y simbólico, pero que siempre retorna para amenazarlo desde dentro (Kristeva,1982: 4-5). Esta ambigüedad estética y ética resiste la claridad moral y la resolución consolatoria.

Partiendo de esto, la referencia a *C.H.U.D.* no es meramente temática; señala una política racial de la estética. La trayectoria de *C.H.U.D.*, un filme de bajo presupuesto con escaso capital cultural, presente en *Nosotros*, una producción de alto perfil con amplio reconocimiento crítico ilustra lo que Hito Steyerl (2009) denomina «el desplazamiento de la imagen pobre». Aunque *C.H.U.D.* se produjo dentro del marco audiovisual capitalista y recibió un estreno comercial en salas[5], su posición dentro del paisaje del terror de serie B de los años 80 permitió su circulación en forma de copias de vídeo degradadas (Benson-Allot, 2013), imágenes cuya inestabilidad material funciona como índice de marginalidad y, al mismo tiempo, como posible gesto de resistencia cultural (Steyerl, 2009). Estas imágenes degradadas, cuando son reapropiadas y resignificadas, adquieren un nuevo valor simbólico. Un proceso que constituye una reescritura crítica de las convenciones de género y un modo estético de resistencia que expone el borrado histórico de vidas marginadas bajo el espectáculo liberal del progreso.

INTERTEXTUALIDAD REVELADORA COMO POLÍTICA ESTÉTICA DE RESISTENCIA: *EL CABALLO EN MOVIMIENTO* EN *NOP*

Los títulos de crédito que abren *Nop*, concluyen con la obra de Eadweard Muybridge. La imagen del caballo al galope aparece en una composición casi plana, que enfatiza el movimiento de perfil. Sin embargo, Peele desplaza la atención del espectador desde el caballo hacia el jinete afroamericano, una figura anónima cuyo nombre ha sido borrado de la historia. La imagen en movimiento se enmarca en lo que más tarde entenderemos como la pantalla-boca de una entidad extraterrestre que absorbe y devora todo a su paso. El jinete surge gradualmente desde un fundido negro, se hace visible y ampliada por el desplazamiento del foco de cámara, hasta centrarnos en el jinete —específicamente, en el color de su piel— por dos motivos: el caballo es tachado una y otra vez por los nombres de los créditos, y por la nitidez del formato (imagen 6). Las estrategias de montaje y fotografía en un entorno tenuemente iluminado —la luz, el encuadre, la composición— llevadas a cabo por el montador Nicholas Monsour y el director de fotografía Hoyte van Hoytema[6], en colaboración con Peele, crean una compleja secuencia de marcos superpuestos que revelan al jinete olvidado en toda su profundidad.



Imagen 6. Los títulos de crédito tachan al caballo de *El caballo en movimiento* en *Nop*

En este sentido, analizar cómo se presenta la cita intertextual permite, estéticamente, desvelar la política racial incrustada en las prácticas estéticas, como en este caso: no solo invocando la imagen de *El caballo en movimiento*, sino reformulando sus cualidades formales de manera que contrarrestan activamente la invisibilidad histórica del jinete. Peele propone una historia alternativa del cine, narrada desde los márgenes a través de la referencia intertextual. El protagonista del film, OJ Haywood (Daniel Kaluuya), se presenta como descendiente directo de aquel jinete anónimo, vinculando la explotación visual del cuerpo negro con el propio aparato cinematográfico. Desde el inicio de *Nop*, el origen del cine se redefine no solo como un logro tecnológico, sino también como un acto de borrado y distorsión racial —una idea extensamente desarrollada por bell hooks (1992)— que im-

plica no solo ausencia, sino también una forma de violencia simbólica con consecuencias reales para la identidad, el reconocimiento y la autonomía de la población negra.

Los cineastas, en tanto lectores de las obras que incorporan en sus propias películas, poseen la capacidad de repensarlas, dotándolas de nuevos sentidos a través de su relación con otros textos. Un texto no tiene un único significado, su sentido cambia según la posición cultural del lector, las condiciones sociales de la lectura y el momento histórico en que esa lectura se produce: «Tal significado no está fijado, por supuesto, en una "realidad" universal y empírica, sino en la situación social del espectador. Lecturas diferentes pueden estabilizar los textos de manera distinta y momentánea, pero aun así alcanzan momentos de estabilidad, momentos de sentido» (Fiske, 1987: 117). Bajo este enfoque, la escena de *El caballo en movimiento* se convierte en una revelación crítica de la figura negra borrada en la historia de la imagen en movimiento. Subraya la relación violenta entre raza, espectáculo y progreso tecnológico. Esto resulta especialmente significativo si se tiene en cuenta la omisión del jinete en otros medios que remiten al trabajo de Muybridge, como *Lemon* (Mark Neale, 1993) de U2 o el cortometraje animado *Muybridge's Strings* (Koji Yamamura, 2011), donde el jinete aparece solo fugazmente, antes de desaparecer en favor de una narrativa centrada en Muybridge y su caballo sin jinete. Como argumentó Jacques Derrida (1995: 11), «todo archivo se funda en la violencia de la exclusión». La intertextualidad cinematográfica, por tanto, no solo se relaciona con el pasado, sino también con sus exclusiones, y examinar cómo se reencuadra dentro de la nueva obra permite comprender profundamente la relación cambiante del cine con las políticas de la estética racializada.

En *Nop*, esta omisión histórica se contrarresta activamente mediante la familia ficticia Haywood, que se reivindica descendiente del jinete anónimo, situándose al mismo tiempo como herederos y desafiantes de una tradición de invisibilidad negra dentro del régimen visual de Hollywood, los que siguen trabajando con caballos en los mundos del cine y la publicidad. Estas violencias persisten en la lógica extractiva y espectacular de la industria del entretenimiento, simbolizada en el film por una boca-pantalla extraterrestre que devora y silencia todo a su paso. *Nop* sitúa a la cámara como instrumento tanto de violencia como de resistencia, enfatizando en particular que las narrativas negras deben reimaginar el archivo. En este sentido, el film combina archivo e imaginación para reconstruir vidas negras borradas como forma de resistencia frente a las violencias persistentes de la esclavitud, incluso tras la abolición. En palabras de Hartman, se trata de una «fabulación crítica» sobre la vida póstuma de la esclavitud: «Un intento de contar una historia imposible y de amplificar la imposibilidad de su narración… combinando investigación histórica y archivística con teoría crítica y narrativa ficcional» (Hartman, 2008: 11).

A MODO DE CONCLUSIÓN: MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN

Jordan Peele desarrolla una poética intertextual que no se limita a una estrategia estética de reconocimiento cultural, ni tampoco a un ejercicio lúdico de citación. Al contrario, su cine hace de la intertextualidad un modo de desestabilizar las jerarquías culturales y las convenciones genéricas que históricamente han invisibilizado, trivializado o estetizado lo afroamericano en pantalla. Al tomar prestadas imágenes y estructuras narrativas de textos diversos, desde el prestigio liberal de *Adivina quién viene esta noche* hasta la explotación marginal de *C.H.U.D.,* Peele activa una lectura estratificada que revela el racismo estructural incrustado en el imaginario cultural estadounidense.

Todas estas operaciones formales y narrativas van más allá de una política de la representación centrada en la visibilidad negra, que opera en varias direcciones a la vez. En primer lugar, reins-

cribe en el presente lo que Laura Mulvey (2014: 29) ha descrito como el «palimpsesto intertextual»: la superposición de capas temporales en la que el pasado retorna bajo nuevas condiciones de legibilidad. Así, *Déjame salir* reinscribe *Adivina quién viene esta noche* desde la perspectiva de un presente en el que la cordialidad liberal enmascara la violencia racial. En segundo lugar, Peele subvierte el estatuto cultural de los textos referidos, situando en el mismo plano obras consideradas canónicas, *Eyes Wide Shut*, y objetos de cultura marginal, *C.H.U.D.* En tercer lugar, Peele transforma la función de la referencia: en lugar de proveer nostalgia, funciona como revelación, al exponer la violencia estructural que los textos originales tienden a velar. De este modo, el médico negro aceptado en *Adivina quién viene esta noche* se contrapone al fotógrafo negro de *Déjame salir*, cuya supuesta integración oculta un proyecto de explotación corporal y simbólica. La campaña *Manos a través de América* se invoca no como símbolo de solidaridad, sino como emblema del fracaso de la nación en materializar sus ideales de igualdad. Y el monstruo subterráneo de *C.H.U.D.* se convierte en alegoría de un sistema que produce exclusión como condición misma de su funcionamiento.

EN LUGAR DE PROVEER NOSTALGIA, FUNCIONA COMO REVELACIÓN, AL EXPONER LA VIOLENCIA ESTRUCTURAL QUE LOS TEXTOS ORIGINALES TIENDEN A VELAR

La intertextualidad, entonces, es un procedimiento crítico. Como observa Mijaíl Bakhtín, «estas voces no son neutrales, están dialógicamente interrelacionadas, se influyen mutuamente y son capaces de herirse entre sí» (Bakhtín, 1981: 348). Un acto de resistencia, intervención y reconfiguración, uno que se niega a permitir que la historia sea olvidada o plenamente absorbida por los sistemas de poder, mediante una temporalidad fracturada que resiste todo cierre. Lejos de ofrecer respuestas definitivas, buscan, como escribe Hartman, «escuchar lo que queda sin decir, traducir las palabras malinterpretadas y rehacer las vidas que han sido desfiguradas» (Hartman, 2008: 12). Funciona como revelación de aquello que permanece reprimido en el archivo cultural: la violencia racial que sostiene tanto la promesa liberal como el mito nacional. En este sentido, es una política estética de resistencia: desestabiliza el orden simbólico al mostrar que lo reprimido nunca desaparece, sino que retorna en formas espectrales y distorsionadas.

En definitiva, las referencias intertextuales en la obra de Jordan Peele no cierran el relato con la satisfacción del reconocimiento, sino que abren un campo de inquietud. Revelan que lo que parecía familiar —la cena, el hogar, el espectáculo mediático, el paisaje estadounidense— está siempre habitado por lo extraño. Ese extrañamiento no es accesorio, obliga a ver cómo la cultura dominante se constituye mediante la exclusión, la apropiación y la represión de la diferencia racial. De este modo, la política estética de Peele no consiste solo en representar cuerpos negros en pantalla, sino en reestructurar el proceso de ver. Su uso de la intertextualidad revela que la cultura mainstream estadounidense ha intentado controlar o suprimir algunos relatos, pero la historia racial del país no puede relegarse a un pasado olvidado, pues constituye la materia misma de su presente. ■

NOTAS

1 El reciclaje del cine pasado ya estaba presente en el trabajo televisivo temprano de Peele junto a Keegan-Michael Key en la serie de sketches *Key & Peele* (2012–2015), que puede leerse como un laboratorio de intertextos cinematográficos. Aquella serie sentó las bases conceptuales de sus largometrajes a través de sketches paródicos cargados de crítica política. Ver Keegan-Michael Key y Jordan Peele, *Key & Peele*, sesión 5, episodio ("Hoddie: Hoddie Ho?!"), 2015, YouTu-

be video, 5:12, https://www.youtube.com/watch?v=z-tRSm_SJP58

2 *Déjame salir* (Get Out, Jordan Peele, 2017). Copia plataforma streaming Netflix https://www.netflix.com/es/title/80149258

3 Hammer Film Productions fue una productora británica fundamental en la reconfiguración del cine de terror desde finales de los años cincuenta, gracias a su uso del color, la erotización del cuerpo y la reformulación de los mitos clásicos. En relación con el vampirismo, desarrolló un ciclo centralizado en la figura de Drácula que comprende nueve largometrajes, producidos entre 1958 y 1974, que se inició con *Drácula* (1958) de Terence Fisher. En Perter Hutchings (2003, 2021).

4 *Nosotros* (Us, Jordan Peele, 2019). Copia plataforma de streaming Prime Video https://www.primevideo.com/-/es/detail/Nosotros/0RE22OX69O5EH00UUQOYDMB4DA

5 *C.H.U.D.* recaudó 4.654.423 dólares en taquilla, https://www.boxofficemojo.com/title/tt0087015/ una cifra considerada respetable dado su modesto presupuesto de aproximadamente 3 millones de dólares. Sin embargo, su relevancia cultural se consolidó en gran medida a través de su posterior distribución en VHS, cuyo éxito propició una secuela, *Reacción viva* (C.H.U.D. II: Bud the Chud, David Irving, 1989), estrenada directamente en video.

6 James Whitaker entrevista al director de fotografía de *Nop*, Hoyte Van Hoyteman, sobre su aproximación a la estética visual del film: implementó una solución técnica pionera para las escenas nocturnas de *Nop*. La técnica consistió en emparejar una cámara IMAX con una cámara Panavision de 65 mm modificada para fotografía infrarroja, ambas registrando la misma escena de manera simultánea, con el fin de realizar una composición selectiva en posproducción. En James Whitaker (2022).

REFERENCIAS

Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press.

Bazin, A. (2004). *What is Cinema?* Los Angeles and Berkeley, CA: University of California Press.

Benson-Allott, C. (2013). *Killer tapes and shattered screens: Video spectatorship from VHS to file sharing*. Berkeley: University of California Press.

Boa, E. (1987). *The Sexual Circus: Schnitzler's Vienna*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Boyce Gillespie, M. (2016). *Film blackness: American cinema and the idea of black film*. Durham, NC: Duke University Press.

Derrida, J. (1995). *Archive fever: A Freudian impression*. Chicago: University of Chicago Press.

Fanon, F. (2008). *Black skin, white masks*. New York: Grove Press.

Fiske, J. (1987). *Television culture* (Routledge Classics ed.). London: Routledge.

Gates, R. (2017). The Last Shall Be First. *Film Quarterly*, *71*, 2, 38-45. https://www.jstor.org/stable/10.2307/26413861

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (trad. C. Newman and C. Doubinsky). Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Goldsmith, J. (2017). Jordan Peele – Get Out Q&A. *The Q&A with Jeff Goldsmith* (podcast), https://open.spotify.com/episode/3X4sf4wKq1y5EEQ0IePUTt?si=r-koUvnnAQHCnUyu8ynz-rg

Halperin, D. M. (1995). *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*. Oxford: Oxford University Press.

Hartman, S. V. (2008). Venus in two acts. *Small Axe, 12*(2), 1–14. https://doi.org/10.1215/-12-2-1

hooks, b. (1992). *Black looks: Race and representation*. Boston, MA: South End Press.

Hutchings, P. (2003). *Dracula*. London: I. B. Tauris.

Hutchings, P. (2021). *Hammer and Beyond: The British Horror Film*. Manchester: Manchester University Press.

Iampolski, M. (1998). *The memory of Tiresias: Intertextuality and film* (trad. H. Ram). Berkeley, CA: University of California Press.

Kracauer, S. (1960). *Theory of film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.

Key, K-M., Peele, J. (2015). *Key & Peele*, sesión 5, episodio ("Hoddie: Hoddie Ho?!"). YouTube video, 5:12, https://www.youtube.com/watch?v=ztRSm_SJP58

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (trad. L. S. Roudiez). New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. (2024). *J. Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press.

Longo, R. (2016). A conversation with Michael Boyce Gillespie on *Film Blackness* and the idea of black film. *Film Quarterly, 70*(1), 59–63. https://filmquarterly.org/2016/09/16/a-conversation-with-michael-boyce-gillespie-on-film-blackness-and-the-idea-of-black-film/

Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press.

Morrison, T. (1992). *Playing in the dark: Whiteness and the literary imagination*. New York: Vintage Books.

Mulvey, L. (2014). El desprecio y su historia del cine: un tejido de citas. *L'Atalante, 18*, 27–35. https://www.revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/240/186

Pultz, J. (1995). *Photography and the body*. London: Weidenfeld and Nicolson.

Richard, N. (1998). *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre Chile y América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Shohat, E., Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge.

Stam, R. (2004). *A companion to literature and film*. Oxford: Blackwell Publishing.

Steyerl, H. (2009). In defense of the poor image. *e-flux journal, 10*. https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image

Waldby, C., Mitchell, R. eds. (2006). *Tissue Economies: Blood, Organs, and Cell Lines in Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Whitaker, J. (2022). Clubhouse Conversations-Nope. *American Cinematographer*. https://theasc.com/videos/clubhouse-conversations-nope

Woolford, P. (1994). Filming Slavery: A Conversation with Haile Gerima. *Transition*, 64, 1994, 90-104.

MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN: INTERTEXTUALIDAD CINEMATOGRÁFICA COMO POLÍTICA ESTÉTICA DE RESISTENCIA EN LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE JORDAN PEELE

Resumen

Este artículo analiza la obra de Jordan Peele —*Déjame salir* (2017), *Nosotros* (2019) y *Nop* (2022)— desde la intertextualidad entendida como política estética de resistencia, que se despliega como estrategia crítica que revela la violencia racial inscrita en la historia del cine y en el imaginario cultural estadounidense. A través de referencias a films como *Eyes Wide Shut* (1999), *Adivina quién viene esta noche* (1967) o *C.H.U.D.* (1984), y de la campaña mediática *Manos a través de América* (1986) o la serie fotográfica *El caballo en movimiento* de Muybridge (1878), Peele desestabiliza jerarquías simbólicas y reinscribe la memoria de cuerpos y subjetividades negras históricamente borradas, a través de juegos temporales y formales, que trascienden su propia obra. Este enfoque pretende trascender la política de la representación al exponer las lógicas estéticas raciales que continúan modelando el cine estadounidense.

Palabras clave

Jordan Peele; Intertextualidad; Estudios culturales; Política estética de resistencia; Racismo.

Autor/a

Damian Esteban Bretones (Granada, 1987) es investigador y doctorando en cinematografía por la UCO. MFA en Guion y Dirección Cinematográfica (Universidad de Columbia, Nueva York). Sus líneas de investigación se centran en el análisis de medios audiovisuales, cine y series, desde la intertextualidad, combinando los estudios culturales y estéticos. Es autor de diversos artículos sobre medios audiovisuales y ha publicado en revistas científicas como *Fotocinema* y *Seriarte*. Contacto: bretonesdamian@gmail.com

Referencia de este artículo

Esteban Bretones, D. (2026). Más allá de la representación: intertextualidad cinematográfica como política estética de resistencia en la obra cinematográfica de Jordan Peele. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 234-247. https://doi.org/10.63700/1344

BEYOND REPRESENTATION: CINEMATIC INTERTEXTUALITY AS AN AESTHETIC POLITICS OF RESISTANCE IN THE FILMS OF JORDAN PEELE

Abstract

This article examines the work of Jordan Peele—*Get Out* (2017), *Us* (2019), and *Nope* (2022)—through the lens of intertextuality as an aesthetic politics of resistance, deployed as a critical strategy to expose the racial violence inscribed on film history and the American cultural imaginary. Through references to films such as *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), *Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967) and *C.H.U.D.* (Douglas Cheek, 1984), the Hands Across America media campaign (1986) and Muybridge's photographic series *The Horse in Motion* (1878), Peele destabilises symbolic hierarchies and reinscribes the memory of historically erased Black bodies and subjectivities by means of temporal and formal shifts that transcend his own filmography. In this way, he seeks to move beyond the politics of representation by exposing the racialised aesthetic logics that continue to shape US cinema.

Key words

Jordan Peele; Intertextuality; Cultural studies; Aesthetic politics of resistance; Racism

Author

Damian Esteban Bretones is a researcher and PhD candidate in Film Studies at Universidad de Córdoba (UCO). He holds an MFA in Screenwriting & Directing from Columbia University, New York. His research focuses on the analysis of audiovisual media, including films and television series, from an intertextual perspective, combining cultural and aesthetic approaches. He has authored several articles on audiovisual media and has published in scholarly journals such as *Fotocinema* and *Seriarte*. Contact: bretonesdamian@gmail.com

Article reference

Esteban Bretones, D. (2026). Beyond Representation: Cinematic Intertextuality as an Aesthetic Politics of Resistance in the Films of Jordan Peele. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 234-247. https://doi.org/10.63700/1344

recibido/received: 25.09.2025 | *aceptado/accepted:* 28.11.2025

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

EL GOCE DEL DOLOR EN *LA PIANISTA*. ITINERARIO DE UNA MIRADA SADIANA: VIOLENCIA, PERVERSIÓN Y AUTODESTRUCCIÓN*

PABLO FERRANDO GARCÍA

«El crimen, cuando se mira de cerca, no es más que la energía de las pasiones llevada hasta el extremo.»
(Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*)

«El deseo del hombre es el deseo del Otro.»
(Lacan, J. Seminario XI: *Los cuatro conceptos fundamentales*

ENTRE DEBORD Y SADE, NARRACIÓN Y SUBJETIVIDAD EN *LA PIANISTA*

El presente artículo tiene como objetivo llevar a cabo un análisis textual de *La pianista* (La Pianiste, Michael Haneke, 2001) desde una perspectiva narratológica. Este enfoque permite identificar las estrategias dramáticas que contribuyen a la construcción del discurso fílmico propuesto por el cineasta austriaco. En particular, se estudiará la articulación narrativa a lo largo del arco temporal de cuatro de las ocho noches que estructuran la película. Debido a la extensión limitada de este trabajo, el análisis se centrará en la primera, la tercera, la cuarta y la quinta noche. La primera establece el marco del relato, asienta las bases estéticas del film, presenta a los protagonistas y recrea una viciada atmósfera represiva. Asimismo, la tercera noche resulta fundamental porque muestra, de manera distanciada, la posición del espectador respecto a la mirada perversa de Erika (Isabelle Huppert) ante las imágenes pornográficas; este juego de perspectivas sugiere la participación activa de la mirada del espectador. Respecto a la cuarta y quinta noche, el narrador implícito pondrá en escena la pulsión de goce del dolor de la protagonista a través de un tono frío y desabrido, completamente alejado del cine comercial. Estas noches son esenciales para apreciar cómo trasciende el relato en una operación metafílmica que apela al espectador mediante la práctica perversa del voyerismo ya anunciada en la tercera noche.

Nuestro objetivo principal es trazar el itinerario del mundo interior de Erika Kohut (Isabelle Huppert), la protagonista del film, desde la pers-

pectiva del universo sadiano. Profundizaremos en la noción de deseo, de poder y de transgresión de las convenciones burguesas según la orientación hanekiana, en diálogo con el universo de Elfriede Jelinek, autora de la novela homónima en la que se basa la película. Todo ello se abordará desde el psicoanálisis lacaniano, pues nos permitirá comprender de qué manera el mundo contemporáneo está atravesado por la violencia política y sexual, así como también la relación entre deseo y violencia.

Estas consideraciones nos llevarán, además, a reflexionar sobre «la libertad y sus límites» y sobre «la estrecha relación entre la libertad y el mal» (Carrera, 2023: 7). Finalmente, comentaremos la importancia de la música de Franz Schubert con el propósito de desentrañar las capas de violencia psicológica y sexual presentes en la relación entre los protagonistas de la película.

En última instancia, es posible advertir la denuncia de los indicios de decadencia en la sociedad de consumo de imágenes, una crítica que puede ponerse en relación con las ideas de Guy Debord acerca de la sociedad del espectáculo. Tanto el pensador marxista heterodoxo como Haneke entienden que dicha sociedad se articula «en torno a un conjunto de símbolos y representaciones establecidos como modelo de vida donde el espectáculo se ha transformado en una pesadilla» (Ferrando, 2013: 110). Críticos como Grundmann (2010) sostienen que Haneke utiliza la cámara para subvertir el voyerismo del espectador: la autodestrucción de Erika no busca la compasión, sino la confrontación. Por su parte, López Agulló (2014) destaca que la violencia en el cine contemporáneo es un síntoma de la pérdida de referentes reales. En Haneke, la música de Schubert no acompaña la emoción, sino que subraya la disonancia entre la técnica perfecta de la pianista y la fragmentación de su psique. La autodestrucción final se presenta como la única salida para un sujeto que no ha podido encontrar un lugar en el orden simbólico más allá de la marca en su propia piel, evidenciando la estrecha relación entre la libertad y el mal en la obra del cineasta austriaco.

ALGUNAS ACOTACIONES TEÓRICAS

El análisis textual cinematográfico es una disciplina que interroga la materialidad misma del film. Su génesis se encuentra en el desplazamiento propuesto por Roland Barthes, quien diferencia la *obra* —el objeto físico y cerrado— del *texto* —un campo metodológico de producción de sentido—. Para Barthes, el texto es «un espacio multidimensional en el que se concilian y se oponen diversas escrituras» (1970: 5), lo que implica que el analista debe realizar un «desmontaje» para observar cómo los códigos se entretejen para generar una pluralidad de sentidos.

En la etapa fundacional de la semiología del cine, Christian Metz intentó aplicar las categorías de la lingüística estructural al hecho fílmico. Metz (2002) postuló que el cine carece de una lengua en el sentido saussuriano, pero posee una «gran sintagmática» que organiza las unidades de imagen y sonido. Sin embargo, el análisis textual contemporáneo se centra más en la huella de la enunciación. Como señala Jesús González Requena, el análisis textual es una «lectura a la letra» (2006:14), un esfuerzo por situarse en el lugar del alumbramiento del sentido, allí donde el texto cesa de ser un mero vehículo de información para convertirse en un objeto estético que confronta al sujeto con su propio deseo y su falta.

Edward Branigan revoluciona este campo al vincular la estructura del relato con los procesos mentales del espectador. Branigan introduce la noción de que la narración es un proceso de «construcción de mundos» donde conceptos como la focalización –quién ve o quién sabe– y la *ocularización* –la relación entre la cámara y el ojo del personaje– determinan la experiencia estética. Según Branigan (1992: 112), la focalización no es solo un ángulo de cámara, sino un «nivel de subjetividad» que filtra la realidad diegética, algo crucial en *La*

pianista, donde la focalización externa nos distancia del patetismo trágico de Erika.

Francisco Javier Gómez Tarín subraya la importancia de la instancia enunciadora o el *mega-narrador*. Para este autor, el relato fílmico es el resultado de una voluntad discursiva que organiza los materiales sensibles para guiar la mirada del espectador (2011: 45). Gaudreault y Jost (2004), por su parte, aportan conceptos esenciales como el de narrador delegado y la distinción entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia, permitiendo que la segmentación del film en ocho noches se justifique como una estrategia para observar el ritmo de degradación del personaje.

Para comprender la arquitectura del dolor en *La pianista*, es imperativo acudir a la distinción lacaniana entre placer y goce (*jouissance*). Mientras que el principio del placer busca el equilibrio, el goce se sitúa en un territorio donde la pulsión se satisface en la transgresión y el sufrimiento. Jacques Lacan vincula la posición de Kant con la de Sade, sugiriendo que la ley moral y la voluntad de goce son dos caras de la misma moneda. Como señala López Agulló, «la perversión no es una mera desviación, sino una estructura donde el sujeto se convierte en el instrumento del goce del Otro» (2014: 56). En el universo sadiano, el crimen es la energía de las pasiones llevada al extremo, una premisa que Haneke traslada a la relación asfixiante entre Erika Kohut y su madre.

El goce lacaniano se manifiesta en Erika como una imposibilidad de mediación simbólica. Para autores como Žižek (2012), el sujeto contemporáneo está atrapado en un mandato de goce que termina por anular el deseo. En Erika, el deseo se ha petrificado en un ritual de dolor. Al establecer un contrato sadomasoquista con Walter, Erika intenta reglamentar el goce, transformando el caos de la pulsión en un guion estructurado de humillación.

A partir del análisis del texto que presentamos creemos que la película emplea un dispositivo narratológico que anula la gratificación del espectador para exponer la imposibilidad del erotismo compartido en una sociedad de consumo de imágenes, donde el goce se desplaza hacia la autodestrucción.

Nuestra hipótesis de trabajo es que el fracaso de Erika Kohut radica en su intento de reglamentar el goce a través de un contrato sadiano que el otro (Walter) no puede cumplir, evidenciando que el deseo ha sido sustituido por un simulacro de violencia que solo encuentra verdad en la herida auto infligida. La justificación de este enfoque se articula en la estructura de las ocho noches, donde la narratología de Branigan y Gómez Tarín nos permite ver los hilos de la trampa visual, mientras que el psicoanálisis de Lacan explica el vacío existencial de la protagonista.

LAS OCHO NOCHES DE *LA PIANISTA*: NARRACIÓN, DESEO Y ENCIERRO

La trama de la película se sitúa en la Viena contemporánea. Erika Kohut (Isabelle Huppert), prestigiosa profesora de piano, vive atrapada entre dos mundos opresivos: el hogar que comparte con una madre posesiva y castradora (Annie Girardot), y el conservatorio donde ejerce una severa autoridad sobre sus alumnos. Detrás de esa fachada de disciplina se oculta una vida secreta marcada por el voyerismo y las prácticas sadomasoquistas.

La irrupción de Walter Klemmer (Benoît Magimel), un joven pianista talentoso y seductor, despierta en Erika un deseo contradictorio: la atracción y el miedo a la entrega. Los intentos de relación entre ambos desembocan en un juego perverso de poder, humillación y violencia, en el que Erika proyecta sus pulsiones más ocultas. Rechazada por Walter tras exponerle sus fantasías, y desbordada por los celos hacia su alumna más brillante, la profesora se precipita hacia la autodestrucción.

La música de Schubert, que atraviesa la narración como un eco trágico, acompaña el derrumbe íntimo de una mujer incapaz de conciliar su deseo con la rígida estructura de su vida, hasta el desen-

lace en el que la pasión contenida se convierte en herida abierta.

En una visión de conjunto, podemos considerar que la película está vertebrada en ocho noches; es decir, transcurre a lo largo de una semana. Ahora bien, conviene subrayar que este límite temporal no queda claramente definido en un primer visionado: no existen marcas explícitas del paso del tiempo. Cada una de las noches se vincula, a su vez, con la vida diurna de Erika. El film carece de una delimitación nítida del marco temporal, pues los días y las noches se suceden sin solución de continuidad e incluso llegan a confundirse, debido a que muchas escenas se desarrollan en interiores con ambientes oscuros y sin ventanas.

En consecuencia, los espacios transmiten una atmósfera nocturna —la clausura transcurre de noche—, pero también una sensación claustrofóbica ligada al encierro y a la falta de libertad. Además, las secuencias presentan una larga duración, dado que el tiempo diegético se aproxima al tiempo real del visionado. Gracias a ello, se genera una fuerte intensidad dramática y un efecto de realidad. La instancia narradora máxima acompaña de manera ininterrumpida a los personajes, observando gestos y acciones. El *meganarrador* actúa sin mediar ni intervenir sobre los hechos. Trata de ejercer como una voz imparcial.

Es posible afirmar que las acciones narrativas más determinantes son las secuencias nocturnas, ya que en ellas se establece la relación triangular entre Erika, su madre y Walter. Por el contrario, durante la jornada docente se muestran los avatares de las clases y las rutinas profesionales, tales como los ensayos con sus colegas. En estas escenas aflora la otra faceta de la protagonista: una actitud castradora hacia sus estudiantes que evidencia la influencia represora ejercida por la madre. Tanto las lecciones como los ensayos musicales contribuyen a configurar la dualidad psíquica de Erika. Los comentarios que ella dirige a los alumnos sobre la música de Schubert, Bach o Beethoven revelan, en última instancia, su propia crisis interior.

No obstante, esta dualidad se diluye —o más bien, se contradice— cada vez que aparece Walter Klemmer. La irrupción de este personaje genera un conflicto psíquico que alcanza su clímax en el tramo final: Erika se expone a los sentimientos afectivos hacia el joven alumno, pero su vertiente perversa choca frontalmente con la rígida ley auto censora impuesta por la madre.

A modo de esquema, las noches se articulan de la siguiente manera:

Noches	Descripción de la acción narrativa
1º	Establece el relato-marco: primera pelea doméstica entre la madre y Erika.
2º	Erika conoce a Walter: recital privado en casa del matrimonio Blonskij (11'20'')
3º	Visita de Erika a la cabina pornográfica (23' 38'')
4º	Erika en casa con su madre; corte de cuchilla en los genitales (33' 53'')
5º	Visita al autocine: nueva práctica perversa de voyerismo (46' 05'')
6º	Walter irrumpe en el ambiente familiar: descubre las inclinaciones sadomasoquistas de Erika (1h 20' 33'')
7º	Violación de Walter a Erika en el hogar familiar (1h 46' 32'')
8º	Momentos previos al concierto de Jubileo; Erika sustituye a Anne. Autolesión en el pecho y abandona el conservatorio (2 h 01' 24'')

Las salidas solitarias de Erika durante la noche permiten constatar el itinerario de sus prácticas sexuales perversas. En todas estas ocasiones viste su característica gabardina beige y guantes marrones, a los que, en momentos relevantes, añade un pañuelo con dibujos de llaves. Esta indumentaria remite a la imagen convencional del *voyeur* o del exhibicionista sexual. Solo en la parte final advertimos un cambio significativo en el vestuario: en la sexta noche, tras regresar a su hogar, Erika

aparece con un sombrero rojo, un abrigo marrón oscuro y una camisa naranja. El contraste con los colores apagados de la primera hora (negros, grises, marrones) sugiere una exteriorización de las emociones asociadas al enamoramiento, iniciado en la escena del baño del conservatorio, donde ocurre el primer acto sexual con Walter.

Posteriormente, el rechazo del joven tras la entrega de la carta —un gesto anacrónico de comunicación— obliga a Erika a replegarse en sí misma: vuelve a portar la gabardina como escudo protector frente a su mundo interior, «dominado por el deseo de ser sometida, humillada y maltratada, tal como se define la figura del sadomasoquista». A medida que avanza la relación, se revela la enorme distancia entre las formas de entrega amorosa de Erika y Walter, explicitándose las manifestaciones desviadas «de la expresión afectiva normal» (Von Sacher-Masoch/Sampedro, 2000: 9/21).

En cualquier caso, la primera hora de la película configura una imagen reconocible del prototipo visual de un exhibicionista sexual, que pone de manifiesto la dificultad de Erika para interactuar con el cuerpo del otro sin proyectar sobre él sus propios fantasmas eróticos.

FAMILIA, PODER Y REPRESIÓN: LA NOCHE INAUGURAL EN *LA PIANISTA*

La apertura de la película constituye una auténtica declaración de principios tanto en el plano formal como en el discursivo. Desde el inicio se anticipan las claves narrativas de la relación madre–hija, al tiempo que se revela el universo hanekiano, caracterizado por su recreación de las anomalías extremas de la familia burguesa.

En los primeros instantes, la cámara nos sitúa en la penumbra del recibidor: Erika entra en escena con gabardina y guantes marrones, también en plano medio. Haneke coloca a madre e hija en la misma dimensión visual, subrayando así la tensión simétrica y opresiva de su vínculo. Al cerrar la puerta y asegurar la cadena, Erika ejecuta un gesto que ya anuncia su reclusión en un espacio claustrofóbico, sin posibilidad real de salida.

El forcejeo por el bolso y el vestido marrón acentúa el conflicto. El ruido de las llaves en la mano enguantada de Erika, que luego arroja sobre el mostrador, simboliza su rendición ante el poder materno. La pelea alcanza su clímax cuando ambas luchan cuerpo a cuerpo: Erika arranca cabellos a su madre en un plano cerrado de violenta proximidad. Haneke filma este choque cortando –en un rácord de movimiento– con imágenes electrónicas de una serie televisiva alemana de hospitales. Este brusco corte genera un contraste inquietante: la violencia física intrafamiliar da paso a otra violencia, ahora verbal, mostrada en la ficción televisiva por una enfermera que reprende con dureza a un vecino machista.



Imagen 1

De este modo, Haneke articula un montaje que nos obliga a ver primero las imágenes televisivas y después a la madre frente a la pantalla. La sustitución repentina de un conflicto doméstico por otro ficticio revela el tipo de vida de la señora Kohut, cuyo encierro cotidiano se reduce a las funciones musicales de Erika y a largas horas frente al televisor. El corte de imagen actúa también como elipsis dramática, instaurando un nuevo clima emocional entre madre e hija: tras la violencia,



Imagen 2

sobreviene una tregua. Ambas se reconcilian entre lágrimas: Erika adopta un comportamiento infantil, mientras que la madre recurre al chantaje afectivo, presentándose como víctima del temperamento familiar.

Este juego de dominio y sumisión entre madre e hija recuerda lo que Bataille denomina la «intimidad en lo extremo» (1988: 63), donde el lazo afectivo se mezcla de manera inseparable con la crueldad. A la vez, la claustrofobia de la escena evoca la reflexión de Haneke sobre la familia burguesa como «caja de resonancia de la violencia reprimida» (2012: 45). Es pertinente señalar que Sade planteaba que «el poder se ejerce con más fuerza en los espacios domésticos, donde la víctima se encuentra sin escapatoria» (1990: 212). Esta premisa resulta fundamental para comprender el encierro de Erika en el ámbito familiar.

CUERPOS, MIRADAS Y PANTALLAS: DEL EROTISMO A LA OBSCENIDAD EN LA TERCERA NOCHE

En la tercera y quinta noche (23'08'') se revela aquello que hasta entonces permanecía oculto. Desde la primera secuencia, en la que la cámara ingresa en el hogar, ésta se constituye como testigo privilegiado de las vicisitudes de Erika; sin embargo, descubrimos de manera gradual la otra cara de su vida: lo que sucede a puerta cerrada, tras las clases y los ensayos. En este contexto, la secuencia articula una *ocularización externa* (Gaudreault & Jost, 2004: 72), siguiendo a Erika desde fuera para mostrar su torbellino interior sin penetrar en sus pensamientos o sentimientos.

El conocimiento que obtenemos sobre la protagonista se ve limitado por la *focalización externa* (Gaudreault & Jost, 2004: 75). El narrador implícito adopta una mirada distanciada, observando los gestos, movimientos y acciones del cuerpo de Erika, sin intervenir ni ofrecernos acceso directo a su conciencia. Este tipo de *focalización* (Gaudreault & Jost, 2004: 75) permite generar un efecto de distanciamiento crítico, en el que el espectador se convierte en testigo de la tensión interna de la protagonista a través de sus acciones y su interacción con el espacio, en lugar de mediante una narrativa subjetiva directa. La combinación de una *ocularización* externa con un narrador implícito distanciado crea una doble dinámica: nos acerca a Erika en cuanto a la observación detallada de sus gestos y comportamientos, pero mantiene una distancia cognitiva respecto a su mundo interno, reforzando la tensión y el misterio que rodea su vida privada.

En esta jornada, Erika acude primero a la casa de unos amigos para ensayar. Apenas entra en el apartamento, la anfitriona le recuerda que debe telefonear a su madre, aviso de la extrema vigilancia ejercida por la señora Kohut. Desde la habitación infantil de la hija de su colega, Erika llama a casa. Explica que necesitará al menos tres horas de ensayo, lo que nos permite comprender el tiempo de evasión que buscaba ya en la primera noche. La conversación telefónica refuerza la atmósfera opresiva: la madre insiste en que Erika coja un taxi de regreso. Este diálogo sintetiza la infantilización constante a la que la madre somete a la hija.

Tras la llamada, Haneke nos introduce en el ensayo del célebre *Trío nº 2 de piano y cuerdas, opus 100* de Schubert. Sin embargo, el corte visual directo que sigue —Erika caminando por un centro comercial mientras la música continúa— establece un contraste expresivo decisivo: la pieza *diegética*

deviene música *extradiegética*, acompañando el tránsito de la protagonista. El *trávelin* lateral la sigue mientras camina ensimismada, con su gabardina beige y sus guantes marrones. Un roce accidental con un transeúnte provoca en ella un gesto de repulsión: se sacude dos veces el hombro, como si el contacto mancillara su cuerpo. Aquí Haneke señala el desajuste entre cuerpo y mundo: Erika permanece ausente, abstraída en la melodía schubertiana que invade su mente.



Imagen 3

Este ensimismamiento se quiebra cuando entra en un videoclub. La cámara mantiene la distancia: el *narrador implícito* observa sin intervenir. La música *extradiegética* continúa, anulando el sonido ambiente y transformándose en *huella enunciativa* que distancia la representación. La música de Schubert aún resuena cuando aparecen las imágenes electrónicas de cuatro vídeos pornográficos en multipantalla. El espectador comparte la misma experiencia: escucha la música de Schubert mientras mira las imágenes obscenas, lo que genera un contraste radical entre alta cultura y cultura de consumo. Este procedimiento recuerda lo que Guy Debord denunciaba respecto a la *sociedad del espectáculo*, en la que «todo vínculo social se transforma en relación mediada por imágenes» (Debord, 2002: 45). Haneke convierte al espectador en cómplice de este consumo visual indiscriminado. La música de Schubert funciona como marca de distanciamiento, en el sentido brechtiano, pero también como interpelación crítica del *meganarrador*: ¿qué hacemos ante este bombardeo de imágenes?

Cuando la música cesa, Erika contempla el vídeo con flemática indiferencia. Primero vemos la pantalla dividida, luego su rostro inexpresivo. El *rácord* de mirada asegura la continuidad, pero también resalta la fractura emocional: Erika no se conmueve. La insistencia en los planos cenitales —una felación filmada desde arriba, mostrando el punto de vista masculino— se hace eco de otros planos cenitales en la película, en particular los de las manos sobre las teclas del piano[1]. Así, Haneke construye una rima visual entre el erotismo mecánico y la técnica pianística. Como señaló Bataille, «la transgresión siempre vincula erotismo y muerte a través de la mirada» (1988:117). Sade recordaba que «la verdadera voluptuosidad exige la humillación del objeto» (1990: 212), y en esta escena el dispositivo pornográfico despliega esa lógica de dominación. Pero Haneke no se limita a reproducirla: la filma con una distancia que revela el carácter mecánico, casi banal, de la obscenidad. Como él mismo afirmó: «no muestro la violencia para excitar, sino para hacer pensar sobre la mirada que consume violencia» (2012: 62).

En esta tercera noche, la música romántica, la banalidad pornográfica y la distancia crítica confluyen en un espacio que expone la tensión entre deseo y espectáculo. Erika se convierte así en el epicentro de una dialéctica que oscila entre el voyerismo íntimo y la interpelación directa al espectador.

ENTRE MASOQUISMO Y VOYERISMO: LA GESTIÓN DEL PLACER Y LA MIRADA EN *LA PIANISTA* EN LA CUARTA Y QUINTA NOCHE

Si en la cuarta noche asistimos a una automutilación, mediante el corte de una cuchilla sobre los genitales de Erika –acción que su madre confunde con la menstruación–, en la siguiente conoceremos otra conducta sexual anómala. En este caso la pianista adoptará un papel pasivo al convertirse

en un *voyeur* frente al acto sexual de una pareja que se encuentra en el interior de un coche. Ella actúa como indiscreto testigo –junto a nosotros, los espectadores, que compartimos la mirada de la protagonista–, pero también se excitará y masturbará poco antes de que el joven (interpretado por el conocido actor austriaco George Friedrich) advierta su indiscreta presencia. Así, en esta nueva secuencia tendremos confirmado con absoluta contundencia que «la actitud de Erika frente a su cuerpo es negativa, en clave claramente masoquista, con un *passage à l'acte* directo, que se inscribe en la carne en forma de automutilación: un cuerpo herido que se maltrata a sí mismo, un cuerpo que se niega al placer, pero que no reniega de él, que sólo puede verlo, pero no vivirlo y tampoco dejar que otros lo vivan» (Imbert, 2010: 133).

A través de un tono tétrico, sin duda influido por la turbia atmósfera recreada por Jelinek en la novela homónima en que se basa la película, Haneke nos presenta a una mujer que encarna simultáneamente el papel de víctima (de su madre) y de verdugo (de su joven amante), dentro de un juego perverso de equilibrio. Precisamente, el hecho de no aceptar su propio cuerpo como vehículo para satisfacer sus deseos carnales la conduce a refugiarse en sus sórdidas fantasías y a experimentar placer mediante el goce ajeno, tal como se evidencia en la secuencia del autocine. En este sentido, el cuerpo se configura según «la puesta en escena que Sade hizo de sus propias ideas filosóficas», ya que abre «la puerta a vías radicalmente nuevas de desmantelamiento de las normas sociales y sexuales, de jerarquías de género y de la independencia entre la libertad y el mal…y sin pedir perdón por ello» (Mahon, 2023: 17).

Después del encuentro con su pupilo asistimos al encierro de Erika en el cuarto de baño para rasgarse la zona del sexo con una cuchilla de afeitar en un plano general corto.La escena es mostrada durante 3 minutos, de los cuales Haneke dedica mucho más tiempo a todas las rutinas del aseo que llevará a cabo antes y después de la automutilación. Erika se corta en la zona del sexo con la ayuda de un pequeño espejo, solo ella puede ver con detalle la herida infligida a su cuerpo. El mero acto es mostrado desde lejos. La cámara mantiene una discreta distancia para no convertir la imagen en un espectáculo obsceno similar a los insertos que prodigan en las producciones pornográficas. Erika no experimenta ningún placer o satisfacción pulsional frente la autoagresión. Erika se mueve en el goce masoquista propiamente dicho. Haneke pone de relieve –como señala con precisión Gérard Imbert– «una ceremonia del dolor (…), un gesto de negación absoluta del placer, una manera de cortarlo, de impedir que se haga realidad» (2010: 133). Este tipo de gestos punitivos sobre su propio cuerpo se manifiesta como síntoma de un malestar del sujeto, una denegación de la propia vida, pero sobre todo un rechazo de la sexualidad, lo que conlleva un trastorno de personalidad.



Imagen 4

Respecto a la escena del autocine nos lleva igualmente a esa cierta denegación del placer y a su vez muestra una *pulsión escópica* de Erika que reemplaza lo vivido y lo sentido frente al *otro*, apartándose de su relación con *lo real*. Recordemos que el cineasta austriaco no adapta la escena original de la novela de Jelinek, que transcurre en el *Prater* de Viena. Haneke cambia de escenario y lo enmarca en un autocine, logrando así una proyección que trasciende el marco del relato. Así

consigue crear un "marco de referencia cambiante" como señala Oliver C. Speck (2010: 1-3) con el propósito de producir un nuevo sentido a las imágenes que van desfilando.

Por un lado, actuamos como testigos exclusivos de los gestos, acciones y deseos sexuales de Erika Kohut. Por otro, con la ayuda del montaje, nos invitará también a participar en goce pulsional de la mirada sobre las imágenes de la pareja haciendo el amor dentro de un automóvil. Sin olvidar, además, que en medio de toda la escena está proyectándose una película de consumo comercial en el espacio *diegético*. A lo largo de este bloque narrativo Haneke irá intercalando las escenas de Erika en el autocine con las imágenes domésticas de la madre mirando la televisión. El voyerismo de los espectadores dentro del cine siempre conserva su naturaleza prohibida. Ante la excitación de las grandes ciudades con el público entrando y saliendo en medio de la sala oscura constituye también un gesto transgresor. La *mise en abîme* creada por el realizador en toda la secuencia del autocine implica «El deseo furtivo de los cinéfilos por una especie de goce fálico indirecto (...) Erika se identifica aquí con el motivo de la llave y el ojo de la cerradura. Cuando sale de la cafetería para pasear, el primer plano medio de su cabeza, colocado justo contra la pantalla que hay tras ella, hace que los dibujos de las llaves puedan distinguirse» (Naquvi, Koné, 2010: 132).

Por otro lado, el *meganarrador* vuelve a trasladarnos a la casa de los Kohut. Este cambio de espacio interrumpiendo la acción de Erika está concebido para suspender momentáneamente el relato de la pianista con el objeto de estimular las expectativas del espectador. Creemos que también está planteado para mostrar la aburrida vida de la madre, cuyas únicas actividades domésticas consisten en beber unas copitas de vino blanco y mirar la televisión cuando no está pendiente de las andanzas de su hija Erika. Sirve, además, para que el espectador pueda completar de forma retroactiva los momentos que preceden a la apertura de la película. En este momento comenzamos a comprender cómo Erika trata de buscar la libertad a través de sus salidas nocturnas.

De la breve escena de la madre viendo la televisión regresamos, otra vez, al autocine. Mediante sendos travelin laterales el dispositivo cinematográfico nos acompaña a Erika en un plano medio largo. Durante unos momentos percibimos el silencioso entorno del autocine. Por esta razón sólo oímos en un primer plano sonoro las pisadas de la protagonista a través del plano subjetivo. Así ya podemos advertir la mirada de Erika en el contexto de la terraza del autocine. Haneke hace coincidir nuestra mirada con la de Erika, lo que nos permite pensar que somos tan indiscretos como la protagonista. Un nuevo plano presenta a Erika en escorzo, con el pañuelo de dibujos de llaves puesto en la cabeza. Tras aproximarse Erika al coche mira la escena sexual de forma hipnótica y empieza a excitarse al percibir que cada vez las explosiones de placer son más expeditivas. Erika se acuclilla mientras espía a la pareja haciendo el amor en el interior del vehículo; simultáneamente se pone a orinar. Cierra los ojos, parece excitarse. Su rostro evidencia todos los signos de un orgasmo, como si estuviera eyaculando. Sus labios se separan y el sonido del jadeo de la mujer sugiere que proviene de Erika. Las lágrimas corren por su rostro. Destacamos este elocuente gesto expresivo de la protagonista porque hasta este momento no hemos advertido ningún tipo de emoción por parte de Erika salvo cuando coge el pañuelo del papel en la cabina de videos pornográficos para oler el semen. Erika se identifica con el objeto sexual del mismo género durante el acto de penetración, es decir, con la joven anónima que está copulando, gime de placer y, al mismo tiempo, ajena a la presencia de la pianista. En este sentido, resulta pertinente citar a Fatima Naqvi y Koné Christophe, quienes retoman una lúcida reflexión del psicoanalista Otto Fenichel, acerca del papel de la identificación en el proceso de la mirada: «Cualquiera que desee presenciar las actividades sexuales de un hombre y una mujer siempre desea compartir su experien-







Imágenes 5, 6 y 7

cia mediante un proceso de empatía, generalmente en un sentido homosexual» (2010:68).

Mientras que en la novela de Jelinek dicha identificación se encarna en la figura del *Otro* a través del personaje del turco que transita por el *Prater*, en la adaptación cinematográfica vemos esta función representada por un conocido actor del cine austriaco, George Friedrich, quien suele interpretar a personajes proletarios de clase baja.

Todo este bloque narrativo nos sirve para constatar que la película presenta un relato lineal, aunque altera el orden de la causalidad narrativa al anteponer el efecto a la causa. Erika está retrasándose en su llegada al hogar por sus sórdidas andanzas y después asistimos a la furia de la madre. A continuación, advertimos ese ritual cotidiano de amor – odio entre la madre e hija, que ya tuvimos ocasión de presenciar en la primera secuencia de la película. Cuando Erika entra en su casa reconocemos el mismo encuadre y una iluminación similar (el recibidor a oscuras). La escena se cierra abruptamente con la salida enajenada de la madre al informarle de la muerte del padre. Es un comentario que nos deja sorprendidos porque en el recital privado la pianista menciona la muerte de su padre. Esta confesión de Erika le lleva a tomar conciencia de la etapa crepuscular de los artistas, pero también extiende su experiencia familiar a través de las reflexiones de Adorno sobre la *Fantasía en Do Mayor* de Schumann. Dichos comentarios son aportaciones que Haneke incorpora al margen de la novela de Jelinek. Los ponemos aquí en contraste con la enajenada y paralizante actitud de la madre, ya que las eruditas palabras que profiere Erika ante Walter transmiten una gran intensidad emocional y, a su vez, dejan entrever la voz del *meganarrador*.

Pese a su impermeabilidad emocional Erika es capaz de proyectar los pensamientos íntimos a través de la música clásica. Sólo de este modo podemos apreciar sus rasgos emocionales. Desplaza la paternidad biológica a la artística a través de la identificación y lo hace como una forma de experiencia. Es la única manera de liberarse de su represión por cauces normales. La música le ayuda a ejercer un control sobre el otro, a imponer su posición privilegiada de poder frente al otro. Sin embargo, cuando tiene que expresarse con el cuerpo, la música anula su posición de poder. Ella

se ve imposibilitada de dominar su mirada y su dominio. Esto se verá con absoluta claridad cuando aparezca Walter. La parte final de la película abundará en esta idea.

A diferencia del servil hombre turco –en la novela de Jelinek– que rápidamente se queda callado y abandona su inútil búsqueda del acosador, el enfado del novio del autocine es explosivo y persigue furioso a Erika. Antes de esta situación somos testigos de las miradas de la pianista y el joven del autocine, que se cruzan a corta distancia. La rabia del joven surge por ser observado por Erika y por usurpar, según el narrador, el derecho del espectador masculino. Este espacio se convierte en el escenario del voyerismo perverso de Erika quien, bajo su gabardina de marca, busca controlar la mirada masculina y transferirla al público «como si fuésemos ese ojo de cerradura» (Naquvi & Koné, 2010: 133).

El voyerismo de Erika vincula las escenas del autocine y la cabina pornográfica mediante la traslación de la mirada al tacto y al olfato. En ambos casos, el goce del dolor y la estimulación sensorial son experiencias sinestésicas exclusivas de ella. El espectador, en cambio, queda excluido de este placer debido a un narrador implícito que impone distancia mediante la cámara y el montaje. Este desapego se hace evidente en el encuentro sexual con Walter en el conservatorio. Tras cerrar la puerta y poner el letrero de «bloqueado» el dispositivo fílmico nos niega la visión del interior. En el acto, Erika exige a Walter que la mire solo a ella, mientras la puesta en escena –basada en planos medios y el contraste entre la vestimenta oscura de Walter y la blancura cegadora del baño– bloquea nuestra visibilidad. Esta frialdad visual y espacial prefigura la soledad de Erika en la pista de hielo tras su fracaso amoroso.

Imagen 8



Erika posee la capacidad de dominar y desafiar la mirada, mientras el narrador implícito nos bloquea el acceso al deseo visual. Esta ruptura con la sintaxis del cine clásico impide que el espectador se identifique con la cámara, anulando sus expectativas y convirtiéndolo en un testigo excluido. Sobre esta dinámica la película «tematiza el proceso mediante el cual los espectadores quedan excluidos de la imagen. A menudo están alineados con Erika [...] y su deseo de controlar la vista, así como su incapacidad para hacerlo, es muy obvio. La tragedia melodramática de esta mujer es que quiere ser el sujeto y el objeto de la mirada al mismo tiempo [...] quiere ver sin ser vista [...] quiere ser vista mientras dirige y controla la mirada de Walter (y la nuestra). En esto ella se parece mucho al propio director» (Naquvi & Koné, 2010:137).

CONCLUSIONES

El análisis de *La pianista* confirma que Michael Haneke construye un dispositivo narrativo orientado no a satisfacer la *pulsión escópica* del espectador, sino a interrogarla. A lo largo de las ocho noches que vertebran el film, la figura de Erika Kohut encarna la tensión entre deseo, poder y represión, en un escenario dominado por la mirada, la violencia y la imposibilidad de conciliar el placer con la vida cotidiana.

En este sentido, la película dialoga directamente con la tradición sadiana. Sade sostenía que «el crimen, cuando se mira de cerca, no es más que la energía de las pasiones llevada hasta el extremo» (1990: 212). Erika representa precisamente esa energía desbordada que, incapaz de hallar cauces

normativos de satisfacción, se convierte en autodestrucción. La protagonista no goza del placer sino de su negación: la automutilación, el voyerismo clandestino, la humillación como horizonte de deseo. Haneke actualiza el legado de Sade en clave contemporánea, mostrando cómo la libertad se desfigura en el mal, cómo el deseo se transforma en una maquinaria de sufrimiento y cómo la intimidad se convierte en campo de batalla.

Desde una perspectiva lacaniana, la relación entre Erika y Walter ilustra el callejón sin salida del deseo cuando se articula en clave sadomasoquista. Lacan señaló que «el deseo del hombre es el deseo del *Otro*» (1991: 235), y en *La pianista* ese *Otro* se convierte en instancia de dominación o sometimiento, nunca en un interlocutor amoroso. El masoquismo de Erika expresa el intento de ser objeto del goce del *Otro*, borrando su propia subjetividad para encontrar reconocimiento en la humillación. Sin embargo, allí donde podría haber surgido el amor —entendido por Lacan (2011) como «dar lo que no se tiene a alguien que no lo es»—, emerge la violencia, porque la dialéctica sadomasoquista impide la reciprocidad. El amor presupone la aceptación de la falta y la apertura a la alteridad; en cambio, el vínculo entre Erika y Walter revela la imposibilidad de esa experiencia, quedando atrapados en una economía de poder y dolor que sustituye al encuentro genuino con el otro.

Podríamos considerar, pues, que Haneke «es extraño a la estética de Antonioni cuando se ha de realizar una introspección acerca de las relaciones entre el mundo actual y el sexo. Deleuze, al analizar ciertos comportamientos en el cine de Antonioni escribió que estamos enfermos de Eros, porque el propio Eros está objetivamente enfermos: ¿en qué se ha convertido el amor para que un hombre o una mujer acaben tan desarmados, mustios y dolientes, y para que actúen tan mal al comienzo y al final en una sociedad corrompida?» (Hernández Les, 2009:127)

Georges Bataille ayuda a comprender esta dimensión límite de la experiencia erótica. Para él, «el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte» (1988: 63), y precisamente en Erika la sexualidad se confunde con el dolor y la destrucción de sí misma. La escena de la cuchilla en la cuarta noche, la de la humillación frente a Walter e incluso la escena final de la película clavándose un cuchillo el pecho expresan una paradoja central: el cuerpo no es un lugar de placer, sino un territorio de expiación. La protagonista no busca un erotismo compartido, sino un goce que sólo puede consumarse en el sufrimiento, en la clausura de su propio cuerpo. La «ceremonia del dolor» (Imbert, 2010: 133) sustituye al acto amoroso, confirmando que en Haneke el eros se encuentra atravesado por la pulsión de muerte.

Por otra parte, Guy Debord es esencial para contextualizar la crítica social implícita en el film. En *La sociedad del espectáculo*, afirmaba que «todo lo que antes se vivía directamente se ha alejado en una representación» (2002:45). La tercera noche en el videoclub constituye una ilustración perfecta de este diagnóstico: el contraste entre la música de Schubert y las imágenes pornográficas banalizadas evidencia cómo el espectáculo ha colonizado la intimidad y convertido el deseo en mercancía. Erika consume imágenes obscenas con la misma indiferencia con la que su madre consume televisión, ambas atrapadas en un régimen de representación que anula la experiencia auténtica del cuerpo y del vínculo humano.

Haneke articula así un cine que cuestiona el papel del espectador. Como él mismo afirmó: «no muestro la violencia para excitar, sino para hacer pensar sobre la mirada que consume violencia» (Haneke, 2012: 62). En *La pianista*, esta postura se traduce en una constante frustración de las expectativas: los actos sexuales se muestran con distancia, los clímax se sustituyen por silencios incómodos y la narración rehúye cualquier psicologismo explicativo. El espectador no encuentra catarsis, sino una interpelación que lo obliga a reflexionar sobre su propio deseo de mirar.

En conclusión, *La pianista* puede leerse como un punto de confluencia entre Sade, Bataille y

Debord, filtrado por la sensibilidad estética y ética de Haneke. Sade aporta la idea de un deseo que sólo se realiza en la transgresión; Bataille, la concepción del erotismo como experiencia límite; Debord, la denuncia de la espectacularización del cuerpo y de la intimidad. Haneke recoge estos hilos y los transforma en un discurso cinematográfico que cuestiona tanto la sociedad contemporánea como la posición del espectador. Su cine se convierte, así, en un espejo incómodo donde el deseo aparece inseparable de la violencia y donde la mirada nunca es inocente. ■

NOTAS

* Este estudio se enmarca dentro del proyecto de investigación: «Alfabetización mediática en los medios de comunicación públicos. Análisis de estrategias y procesos de colaboración entre medios e instituciones educativas en Europa y en España (AMI-EDUCOM)», con código PID2022-13884NB-I00, bajo la dirección de Javier Marzal Felici (IP1) y Roberto Arnau Roselló (IP2).

1 Es importante señalar que, como ocurre en la novela de Jelinek, las constantes alusiones a las mutilaciones de las manos son reiteradas y explícitas. Recordemos, al inicio de la película, cuando la madre ve una serie dramática de hospitales. Ella está sentada en un sofá llorando e increpando a Erika al mismo tiempo: «*¡Deberías cortarte las manos!¡Pégale a tu propia madre!*» Más adelante, Erika se autolesionará los genitales con una cuchilla; posteriormente dañará las manos de su alumna Ana al romper un vaso y, finalmente, se apuñalará en el lado derecho del pecho.

REFERENCIAS

Barthes, R. (1970). *S/Z*. Madrid-Mexico: Siglo XXI.

Bataille, G. (1988). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. NewYork: Routledge.

Carrera, J. (2023). "*Sade. La libertad o el mal*". Barcelona: CCC (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona).

Ferrando, P. (2013). *El mal sueño de la vida, L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos,* 15, 106 - 11.

Gaudreault, A., & Jost, F. (2004). *La historia del cine: Introducción a los conceptos fundamentales*. Barcelona: Paidós.

Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Gómez Tarín, F. J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual: Expresión y Narración*. Santander: Shangrila.

González Requena, J. (2006). *Clásico, Manierista, Postmoderno. La estructura del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra.

Grundmann, R. (2010). *A Companion to Michael Haneke*. Malden/Oxford:Wiley-Blackwell.

Haneke, M. (2012). *Michael Haneke: Entrevistas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Hernández Les, Juan. A. (2009): *Michael Haneke. La disparidad de lo trágico*. Madrid: ediciones JC.

Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites* (1990-2010). Madrid: Cátedra.

Jelinek, E. (1999). *La pianista*. Barcelona: Anagrama.

Lacan, J. (1991). *El Seminario, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.

López Agulló, N. (2014). *La imagen-violencia: El cine de Michael Haneke*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Mahon, A. (2023). "*Imaginar a Sade.*" Barcelona: CCC (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona).

Metz, Ch. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.

Naqvi, F., Koné Ch. (2010). "*The Key to Voyeurism: Haneke's Adaptation of Jelinek's.*" En Price B., Rhodes J. D. (coord.) En *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press.

Sade, M. de (1990). *La filosofía del tocador*. Barcelona: Tusquets. Colección La sonrisa vertical. (Obra original publicada en 1785)

Von Sacher-Masoch, L. (2000). *Historias de amor y sangre*. Prólogo de José Luis Sampedro. Valencia: Ed. La Máscara.

Speck, O. C. (2010): *Funny Frames. The filmic concepts of Michael Haneke*, New York - London: Continuum.

Žižek, S. (2012). *¡Bienvenidos al desierto de lo real!* Madrid:Akal.

EL GOCE DEL DOLOR EN *LA PIANISTA*. ITINERARIO DE UNA MIRADA SADIANA: VIOLENCIA, PERVERSIÓN Y AUTODESTRUCCIÓN

Resumen

El trabajo tiene como objetivo analizar *La pianista* (*La pianiste*, Michael Haneke, 2001) desde la narratología, atendiendo a la estructura de las ocho noches que la vertebran y a la representación del deseo de su protagonista, Erika Kohut. La metodología del artículo combina el análisis textual con algunos conceptos del psicoanálisis lacaniano, así como las aportaciones de Sade, Bataille y Debord, construyendo un diálogo con la novela homónima de Elfriede Jelinek. Los resultados permiten ilustrar cómo Haneke articula un mecanismo narrativo donde la protagonista, atrapada entre el control materno y la rigidez institucional, desarrolla prácticas sadomasoquistas y vouyeristas que expresan la imposibilidad de un erotismo compartido. La relación con Walter Klemmer, lejos de materializar el amor, se traduce en un juego de poder y humillación que culmina en la autodestrucción, acompañada por la música de Schubert como resonancia melancólica. Las secuencias clave revelan que el film rehúye el espectáculo erótico para interrogar tanto el deseo como la mirada del espectador. En conclusión, *La pianista* se erige en un punto de encuentro entre narración fílmica, crítica social y reflexión filosófica, situando la intimidad en el límite entre placer y dolor, y evidenciando que en la obra de Haneke la mirada nunca es inocente.

Palabras clave

Sade; Sociedad del espectáculo; Sadomasoquismo; Deseo y dolor; *Voyeur*; Pulsión escópica; Goce del *Otro*.

Autor/a

Pablo Ferrando García (Valencia, 1965) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia, profesor permanente laboral en el departamento de Comunicación Audiovisual y miembro del grupo de investigación ITACA. Sus líneas de investigación se centran en la obra del director Michael Haneke, el cine moderno y el cine español. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas como *L'Atalante*, *Trípodos*, *Ámbitos*, *Archivos de la Filmoteca*, *El Profesional de la Información* (EPI), y *Fotocinema*. Ha publicado el libro *Roma, ciudad abierta* (Nau Llibres-Octaedro, 2006) y es coautor, junto con el profesor Javier Moral, de *Antes y después de Auschwitz* (Shangrila, 2016). Contacto: pferrand@uji.es

Referencia de este artículo

Ferrando García, P. (2026). El goce del dolor en La pianista. Itinerario de una mirada sadiana: violencia, perversión y autodestrucción. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 248-261. https://doi.org/10.63700/1348

THE PLEASURE OF PAIN IN *THE PIANO TEACHER*. TRAJECTORY OF A SADEAN PERSPECTIVE: VIOLENCE, PERVERSION AND SELF-DESTRUCTION

Abstract

This article presents an analysis of *The Piano Teacher* (Michael Haneke, 2001) from a narratological perspective, focusing on the eight-night structure that articulates the film and the representation of the desire of its protagonist, Erika Kohut. The methodology adopted combines textual analysis with concepts drawn from Lacanian psychoanalytic theory, as well as the works of the Marquis de Sade, Georges Bataille and Guy Debord, while also establishing a dialogue with Elfriede Jelinek's novel of the same name. The findings shed light on Haneke's construction of a narrative mechanism in which the protagonist, trapped between maternal control and institutional rigidity, engages in sadomasochistic and voyeuristic practices that reflect the impossible nature of shared eroticism. Far from expressing love, her relationship with Walter Klemmer constitutes a game of power and humiliation that culminates in self-destruction, echoed gloomily by the music of Schubert that accompanies it. Key sequences reveal that the film eschews erotic spectacle in favour of an interrogation of both desire and the spectator's gaze. In short, *The Piano Teacher* combines cinematic storytelling, social critique and philosophical reflection, while situating intimacy on the boundary between pleasure and pain, and demonstrating that in Haneke's oeuvre, the gaze is never innocent.

Key words

Marquis de Sade; Society of the Spectacle; Sadomasochism; Desire and Pain; Voyeur; Scopic Drive; *Jouissance* of the Other.

Author

Pablo Ferrando García holds a PhD in Audiovisual Communication from Universitat de València. He is a lecturer in the Department of Audiovisual Communication at Universitat Jaume I and a member of the ITACA research group. His lines of research include the work of director Michael Haneke, modern cinema and Spanish cinema. He is the author of several articles published in scholarly journals such as *L'Atalante*, *Trípodos*, *Ámbitos*, *Archivos de la Filmoteca*, *El Profesional de la Información (EPI)* and *Fotocinema*. He is the author of the book *Roma, ciudad abierta* (Nau Llibres-Octaedro, 2006) and co-author, with Javier Moral, of *Antes y después de Auschwitz* (Shangrila, 2016). Contact: pferrand@uji.es

Article reference

Ferrando García, P. (2026). The Pleasure of Pain in *The Piano Teacher*. Trajectory of a Sadean Perspective: Violence, Perversion and Self-Destruction. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 248-261. https://doi.org/10.63700/1348

recibido/received: 26.09.2025 | *aceptado/accepted:* 22.12.2025

Edita / Published by

Licencia / License

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

GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Recepción y aceptación de originales

Los autores han de certificar que el texto presentado es original e inédito. De no ser así, se comunicará esta circunstancia al Consejo de Redacción en el momento del envío. Salvo excepciones justificadas y por decisión del Consejo de Redacción, no se aceptará bajo ningún concepto que los artículos recibidos incluyan contenido publicado anteriormente en otros soportes. Esto significa que no se aceptarán textos que repitan sin aportar elementos novedosos ideas ya desarrolladas en libros, páginas web, artículos divulgativos o cualquier otro formato escrito u oral, vinculado o no con la esfera académica. En el caso de tesis doctorales se ha de indicar la procedencia de dicho texto en una nota al pie. *L'Atalante* considera que la originalidad es un requisito clave de la actividad académica. En el caso de que este tipo de prácticas se detecten en cualquier momento del proceso de evaluación o de publicación, el Consejo de Redacción se reserva el derecho de retirar el texto en cuestión.

Los artículos seleccionados serán publicados en edición bilingüe (castellano e inglés). Los autores/as de los textos aceptados para su publicación deberán asumir los costes que se deriven de la traducción de su artículo o de la revisión en el caso de facilitar, junto al original, una versión traducida. En todos los casos, y con el fin de garantizar la calidad de las traducciones y la unidad de criterios lingüísticos, el texto deberá pasar por el traductor de confianza de la revista (al que se le abona su servicio por adelantado y a través de Paypal) y el coste derivado de su trabajo será asumido por los autores/as de los artículos.

Formato y maquetación de los textos

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com.

- La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, referencias y textos complementarios).
- Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), siempre guardados como archivo .rtf, .odt,o .docx, utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios (paso 4 del proceso de envío).
- Los textos se presentarán en formato Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada.

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

Receipt and approval of original papers

Authors must certify that the submitted paper is original and unpublished. If it isn't, the Executive Editorial Board must be informed. Except for exceptional cases justified and decided by the Executive Editorial Board, the journal will not accept papers with content previously published in other media. The journal will not accept papers that repeat or reiterate ideas already featured in books, websites, educational texts or any other format. In the case of dissertations, the source of the paper must be properly explained in a footnote. *L'Atalante* believes that originality is a key requirement of academic activity. The Executive Editorial Board reserves the right to retire any text at any given time of the evaluation and publication process because of this reason.

The selected articles will be published in a bilingual edition (Spanish and English). The authors of the texts accepted for publication must pay the costs that result from the translation or proofreading - in the case of providing, along with the original, a translated version - of their article. In all cases, and in order to guarantee the quality of the translations and the unity of linguistic criteria, the text must be translated or proofread by the translator recommended by the journal. His work will be paid in advance and via Paypal by the authors.

Text format and layout

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers at the website www.revistaatalante.com.

- The length of the article must be between 5,000 and 7,000 words (including notes, references and complementary texts).
- Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), as an .rtf, .odt or .docx file, using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files (step 4 of the submission process).
- Articles must be formatted in Times New Roman, size 11 and justified.
- The text must be single spaced, with no indentation whatsoever (including at the beginning of the paragraph) and no space between paragraphs.
- The title and subheadings (section titles) must be written in bold.

El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso (tampoco a principio de párrafo) y sin separación adicional entre párrafos.

El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se pondrán en negrita.

En el texto no se utilizarán los siguientes recursos propios de los procesadores de textos: tablas, numeración y viñetas, columnas, hipervínculos, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.

L'Atalante no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.

Con el fin de facilitar el cumplimiento de estas normas, todos los materiales necesarios están disponibles para su descarga en el apartado de Documentos para autores de la página web de la revista.

In the text, the following word processor functions must not be used: tables, bullets and numbering, columns, hyperlinks, footnotes, text boxes, etc.; any numbering must be handwritten.

L'Atalante does not offer any compensation for the published articles.

In order to facilitate compliance with these rules, all required materials are available for download at the Documents for Authors section of the journal's website.

SOLARIS

TEXTOS DE CINE

Publicaciones sobre CINE y PENSAMIENTO con textos de ensayo, comentario fílmico, análisis textual, filosofía, psicoanálisis, análisis musical...



Trilogía del Apartamento de Roman Polanski

320 páginas, color
21 € PVP



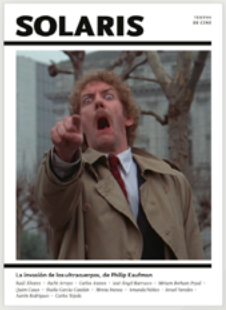
Eyes Wide Shut

244 páginas, color
21 € PVP



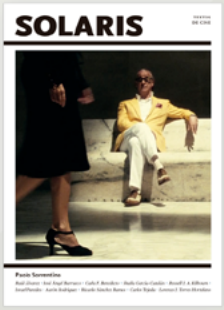
Cine que hoy no se podría rodar

244 páginas, color
21 € PVP



La invasión de los ultracuerpos de Philip Kaufman

216 páginas, color
21 € PVP



Paolo Sorrentino

232 páginas, color
21 € PVP



Trilogía de la depresión, de Lars von Trier

212 páginas, color
21 € PVP



Monstruos

206 páginas, color
21 € PVP



David Cronenberg al límite

208 páginas, color
21 € PVP



Visiones del abismo. Pensar el cine desde Eugenio Trías

220 páginas, color
21 € PVP



Alain Resnais. Los entresijos de la memoria

202 páginas, b/n
20 € PVP



Filmar los sueños
Carlos Atanes
140 páginas, b/n
18 € PVP



Volver al cine. Pensar, escribir y analizar las películas
Aarón Rodríguez Serrano
240 páginas, b/n. 20 € PVP

"un ensayo de esclarecimiento..."
Dirigido Por

"pone la crítica y la emoción en igualdad de condiciones..."
Diari de Barcelona

CAPTURA PARA COMPRAR EN LA WEB

Consulta el catálogo completo y consigue los números que desees en www.solaristextosdecine.com

Gastos de envío gratis en España.

SOLARIS

EDITA

associació cinefòrum
L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES