

ÁLVAREZ, MARÍA DEL PILAR
LAS HUELLAS DE LA COLONIZACIÓN Y EL DEBER DE LA MEMORIA: APUNTES DESDE EL CINE
DOCUMENTAL SURCOREANO
Estudios de Asia y África, vol. XLVIII, núm. 2, mayo-agosto, 2013, pp. 381-409
El Colegio de México, A.C.
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58630440003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

LAS HUELLAS DE LA COLONIZACIÓN Y EL DEBER DE LA MEMORIA: APUNTES DESDE EL CINE DOCUMENTAL SURCOREANO

MARÍA DEL PILAR ÁLVAREZ

Instituto de Investigaciones Gino Germani

Uno no recuerda, uno describe la memoria del mismo modo que se describe la historia. ¿Cómo puede uno recordar la sed?

Chris Marker (*Sans Soleil*, 1983)

Recordar es siempre un acto de imperfección, un proceso inacabado de relaciones nuevas con un pasado (re)apropiado y (re)simbolizado. Es intentar revivir lo que jamás podremos volver a experimentar. Es congelar en un presente eterno las reminiscencias, parafraseando a Borges, de una red vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. La memoria constituye así la vida, un complejo armazón en el que confluyen tantos recuerdos como grupos sociales existen. Sometida a los usos y manipulaciones propios de la dialéctica del recordar y del olvidar, ignora sus sucesivas deformaciones y, consecuentemente, se nos presenta como realidad, historia, deber moral.

El pasado —el gobierno japonés en Corea (1910-1945)— se presenta bajo el dominio del paradigma de la explotación; en ciertos momentos, bajo el de la modernización colonial; en otros, más recientes, bajo el de la modernidad colonial. En algunos momentos adquieren protagonismo ciertas controversias; en otros, esas mismas controversias son minimizadas y, en otros más, olvidadas. En todos estos momentos, no sólo

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 10 de febrero de 2012 y aceptado para su publicación el 11 de mayo de 2012.

encontramos voces discordantes, sino también bifurcaciones por senderos menos transitados, que le dan forma al espacio de las reminiscencias coloniales.

Haciendo eje en los usos políticos, morales, judiciales o sociales de la memoria histórica, el cine documental se inscribe en ese complejo entramado de relaciones sociales que reclama, en tanto documental, su inherente veracidad. Emerge como una herramienta esencial en la reconstrucción de un pasado lejano y cada vez más ajeno, para entregarnos relatos glorificados, estigmatizados, cohibidos y relegados, disyunciones propias de la memoria, exposición desordenada, fragmentaria y episódica de los traumáticos tiempos de opresión.

Cuerpo y voz, experiencia vivida y acontecimiento histórico, el cine documental subjetiviza lo presente, lo ausente, lo real, lo visible, lo invisible, lo irrepresentable, lo intransferible. Pero cabe preguntarse: ¿cómo garantiza la memoria la captación del sentido de la experiencia?, ¿cómo hace visibles las cicatrices del pasado sin apelar a la homogeneización del horror?, ¿qué lugar adquiere la politización del recuerdo?

Este artículo intenta reflexionar sobre las complejidades y las paradojas de la reconstrucción del pasado en imágenes documentales, mediante el análisis de tres filmes¹ surcoreanos que evocan, en forma directa o indirecta, la colonización. Me centraré en la comparación de *Annyong Sayonara* (Kim Tae Il y Kato Kumiko Jun, 2005), *Our School* (Kim Myeong Jun, 2006) y *Cheonggyecheon Medley: A Dream of Iron* (Kelvin Kyung Kun Park, 2010),² con la idea de que las relaciones Corea-Japón, reconstruidas en los textos filmicos contemporáneos, constituyen un *espacio de memorias*, en el cual el significante colonial emerge como agente activo y articula la yuxtaposición de instancias antagónicas, controversiales, complementarias y contradictorias que, en la temporalidad de la negociación, (re)definen la *coreaneidad* como identidad nacional multiforme.

¹ Dado que estos filmes no han sido estrenados en América Latina, los títulos de las películas se mencionan en idioma inglés.

² Los recientes debates académicos en torno de la división entre filmes ficcionales y no ficcionales han desestimado tal tajante división, al considerar al cine documental como ficcional, puesto que todos los sujetos son portadores de subjetividad. Sin entrar en esta discusión, la presente investigación toma sólo aquellas películas consideradas por la división clásica de géneros cinematográficos como documentales.

Abordaje teórico

No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total.

Andreas Huyssen
(Introducción a *El pasado que miramos*, 2009)

Memoria, colonialismo y cine

En las últimas décadas, los estudios sobre memoria e historia, y su contracara la memoria individual y colectiva, han adquirido un auge sin precedente. El “giro subjetivo” en la academia anglosajona y la historiografía cultural francesa, ligada a los *Annales*, erigieron a la memoria como herramienta clave para la revalorización de las manifestaciones y expresiones subjetivas y espontáneas, relegadas y desdeñadas por la historiografía positivista.

Hayden White desde la literatura,³ Rosenstone a través del cine,⁴ Bhabha en los estudios poscoloniales,⁵ Le Golf⁶ y, posteriormente, Pierre Nora⁷ y Hobsbawm⁸ en los estudios sobre el concepto de nación, son algunos de los más influyentes pensadores que, tras retomar a Maurice Halbwachs, Bergson y Durkheim, destacan las diversas formas en las que se presenta el pasado en la sociedad, mediante la introducción del proceso imaginativo, interpretativo y subjetivo que envuelve la reconstrucción de los recuerdos.

³ Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.

⁴ Robert Rosenstone, *Vision of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1995.

⁵ Homi Bhabha, *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, y *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2011.

⁶ Le Golf, *Histoire et mémoire*, París, Gallimard, 1988.

⁷ Pierre Nora, “Las aventuras de Lieux de Mémoire”, *Ayer*, núm. 32, 1998.

⁸ Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 2009, y *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Buenos Aires, Crítica, 2004.

El vuelco de la historiografía en favor de la memoria tiene efectos también en los estudios sobre cine⁹ y colonialismo en Corea del Sur. Sin lugar a dudas, el concepto de *mimesis* de Bhabha es la herramienta metodológica más utilizada en el análisis de la representación del legado colonial en el nuevo cine. Retomando el caso de India, Bhabha sugiere que el discurso colonial, más que por discriminar al otro, se caracteriza por no distinguir entre la cultura metropolitana y la ajena, sino como entre sí mismo y sus dobles. Fija estereotipos que le dan forma a la identidad de los sujetos coloniales como lugar intersticial (*in between*), desde el cual se resiste a dichos estereotipos mediante dos estrategias: la hibridación y la mimesis desviada.

La hibridación¹⁰ es el retorno del contenido y de la forma de la autoridad colonial. Y el mimetismo es, parafraseando a Lacan, camuflaje: ni armonización ni represión de la diferencia, sino una forma de la semejanza. Pero, astuta y elusiva, la mimesis no es todo aquello que dice ser. Simula aceptación, cuando en realidad, da un sentido suplementario a aquello que finge desplazar. Así, el sujeto colonial se articula en el movimiento y en la ambivalencia.

⁹ El *Hallyu* ha dado lugar a una gran cantidad de publicaciones sobre cine. Si bien la mayoría se aproxima a los textos filmicos desde los estudios de cine (Justin Bowyer y Jonhee Choi, *The Cinema of Japan and Korea*, Nueva York, Wallflower Publisher, 2004; Kim Mee Hyun, *Korean Cinema: from Origins to Renaissance*, Seúl, CommBooks, 2007; Chi-Yun Shin y Julian Stringer [eds.], *New Korean Cinema*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005; Young-il Lee y Choe Young Choi, *The History of Korean Cinema*, Seúl, Jimmoondang Seúl Publishing Company, 1988), existen trabajos muy interesantes que retoman, por un lado, temas de género desde diversas problemáticas históricas y culturales (Jinsoo An, "Screening the Redemption: Christianity in Korean Melodrama", en Kathleen McHugh y Nancy Abelmann [comps.], *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 2005; Nancy Abelmann y Kathleen Mc Hugh [eds.], *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 2005; Kyung Hyun Kim y David James [comps.], *Im Kwon Taek: The Making of a Korean National Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 2002) y, por otro lado, el debate en torno de la construcción del Estado-nación, en términos de aparato ideológico (Hyang Jin Lee, *Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics*, Manchester, Manchester University Press, 2000; Eungjun Min, Jin Sook Joo y Han Ju Kwak, *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*, Londres, Praeger Publisher, 2003).

¹⁰ El concepto de hibridación de Bhabha se acerca bastante a la idea de heterología desarrollada por Bajtin que sugiere que todo lenguaje es heteroglóscico y, en cierta medida, una mezcla de discursos diferentes. Bhabha denomina "construcción híbrida" al enunciado perteneciente a un hablante único, pero que contiene dentro de sí dos enunciados, dos lenguajes o sistemas semánticos.

En este sentido, el discurso colonial es siempre ambivalente, porque tanto colonizador como colonizado se definen en términos de escisión (deseo de seguir siendo uno mismo y de ser como otro) y duplicación (ocupar dos lugares a la vez). No existe una división clara entre ambos, sino una frontera difusa, una relación compleja, mimética y ambivalente, que tiende a la hibridación en la búsqueda de una forma de resistencia. Influido por Freud, Bhabha cree que identidad es temor y deseo, agresividad y narcisismo, rechazo y negación. Es mantener una creencia tanto como abandonarla, un acto de negación que constituye un reconocimiento parcial de la alteridad que se niega.

¿Cómo se articulan los conceptos de mimetismo, estereotipo, hibridación y ambivalencia en los trabajos sobre cine surcoreano? Se abre aquí un amplio abanico de investigaciones que retoman estas categorías desde temáticas diversas, como los escritos de Eunsun Cho y Hyangjin Lee. Sin embargo, quien más se aproxima a nuestro objeto de estudio es Mark Morris. En “Melodrama, Exorcism, Mimicry: Japan and the Colonial Past in the New Korean Cinema”¹¹ recupera la idea de mimesis para el análisis de la representación del legado colonial en ficciones contemporáneas, pero cae, según mi parecer, en una lectura algo rudimentaria de la propuesta de Bhabha. El problema yace, por un lado, en la falta de diferenciación entre partícipes, posmemoria y memoria distante y, por el otro, en no considerar las características socioculturales disímiles que caracterizan a la colonización en India y en Corea, aspecto clave en el momento de construir estereotipos.

En su propuesta, el autor indio está pensando en la construcción de estereotipos que emergen durante el proceso de colonización y el periodo poscolonial inmediato. La mimesis se inscribe así en la memoria reciente. Este proceso de hibridación inherente a la mimesis atraviesa a la memoria en todos sus momentos, pero las características de la identificación adquieren formas diversas que no necesariamente coinciden con el lugar intersticial definido en términos de Bhabha. En este sentido,

¹¹ Mark Morris, “Melodrama, Exorcism, Mimicry: Japan and the Colonial Past in the New Korean Cinema”, en Chris Berry, Nichola Liscutin y Jonathan Mackintosh (eds.), *Cultural Studies and Cultural Industries in Northeast Asia. What a difference a region makes*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009, pp. 195-212.

es necesario distinguir entre partícipe, posmemoria y memoria distante. La primera refiere a aquellas personas que vivieron el suceso histórico, cuyas memorias han sido construidas basándose en la experiencia directa. Más allá del grado, hago referencia a la participación en un sentido amplio, que va de la colaboración a la victimización con todos los matices que este abanico implica. La posmemoria hace referencia a los recuerdos transmitidos en forma directa —generalmente, a sus familiares— por quienes participaron en la experiencia colonizadora. Por memoria distante entiendo aquellos recuerdos construidos en función de las reminiscencias transmitidas socialmente por los portadores de la memoria directa y la posmemoria. Estos actores resignifican un pasado que ya no les pertenece, que nunca les perteneció pero que define su identidad nacional.

Estos *yoes* dialogan en los relatos documentales conformando un espacio holístico de memorias contradictorias y conflictivas, donde las ambivalencias del legado colonial convierten al significante colonial en la estratagema de la *coreaneidad*. El desafío de este trabajo es adentrarse en este sistema de significaciones, abierto y multiacentrado, con la finalidad de hallar explicación a las dinámicas más recurrentes del epíteto identitario de las huellas dejadas por el proceso colonizador.

Metodología y selección del corpus

El cine documental constituye el género “olvidado” en los estudios de cine coreano. Esta deuda puede atribuirse a la naturaleza represiva que caracterizó el desarrollo de la industria cinematográfica y que provocó que los primeros documentales independientes aparecieran recién a fines de los ochenta; el ejemplo más representativo es *Sanggyedong Olympics*¹² de Kim Dong Won. Cabe tener presente que hasta comienzos de los años noventa no sólo los documentalistas podían caer en la categoría de activistas políticos y ser consecuentemente arrestados, sino que además seguía funcionando el Comité Público de Ética en Performances (declarado inconstitucional en octubre de 1996). A

¹² Se mantienen los nombres de los filmes en idioma inglés dado que la mayoría no han sido traducidos al español.

partir de la relajación de las políticas de control y censura, aparecen una serie de documentales independientes centrados en temas políticos, familiares y de la mujer. En este contexto, se producen diversos filmes que apelan a las memorias de la colonización en cuanto miradas innovadoras y transgresoras.

El corpus se construyó en función del índice del Consejo Coreano de Cine,¹³ que tiene informatizados los datos de todas las películas producidas a partir del año 2001, fecha que se toma como inicio dado que es imposible rastrear todos los documentales producidos con anterioridad, que quedaban en el circuito de festivales independientes sin llegar a formar parte de la colección Korean Archive Film, la base de datos más completa sobre cine coreano. La fecha de cierre del periodo coincide con el año en que comenzó a reunirse el material filmico.

A partir de este primer acopio del material filmico, he clasificado en dos categorías los filmes documentales estrenados en el periodo 2001-2010 (véase Cuadro 1) que hacen referencia, directa o indirecta, al periodo colonial:

- a) *Filmes políticos (p):* sus narrativas están centradas en el cuestionamiento intencional político, social, cultural y ético de la colonización.
- b) *Filmes contextuales (c):* no se discute la colonización como tal. La ocupación japonesa constituye sólo el marco temporal que determina, en forma directa o indirecta, la historia que se narra.

A partir de esta tipología, he seleccionado las películas de acuerdo con el éxito que tuvieron en términos de recaudación dentro del país (datos del Consejo Coreano de Cine) y las posibilidades de accesibilidad. He elegido un documental por cada una de las categorías propuestas (p y c) y un tercer filme que será utilizado como contraejemplo. De entre los filmes políticos opté por *Annyong Sayonara*, ya que constituye el documental más visto de dicha categoría, y de los contextuales seleccioné *Our School*, la película más vista de la historia del cine documental surcoreano (alcanzó las 70 000 admisiones nacionales contando las pre-

¹³ Véase www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp.

CUADRO 1. Documentales 2001-2010

Categoría	Título	Director	Año
P	<i>Patriot Game (aegukja game)</i>	Kim Duk Chol	2001
P	<i>Annyong Sayonara</i>	Kim Tae Il y Kato Kumiko	2005
C	<i>Our School (Uri Hakegyo)</i>	Kim Myung Jun	2006
P	<i>People Crossing the River (Gangeur geonneoneum sarangdeum)</i>	Kim Duk Chul	2006
C	<i>Island Being (seomi doeda)</i>	Ihm Eun Hee	2007
P	<i>63 years on (Kkent naji anbun Jeonjaeng)</i>	Kim Dong Won	2008
P	<i>Sorry Dokdo (Mianhada Dokdoja)</i>	Choi Hyun Mook	2008
P	<i>My Heart is not broken yet (Naui Maeumeun Jiji Anhatda)</i>	Ahn Hae Ryong	2009
C	<i>Dance of Time (Siganini chum)</i>	Song Il Gon	2009
C	<i>Cheonggyecheon Medley</i>	Kelvin Kyun Kun Park	2010

Fuente: elaboración propia (datos del Consejo Coreano de Cine).

sentaciones en grupo). Asimismo, incluyo *Cheonggyecheon Medley: A Dream of Iron* como contraejemplo, ya que recupera una historia de vida que se enmarca en lo histórico, trascendiéndolo y quebrando los niveles de politización de los filmes recogidos. Bajo una mirada centrada en la modernización, constituye una verdadera trasgresión a las formas que adquieren las huellas de la colonización en el cine documental contemporáneo.

Las películas, tanto en sus lenguajes estéticos como en sus contenidos argumentativos, serán analizadas considerando como líneas de indagación los testimonios, la violencia y el deber de la memoria. Además, se pondrá especial atención en las políticas de la mirada y de la voz en la poética testimonial, a fin de analizar cómo se entrecruzan las variables sugeridas, mediante la exposición de relatos individuales que desplazan su subjetividad al mundo.

Breve reseña de los filmes

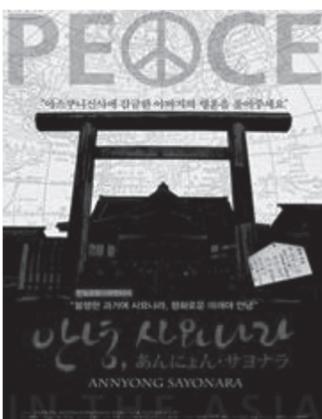
A fin de facilitar el análisis y las reflexiones realizaré una breve descripción del material seleccionado.

a) *Annyong Sayonara*

Título original: 안녕, 사요나라

Directores: Kim Tae Il y Kato Kumiko

Es una coproducción coreano-japonesa auspiciada por el Instituto de Investigaciones sobre las Actividades Colaboracionistas. El director, Kim Tae Il, es un reconocido documentalista, miembro de la productora documental PURN (la más prestigiosa del rubro). Nació en 1963; tras dirigir varios filmes alcanzó, con *Annyong Sayonara*, el mayor reconocimiento como director de lo *real*. Entre sus trabajos destacan: *Jam Docu Gang Jung* (director,



2011), *No Name Stars* (director y director de fotografía, 2010), *Worker Meets Workers* (director, 2008), *Pharmacy for Peasant* (director de fotografía y productor, 2008), *Walking for Life* (director y productor ejecutivo, 2004).

Kato Kumiko es el codirector del filme, encargado básicamente de toda la investigación realizada en Japón. Fue convocado por el director luego de haberlo conocido en actividades políticas relacionadas con el tema del documental. Kato es más joven que Kim y era menos conocido cuando realizó el documental.

Sinopsis

El director sigue a Heeja Lee en la búsqueda de información sobre la muerte de su padre durante la Guerra del Pacífico (ella tenía sólo 13 meses) y en el consecuente reclamo al gobierno japonés por el santuario Yusukuni en Tokio en donde está enterrado su padre, como muchos otros coreanos, junto a criminales de guerra. En este recorrido, ella se encuentra con Furukawa, un ciudadano japonés que empieza a involucrarse en la política preocupado por las calamidades hechas por su país durante la época imperial.

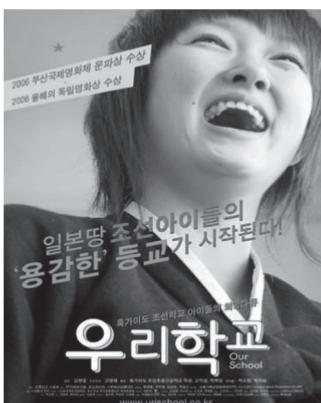
El filme toma una postura educativa y sumamente emocional. Nos relata las vivencias y luchas de Lee mediante el cruce de las historias de víctimas, coreanas y japonesas, opiniones académicas y la dura postura del gobierno nipón. A lo largo de más de dos horas, muestra cómo la guerra, más allá de la política, afecta a los individuos y quiebra familias. El duelo cobra fin en la ceremonia de entierro, un llamado triste y desolador de paz.

b) *Our School*

Título original: 우리 학교

Director: Kim Myung Jun

Kim pertenece a la nueva generación de directores. Graduado del Departamento de Teatro y Cine de la Universidad Hanyang, dirigió *Hibernation* (1998) y algunos largometrajes como *Song Il Gon*



(2001) y *Wanee and Junah* (2001). Su debut como documentalista lo efectuó con *Our School*, consagrado por el público y ganador del Woona Fund Award en el Festival de Cine Independiente de Pusan 2006. Es el documental más visto de la historia del cine documental surcoreano.

Sinopsis

El filme discute la situación de la tercera y cuarta generaciones de coreanos que residen en Hokkaido y concurren a la escuela Chosen (pro Corea del Norte). La escuela atraviesa un momento difícil ya que la matrícula de alumnos ha caído mucho en los últimos años. El gobierno japonés ha designado a la escuela como vocacional —los egresados sólo pueden ingresar a la universidad mediante la aprobación de un examen especial—, hecho que afecta su financiamiento y el intercambio educativo con otras escuelas japonesas. Mediante el cine antropológico, el director logra transmitir la pasión y los valores de estos jóvenes que aún admirán el ideal socialista. La diáspora coreana plantea huellas del pasado, discriminaciones del presente y el candente conflicto de un Estado con dos naciones.

c) *Cheonggyecheon Medley*
a Dream of Iron

Título original: 청계전
메들리

Director: Kelvin Kyun
Kun Park



Kelvin Park nació en Seúl

en 1978 y estudió en Estados Unidos. Obtuvo la licenciatura en diseño y arte en medios en la Universidad de California y la maestría en cine y video del Instituto de Arte de California. *Cheonggyecheon Medley* es uno de los documentales más reconocidos: Festival Internacional de Berlín 2011, Festival Internacional de Cine Independiente de Los Ángeles 2011, Festival de Cine Asiático de Dallas 2011 y Festival Internacional de Cine Independiente de Pusan 2010. Actualmente reside en Seúl, donde dirige el estudio Flying.

Sinopsis

El director relata la vida de su abuelo, quien manejó una fábrica de metal en Tokio durante la Guerra del Pacífico y decidió volver a su país, Corea del Sur, al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Instala una fábrica en un barrio de Seúl, Cheonggyecheon, que fue símbolo del desarrollo y la modernización, pero que hoy no es sino un lugar obsoleto. Con una estética bellísima, impresionante música y un guión sumamente controversial, Kelvin propone una reflexión en clave sobre la modernidad y el desarrollo capitalista acelerado que vivió el país.

Paradojas del recuerdo

Recordar perfectamente sería habitar para siempre en el mismo orden cultural. Sin embargo, recordar imperfectamente es poner en imágenes del pasado una relación siempre nueva y dinámica con aquellas a través de las cuales experimentamos el presente, y en el proceso, cambiar incesantemente los contornos y la significación no sólo del pasado, sino también del presente.

Kaja Silverman
(*El umbral del mundo visible*, 2009)

Los sentidos del pasado

Allí donde la autoridad de la voz de la memoria es el vestigio por excelencia a través del cual reconstruir el pasado, el testimonio asume una dimensión colectiva: “borronea las marcas de la vida íntima y desliza el yo a la esfera pública: el ser privado se traviste, entonces, en ser social”.¹⁴ El sujeto que testifica no se elige a sí mismo, sino que ha sido seleccionado por sus condiciones extratextuales. Se entrega al espectador la indignación y el sufrimiento trascendiendo lo individual, a través de un amplio espectro de temas sociales, políticos y éticos organizados sobre la base de concepciones de género y de derechos humanos —narrativa humanitaria—, propios de la

¹⁴ Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y político (1980-2007)*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009.

democracia actual. En cada palabra, gesto, mirada, silencio, el pasado adquiere valores diversos, en tanto experiencia directa (relato en primera persona), indirecta (*posmemoria*)¹⁵ o ajena. Estos *yoes* autodefinidos, fragmentarios y episódicos constituyen un espacio de negociación simbólicamente mediatisado, en el cual los testigos logran despojarse de los clichés poscoloniales, en un arduo e inacabado proceso dialógico de (re)significación de identidades.

En *Annyong Sayonara*, la búsqueda personal de Hee Ja se entrecruza con el desenmascaramiento de la Historia, llevado a cabo por Furukawa. En un viaje que va de lo individual —las raíces de Hee Ja— a lo sociopolítico —los reclamos por el Sepulcro Yasukuni—, las víctimas se (re)definen en torno de un Japón que niega o minimiza los horrores del imperialismo. La heredera del *han*, Hee Ja, recupera, desde una distancia generacional, las vivencias traumáticas que precedieron su nacimiento, pero que marcaron y moldearon su vida con marginación, vacío e injusticia. Las huellas de la violencia exacerbada se encarnan en el rencor desarrollado frente a la imposibilidad de encontrar el cuerpo de su padre y la verdad sobre su muerte: “Perdí a mi padre debido a la Guerra del Pacífico. Japón lo mató [...] muchos años de dolor, sufrimiento y resentimiento”¹⁶. En la voz de Gushi, sobreviviente de la Batalla de Okinawa (abril a junio de 1945), Ko Jung Sook (tía paterna de Hee Ja), Yoshi-ko, Park Hyong Woo y las integrantes del Club de Mujeres Democráticas, el emblema de la colonización refleja cómo las heridas y cicatrices aún se perpetúan: “Sufrimos mucho por los japoneses, todavía los odio”,¹⁷ “creíamos que deberíamos ser consagrados en el santuario de Yasukuni porque moríamos por

¹⁵ Retomo aquí el concepto de *posmemoria* utilizado por Hirsch y Young; esto es la reconstrucción del pasado que realizan los hijos de las víctimas del holocausto, quienes redefinen los sucesos traumáticos vivenciados por sus ancestros y sostenidos por la memoria de éstos, pero por medio de una nueva dimensión política, social e ideológica. Véase Marianne Hirsch, *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997; y James Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architect*, New Heaven, Yale University Press, 2000.

¹⁶ *Annyong Sayonara* (2005, Kim Tae Il y Kato Kumiko), testimonio de Lee Hee Ja.

¹⁷ *Ibid.*, testimonio de Ko Jung Sook, de 81 años, hermana del padre de Hee Ja.

la nación y el emperador".¹⁸ A través de fotos y videos documentales, sus experiencias adquieren un sentido histórico que es (re)apropiado y (re)significado por Furukawa. Durante casi dos horas de texto fílmico, el pasado —que pareciera haberle sido ajeno— transforma su cotidianidad, para convertirse en motivo de lucha, en heridas incorpóreas.

Por otro lado, *Our School*¹⁹ hace hincapié en las interacciones entre alumnos, profesores, estudiantes y educadores en la reafirmación de la identidad étnicamente coreana y políticamente norcoreana. En las tres primeras breves entrevistas que inauguran el documental, varios estudiantes evocan la necesidad de encontrar su coreaneidad: "Desde un comienzo, me consideré coreano, a pesar de que sabía bien qué significaba".²⁰ "Cuando estaba en cuarto grado tuvimos que hacer un deber sobre nuestro abuelo. Ésa fue la primera vez que pensé en mi identidad. Hasta ese momento nunca me cuestioné ni pregunté quién era, ¿una coreana viviendo en Japón?".²¹ Sus anhelos están acompañados por una serie de elementos, como la utilización del *hanbok*,²² el esfuerzo en los deportes y el trabajo en equipo para los actos escolares. Asimismo, la narrativa entrelaza otros fragmentos testimoniales que aportan miradas antagónicas, pe-

¹⁸ *Ibid.*, testimonio de Gushi, enfermera del Hospital de la Armada de Okinawa, quien reflexiona sobre cómo las habían entrenado psicológicamente para aceptar los suicidios y la muerte en masa.

¹⁹ Este documental fue filmado en Sapporo, Hokkaido, donde residen alrededor de 6 000 coreanos. Si bien al finalizar la colonización se establecieron 540 escuelas coreanas en Japón, en la actualidad existen solamente unas 80. La escuela elegida por el director es la única que permanece en Hokkaido, con solamente diez alumnos por clase. Debido a las bajas temperaturas de la isla, la escuela cuenta con un dormitorio donde viven muchos de los estudiantes. Uno de los mayores problemas que enfrenta este colegio es ser considerado por el Ministerio de Educación como una escuela vocacional, es decir, los alumnos graduados no pueden entrar en forma directa a la universidad, sino que deben aprobar un examen de ingreso especial. Excepto las clases de idioma japonés, todas las asignaturas son dictadas en coreano. La mayoría de los surcoreanos no saben que existe este tipo de escuelas.

²⁰ *Our School* (2006, Kim Myeong Jun), testimonio de Lee Seong Rae.

²¹ *Ibid.*, testimonio de Kim Hye Yeon.

²² El *hanbok* es un traje tradicional coreano, que debe ser utilizado por todas las niñas al ingresar en la educación media (*middle school*). Además, en todas las actividades, se cuelga una flor en el lado superior izquierdo que simboliza a sus camaradas del norte. En tiempos en que las coreanas sueñan con maquillaje, minifaldas y bodas blancas, las escenas donde las alumnas expresan tanta felicidad al probarse el *hanbok* parecen un poco extravagantes.

ro complementarias, sobre un colonialismo lejano, que incide no sólo en sus reminiscencias, sino también en su existencia: una ex alumna de la primera generación de estudiantes de la escuela, los padres de Jae Hoon, el profesor de futbol,²³ la voz sin rostro del director de la película.

En ambos filmes, las víctimas directas —minimizadas en *Our School*— se resisten a trascender la lógica colonizador (opresor)-colonizado (oprimido). En un diálogo directo con el espectador, sus historias fluyen, mientras sus miradas se pierden en el ahogo de sus recuerdos dubitativos. De igual modo, los episodios históricos que vuelven bajo la autoridad incuestionable de la posmemoria parecen quedar presos de una mirada algo cegada. Años de silencio, padecimiento, vergüenza y discriminación permiten asir las lógicas de una historia glorificada y estigmatizada, pero cuando la memoria se vuelve distante, el pasado adquiere sentidos mucho más confusos y contrapuestos, como es posible observar en la experiencia de Furukawa, los profesores e investigadores entrevistados en *Annyong Sayonara*, los estudiantes de Hokkaido y el señor Huzishino.

El espectáculo intolerable

“Mi enojo hacia Japón parece ser más grande que mi simpatía hacia las víctimas del terremoto”.²⁴ “Fui educada para pensar que liberábamos a Asia de la invasión occidental”.²⁵ “Escribir mata muchos enemigos, yo me encargaré de cuidarlos [a los soldados] si los hieren. Y me saqué una excelente calificación”.²⁶ ¿Existen lenguajes adecuados para comunicar la experiencia límite, sin caer en la homogeneización de lo acontecido?

²³ El profesor Huzishino es el único japonés que integra la planta docente. Consciente de la responsabilidad de su país en la diáspora coreana en Japón y respetuoso de las costumbres coreanas, estudió coreano durante un año, para poder solicitar la plaza de profesor de deportes. Se establece así una interacción que trasciende, por momentos, las fronteras del Estado-nación.

²⁴ *Annyong Sayonara* (2005, Kim Tae Il y Kato Kumiko), testimonio de Lee Hee Ja.

²⁵ *Ibid.*, testimonio de Kamasaka Reiko.

²⁶ *Ibid.*, testimonio de Hamuro Hiroko.

Annyong Sayonara debe enfrentarse al dilema ético que plantea la disyunción entre lo visible y la capacidad de visibilidad. Evocando imágenes de archivo, el filme intenta mostrar aquello aparentemente incomprendible para el pensamiento contemporáneo, pero que fue, lamentablemente, la lógica de una época signada por la violencia y por la intolerancia. En un llamado a comprender el imperialismo, Kim Tae Il y Kato Kumiko Jun convocan a un debate no confrontativo entre académicos japoneses, coreanos y activistas políticos. El filme logra un desplazamiento de lo intolerable de la imagen a lo intolerable en la imagen que, acompañado por el relato de las víctimas, consuma una mirada algo trivial de la época: privilegio exagerado de la dimensión del recordar respecto a la del entender.²⁷

¿Por qué el ejército nipón llevó a la muerte a tantos inocentes asiáticos?, se preguntan Hee Ja y Furukawa a lo largo de todo el documental. La capacidad explicativa se desvanece en figuraciones persuasivas del pasado, que fracasan en la estructuración de un mundo de sentido y no logran ahondar en la complejidad de un momento histórico que, como observaba Badiou, se pensó a sí mismo como fin, consunción, ocaso y renacimiento a través de la transformación del hombre, realizable sólo mediante la destrucción de todo antagonismo: la guerra total. Así, el filme no genera el espacio para enmarcar la victimización en una temporalidad que supere a la del propio relato. La colonización, en tanto intolerancia, terror, violencia e irrupción masiva de la muerte, se convierte en la tautología de la victimización, a lo que se suman los minutos dedicados a las *mujeres de confort*, los supervivientes de la masacre de Nanking, la ciudad de Kuniyoshi bombardeada por las fuerzas estadounidenses y los leprosos de la isla Sorak.

Empero, la singularidad de estos testimonios entrega sutiles aunque diversas maneras de contar y percibir el pasado. Hee Ja vuelve a su infancia por medio de un *animé* que relata el efecto que tuvo la pérdida del padre en su niñez y en la vida de

²⁷ Pienso en la discusión planteada por Beatriz Sarlo sobre la relación entre la indecidibilidad de una verdad y la verdad identitaria de los discursos: ¿qué garantiza la memoria y la experiencia como captación de un sentido de la experiencia? Véase Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

su madre: "Un niño sin padre tiene que renunciar a muchas cosas". El dolor es arte en los dibujos que retratan el poema encontrado en el diario de la madre de Yoshiko. Y la indignación alcanza su máxima expresión en las imágenes y los recuerdos de Hyong Woo:²⁸ cansada, enferma, injuriada, relegada, explotada, olvidada. En estos casos, como en tantos otros, la descripción anodina de lo acontecido se funde en la falta de estandarización del horror.

En *Our School*, las heridas del pasado se vislumbran en los fundamentos que mantienen la escuela en pie. No se apela en forma directa a recordar el momento traumático en sí, sino más bien a repensar uno de los aspectos más duros del colonialismo, la asimilación, que aún persiste en la discriminación personal e institucional que sufren los descendientes coreanos que residen en el país vecino.²⁹ El dilema acerca de cómo representar la violencia aberrante de otros tiempos adquiere formas mucho más complejas, sinuosas e ingravidas: "Odiaba ser coreana. Un día, un amigo japonés me preguntó: '¿Eres coreana?' Lo negué. Le dije que no era coreana. Incluso una vez le pregunté a mi madre por qué era coreana, debería haber nacido japonesa". "En Corea del Sur puedes mantener pasivamente tu identidad. No hay necesidad de exhibirla, pero, para los coreanos que residen en Japón, si no demuestras tu identidad, ésta se pierde. Te conviertes en japonés en tu interior y hacia los demás, perdiendo el sentido de tu identidad". "Si no lo usas [el *hanbok*] de manera correcta, no hay diferencia entre nosotras y las chicas japonesas".³⁰ Como señala el director de la escuela en una reunión con los profesores, afuera todo es japonés y en idioma japonés: por ende, es importante que la escuela constituya —y

²⁸ Ella vive desde 1930 en la isla de Sorok, un verdadero residuo del colonialismo. Allí las autoridades japonesas construyeron un centro donde debían vivir todos los leprosos: se consideraba a la lepra como una enfermedad sumamente contagiosa. Los niños eran separados de sus padres y no podían volver a verlos. Eran explotados, maltratados, relegados. En esta isla existe el único santuario construido por Japón en Corea.

²⁹ Quizá éste sea uno de los motivos que explique el gran éxito que tuvo este filme independiente en Corea del Sur. Durante los primeros cuatro meses contó con alrededor de 70 000 espectadores, convirtiéndose en uno de los documentales locales más vistos en el país.

³⁰ Comentarios de diferentes alumnos de los últimos años de la escuela secundaria. *Our School* (2006, Kim Myeong Jun).

parece lograrlo con éxito— un espacio de reafirmación de la etnicidad coreana.

Este dilema se enfrenta a otro tema sensible, tanto para la sociedad japonesa como para la surcoreana: Corea del Norte. La escuela recupera los valores ideológicos pro comunistas en detrimento del Sur. Irónicamente no hay mención alguna sobre el problema humanitario sufrido por la “madre patria”. Una amnesia generalizada parece mantener en el imaginario de profesores y estudiantes el sistema idealizado de las décadas de los sesenta y setenta. No obstante, las controversias actuales —el lanzamiento de misiles en dirección a Japón por Corea del Norte— han dejado una sensación de miedo e impotencia frente a las amenazas recibidas. En la pantalla, se aprecian imágenes de estudiantes caminando por el campus, mientras en *off* se escucha: “Gracias por los misiles norcoreanos. Voy a matar cinco de los estudiantes de la escuela secundaria antes de la próxima semana”. “¡Recuerden esto! ¡Coreanos! Voy a matar a uno de ustedes. Son animales. Voy a asesinarlos. ¡Recuerden! Voy a matar a uno de sus niños”.³¹ El miedo impuso vigilias nocturnas, el abandono del *hanbok* y el ocultamiento de las señales que identifican la escuela.

Pensar lo irrepresentable es pensar más allá de la representación, en su límite. Según palabras de Ranciere, la imposibilidad no yace en la dificultad de poner en imágenes el horror, sino en establecer los parámetros éticos y políticos desde los cuales reconstruir la memoria de lo intolerable. Más allá de las diferencias analizadas entre ambos filmes, cada testimonio contiene huellas que remiten a experiencias propias o ajenas, creando un espectáculo —más sutil en *Our School*— repolitizador del acto de toma de la palabra.

Estetizar el sufrimiento

*Cheonggyecheon Medley: A Dream of Iron*³² compone un ensayo donde el arte, la música y la yuxtaposición surreal del montaje

³¹ Amenazas dejadas en el contestador automático de la escuela.

³² A diferencia de los otros dos filmes que mantienen una estructura clásica, éste puede considerarse un documental de tipo experimental.

psicodélico entregan, a diferencia de los dos filmes analizados, una mirada peculiar sobre las transformaciones históricas del siglo XX en el ámbito personal. Las confesiones del narrador —*voice over*— y sus recurrentes pesadillas bucean en la historia de su abuelo, en las manos menospreciadas de los trabajadores del hierro —metal clave para la transformación del país en sociedad industrial— en busca de respuestas que calmen el malestar que le produce su linaje familiar.

La película se inicia con una frase grabada en la espada de Lee Sun Shin³³ —símbolo de la resistencia japonesa—: “Con un golpe aniquilador, la sangre se derrama a través de las montañas y ríos”. Luego de unos pocos minutos en las calles oscuras, grises y desprolijas de Cheonggyecheon, regresa al pasado con imágenes filmicas de archivo: la ocupación japonesa, el desarrollo de la industria pesada para la Guerra del Pacífico, la liberación y la industrialización de la era Park Jung Hee. En ellas se entrecruza la vida de su abuelo:

Tu pequeña fábrica de metal en Tokio durante la Segunda Guerra Mundial, tiene algo que ver con mis sueños. Me contaron que era un lugar y una época de caos; quizás la situación permitía que tu negocio fuera un éxito. Sin embargo, al terminar la Guerra, dejaste todo para volver a tu tierra. Y fue en esa nueva nación donde nació tu nieto.

Ahora, todos beben del agua de la universidad. Nadie toma el agua del trabajo sucio.

¿Y lo único que queda aquí [Cheonggyecheon] es el vestigio del fracaso y héroes industriales?

Las intersecciones de lo personal y lo nacional no se presentan sólo en imágenes de archivo. En el fragmento sobre la película de Bulgari y las referencias a Koryo a través de la música se desvanece la idea de que la historia consiste en datos. Es la

³³ Lee Sun Shin (이순신), 1545-1598, fue un almirante coreano reconocido por su actuación durante las invasiones japonesas encabezadas por Hideyoshi en 1592-1598 durante la dinastía Jeoson. Se ha convertido en un verdadero héroe gracias a su invención de los barcos tortuga (거북선), con los que logró repeler a los invasores con éxito. Existe una réplica de dicho barco en el Museo de la Guerra de Seúl y una estatua enorme del almirante con su espada, en el centro de Gwanghwamun en Seúl.

subjetividad de quien no experimentó aquellos acontecimientos lo que da forma a aspectos menguados en las otras narrativas seleccionadas.³⁴

Asimismo, las disyunciones de la memoria se representan en un singular juego de la mirada y de la voz, en el cual las imágenes se subordinan a lo sonoro. “¿El hombre le da forma al metal o el metal le dio forma al hombre?”, se pregunta el director en reiteradas oportunidades, orientando el debate hacia la raíz del trauma: una modernidad que contradice el emblema del *han* —en tanto sacrificio que enorgullece a la nación—, pero que logra revalorizar mediante una incuestionable estetización del trabajo de los obreros metalúrgicos. Los movimientos de la cámara (sus ojos), las instalaciones, las luces, la repetición de imágenes del amanecer, los colores guiados por la poética testimonial de Kelvin y la tristeza no convencional de la música de Paulo Vivacqua, demuestran que hay belleza en el hierro. En el recorrido del protagonista, para indagar cómo superar sus traumas, la historia se funde en la memoria. No en el simple recordar, sino en la creación filmica, en el carácter social intenso, provocativo y significativo de su narrativa.

El filme no exhibe una indagación política de la colonización, sino más bien un cuestionamiento a la cosmovisión actual sobre la modernización, cuyas raíces se encuentran en aquellos tiempos de opresión, y una crítica al clasismo de la sociedad coreana actual: “El material siempre mueve tu rostro cargado de vergüenza y pobreza. Y tus ojos cansados reflejan imágenes de enojo por lo que perdiste y desesperanza por lo que no pudiste tener”. A pesar de que el narrador afirma que Cheonggyecheon no tiene ni verdad ni romance, la cámara no deja de mostrar arte, filosofía de vida, enseñanza, esperanza. Una subcultura ícono del desarrollo.

³⁴ Si se consideran los paradigmas sobre los estudios coloniales en Corea —explotación colonial, modernización colonial y la modernidad colonial—, el planteo de Park Kyung Kun se acerca a los trabajos centrados en la recuperación de categorías posmodernas (como clase, género, religión o estatus social) propias del debate de la modernidad colonial. Para más detalles sobre el desarrollo historiográfico del colonialismo coreano, véase Park Chan Seung, “Japanese Rule and Colonial Dual Society in Korea”, *Korea Journal*, vol. 50, núm. 4, invierno, 2010; y Cha Seung Ki, “The Colonial-Imperial Regime and Its Effects: Writer Kim Sa Ryang as an Exception”, *Korea Journal*, vol. 50, núm. 4, invierno, 2010.

El deber de la memoria

Sin duda, todos tienen derecho a recuperar el pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria: sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril.

Tzvetan Todorov
(*Los abusos de la memoria*, 2008)

Los usos del pasado

¿Por qué y para qué recordar? El acto de toma de la palabra adquiere diferentes dimensiones —política, social, ética, judicial, personal—, que proponen diversos modos de reappropriarse de los relatos. Estas categorías, no necesariamente excluyentes, permiten una aproximación al relato en primera persona, despojándolo de su carga simbólica. Cada documental retoma y destaca determinados aspectos y da al legado colonial connotaciones símiles.

En *Annyong Sayonara* el eje de la discusión política es el Sepulcro Yasukuni. Con la interpelación a profesores, tanto coreanos como japoneses, y a encargados del organismo pertinentes, el filme argumenta la perversidad que implica conmemorar a las víctimas de guerra en dicho sepulcro. Por un lado, aparecen entrevistas con reconocidas personalidades del mundo académico con una mirada crítica y desafiante, como el profesor emérito de la Universidad de Ibaraki, Shinnobu, quien afirma que Yasukuni es una institución militar establecida por las nuevas ideas que dominaron la era Meiji, razón por la cual debería quitarse el aura creada oficialmente en torno del santuario y dar a conocer el trasfondo ideológico que le dio origen. Por otro lado, ciertos sectores más conservadores justifican la historia oficial japonesa. Imágenes de japoneses gritando frente al sepulcro: “¡Viva el emperador!” y “¡Coreanos váyanse a su casa!” reflejan los profundos anclajes sociales de esta postura.

Este filme es una forma de anamnesis, ya que la rememoración es ejercida y practicada por los protagonistas. El recuerdo

emerge como objeto buscado, como *memoria-acción*.³⁵ El recorrido de Hee Ja intentando reconstruir la muerte de su padre adquiere características políticas claras: una pesquisa que trasciende la individualidad. Su activismo se une al de las mujeres de confort (escenas de la Marcha de los Miércoles en 1992), los reclamos de las víctimas de la masacre de Nanjing (testimonio de Liu Jang), el Club de Mujeres Democráticas y los movimientos en torno de la colaboración y responsabilidad del gobierno coreano. En esta lucha por los sentidos del pasado, converge la memoria como deber social, ético y moral, un deber sustentado en el deseo de hablar por otros, de reescribir la historia. Y es por medio de estas nuevas lecturas que la sociedad —como lo ejemplifica la labor de Furukawa— debe asumir el compromiso político de quebrar la impunidad: “Somos responsables por un pasado recibido, pero bajo la condición de una transmisión siempre generadora de nuevos sentidos”.³⁶

Al contrario, el recordar en *Our School* se presenta como mneme, como simple acto de evocación, un movimiento en cierta medida independiente de la acción del sujeto, que remite a qué se recuerda, una *memoria-pasión*.³⁷ Las anécdotas, sensaciones y experiencias de los alumnos de la escuela surgen de manera espontánea, sin ser invocadas por ellos. Empero, a través de las argumentaciones de algunos personajes secundarios, se trasluce un mandato político-social dual: reivindicación de la *coreaneidad* en Japón y la defensa de los valores norcoreanos. Desde la década de los noventa, la escuela cayó en la categoría de “escuela vocacional”, pues, tal como ya se señaló, los títulos no son reconocidos por el Ministerio de Educación de Japón y, por ende, los alumnos deben rendir un examen de equivalencias para ingresar a la universidad. A efecto de negociar con el gobierno nacional, se creó una fundación, encabezada por el profesor Suzuki, que ha logrado la reducción de impuestos y la inclusión para participar en los juegos deportivos nacionales.

³⁵ Retomo la diferencia aristotélica entre mneme y anamnesis sugerida por Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 35.

³⁶ Paul Ricoeur, “La historia común de los hombres. La cuestión del sentido de la historia”, en Paul Ricoeur, *Educación y política*, Buenos Aires, Docencia, 1984, p. 69.

³⁷ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, op. cit., p. 35.

Uno de los directivos de la escuela sostiene que el problema es que “no todos los japoneses son tan amistosos como Suzuki”, y que en las negociaciones oficiales “me preguntan si los alumnos hablan japonés. Ellos nacieron y crecieron aquí”, afirma indignado.

Dada la orientación ideológica de dicha escuela, las competencias deportivas —bajo la bandera de la “reunificación” norcoreana— representan una de las actividades más importantes del currículo académico, un espacio de lucha y demanda. En ellas convergen, simbólicamente, las dos dimensiones del legado social y político perpetuado por la institución. Las imágenes lo dicen todo: esfuerzo, trabajo en equipo, voluntad, felicidad, unión. La recuperación ideológica pro comunista se encarna también en la memoria, en tanto deber, propugnada por una de las primeras egresadas de la escuela en el viaje de egresados a Pyongyang: “Los inmigrantes coreanos comunes creen que me gustaría visitar Corea del Sur porque es nuestra tierra. También quiero visitar Corea del Norte porque es nuestra patria”. Éste constituye un punto de inflexión clave en la narrativa, como observa el director, mientras despidé —frente a la imposibilidad política de viajar con ellos— a los alumnos en el puerto: “Por primera vez sentí que mi país estaba dividido en dos”. Al llegar, tocan primero con la mano la tierra prometida —imágenes tomadas por el grupo—, comen, bailan, recorren lugares históricos, entablan amistad con los camaradas. “Corea del Norte es la felicidad verdadera”, afirma llorando uno de los estudiantes, al volver. Ahora saben que la verdad política está en el hermano ermitaño.

A pesar de que en *Cheonggyecheon Medley* la historia vuelve para ser aprehendida y cuestionada sólo en el ámbito individual, en los tres filmes la memoria representa una fase crucial de la historia, al mismo tiempo que ésta actúa como dinamizadora de la memoria social. El pasado es presente, en función de redefinir un futuro deseado. Y en los anclajes del pasado con la singularidad, la memoria como deber adquiere modos diversos; a veces, complementarios; otras, contradictorios. La memoria no es meramente una memoria instrumental que se agota en sí misma, sino parte integral de la cotidianidad, del ser.

Espacio de memorias: ¿identidades híbridas?

Como hemos observado en los análisis previos, cada uno de los documentales —en tanto *lugares de la memoria*— mitifica y desmitifica la colonización, mediante un complejo proceso de rememoración ligado, entrelazado e incrustado a realidades individuales disímiles, y conforma una historia que se construye a través de la experiencia personal conscientemente vivida como única fuente histórica. De este modo, cada personaje aparece como su propio historiador y abre un espacio de rememoración, signado por memorias privadas que reclaman la veracidad testimonial como parte incuestionable de la historia. La identidad poscolonial se define a partir de aspectos emocionales enarbolados en el aspecto subjetivo. Es personal, móvil, flexible, versátil.

¿Existe un patrón que nos permita pensar en una identidad neocolonial dominante en la narrativa documental? Para responder este interrogante, debemos centrarnos en la identidad en tanto proceso de identificación, de apropiación de elementos, de adhesión, interpretación y representación, que va de lo individual a lo colectivo, de lo interiorizado a lo exteriorizado, de la homogeneización a la diferenciación. En el trabajo de Kim Tae Il y Kato Kumiko, es el nivel de violencia física y psicológica lo que moldea el proceso de construcción del yo (testigo), el nosotros (víctimas en todos los niveles) y el otro (responsables). En cambio, lo que define la singularidad del yo-nosotros (coreanos) y del otro (autoridades niponas y surcoreanas) en la obra de Kim Myeong Jun es la discriminación (internacional e intranacional). En ambos filmes y dentro del ámbito individual, las fronteras se desdibujan hasta abrir un espacio al diálogo y a la reconciliación. Constituyen los ejemplos más alegóricos el profesor de gimnasia que llega por primera vez a la institución, invitado por un amigo-compañero del profesorado (ex alumno de la escuela), y logra formar parte de la planta docente a pedido de los padres de los alumnos (para lo cual dedica un año al estudio del idioma coreano); y Furukawa, otro símbolo de la hermandad en su máxima expresión, por ser la única persona presente en el funeral conmemorativo celebrado por Hee Ja para su padre en China. Él es el mediador y continuador de la lucha política.

La ambivalencia, en términos de Bhabha, no adquiere un rol esencial en la representación de las identidades cinemáticas. El deber ético, político y social, que envuelve los reclamos de los marginados y relegados, fija estereotipos que, como la memoria, resultan plurales, polisémicos, en constante actualización. No obstante, en *Cheonggyecheon Medley* el umbral del discurso neocolonial adquiere un carácter mimético. El sujeto colonial (abuelo), según los ojos de Kelvin, se articula en el movimiento, dándole un sentido desplazado y suplementario a aquello que simula aceptar. Constituye así una mimesis del desarrollo incompleta, fragmentaria y renuente a la totalización, que se despoja de la dominación política para adentrarse en la opresión social, a lo largo de un arduo proceso de modernización y de exclusión que lo excede, pero también lo define.

Conforme a Bhabha en *El lugar de la cultura*, la identificación no es nunca la afirmación de una identidad preestablecida; por el contrario, es la producción de una nueva imagen de identidad mediante la transformación del propio sujeto, al asumir dicha imagen. Como puede observarse en las tres obras, la identidad neocolonial está lejos de ser un concepto estático, ya que, en la búsqueda de pertenencia, refiere a diversos momentos del imaginario colonial. A medida que los acontecimientos traumáticos se convierten en memorias distantes, la subjetividad neocolonial no parece estar imbricada en el conocimiento como saber-poder-dominio. La identidad personal de Hee Ja, Furukawa, Kelvin y Myeong Jun se entrecruza con la identidad generacional, puesto que con diferentes búsquedas apelan a la memoria de un pasado histórico que no vivenciaron, pero que reconocen como fuente de su subjetividad. Kelvin, en un homenaje biográfico, invoca una memoria ficcional —como lo hace Hee Ja frente a la imposibilidad de recordar a su padre— que equilibra música y arte visual, entre metáfora y realidad. En Furukawa y Myeong Jun asoma la figura de la violencia, la segregación y la traición como fuentes de los lazos de filiación. A esta superposición de subjetividades la acompañan otras intervenciones testimoniales —como he analizado previamente— que expresan la herencia colonial desde contextos sociales y políticos disímiles. En este sentido, la identidad como hibridación poco esclarece las dinámicas que le dan forma.

Consideraciones finales

Pensar las relaciones entre Corea y Japón en el cine documental contemporáneo es reflexionar sobre la polisemia de la memoria colonial, en el espacio holístico de recuerdos contradictorios y conflictivos, que define una abierta e inacabada *coreaneidad* en plural. En esta lucha por los sentidos del pasado, el testimonio se convierte en el vestigio por excelencia para reconstruirlo; sin embargo, ¿existe un equilibrio entre memoria, historia y documental?

Las propuestas estéticas y memorialísticas de cada una de las obras reconfiguran los dilemas del recuerdo, y su veracidad, en un juego de temporalidades donde lo sociopolítico es ensayado por lo individual y alcanza expresiones colectivas disímiles. En *Annyong Sayonara* el llamado a perpetuar el deber moral de la memoria cobra sentido en los fragmentos testimoniales presentados como “pruebas” judiciales y relega aquellas posiciones que superen la dicotomía víctima-victimario, excepto para quienes asumen el mandato de lucha. Ahora bien, en *Our School* la colonización ha dejado huellas mucho más sutiles. Desde la ex metrópolis, los relatos en primera persona adquieren un carácter reivindicador de tipo social, donde las heridas del pasado se traslucen en la exclusión. No hay una búsqueda de justicia en el sentido legal, sino la necesidad de inmortalizar la etnicidad. Finalmente, en *Cheonggyecheon Medley*, la dialéctica del olvido (orígenes sociales) y la memoria (sus sueños) logran su superación en un llamado a recordar la belleza que esconde el trabajo metalúrgico.

Estas películas sugieren un doble retrato: el de la cotidianidad y el del suceso histórico. El presente visible y el pasado ausente se configuran en torno de disyunciones de la mirada y la voz, de lo discursivo y lo visual. Los sucesos históricos sin imágenes (o con pocas imágenes de archivo), materializados en las voces testimoniales, dinamizan el espacio de memorias en disputa. La imposibilidad de recuperar en el cine una reconstrucción totalizadora del trauma conlleva al ensamblaje desorganizado de fragmentos arrancados y momentos efímeros, donde el testimonio, la historia y la memoria se funden en un desgarro final del relato oral y la imagen, y, en la obra de Kyung Kun Park, de la música y el arte.

Los dilemas sobre las *imágenes-recuerdo* constituyen así un *espacio de memorias*, en el cual el significante colonial emerge como agente activo que articula la yuxtaposición de instancias antagónicas, controversiales, complementarias y contradictorias, las cuales, bajo la temporalidad de la negociación, (re) definen la *coreaneidad* como identidad nacional multiforme, más allá de su hibridación. ♦

Dirección institucional de la autora:

Instituto de Investigaciones Gino Germani

Grupo de Estudios del Este de Asia

Uriburu 950, 6º piso,

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

✉ *mpam1979@gmail.com*

Bibliografía

- ABELMANN, Nancy y Kathleen Mc Hugh (eds.), *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 2005.
- AMADO, Ana, *La imagen justa. Cine argentino y político (1980-2007)*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009.
- AN, Jinsoo, "Screening the Redemption: Christianity in Korean Melodrama", en Kathleen McHugh y Nancy Abelmann (comps.), *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 2005.
- BHABHA, Homi, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Manganrial, 2011.
- BHABHA, Homi, *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- BOWYER, Justin y Jinhee Choi, *The Cinema of Japan and Korea*, Nueva York, Wallflower Publisher, 2004.
- CHA SEUNG KI, "The Colonial-Imperial Regime and Its Effects: Writer Kim Sa Ryang as an Exception", *Korea Journal*, vol. 50, núm. 4, invierno, 2010.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames, Photography, Narrative and Post-memory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- HOBSBAWM, Eric, *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 2009.

- HOBSBAWM, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Buenos Aires, Crítica, 2004.
- KIM, Kyung Hyun y David James (comps.), *Im Kwon Taek: The Making of a Korean National Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 2002.
- KIM, Mee Hyun, *Korean Cinema: from Origins to Renaissance*, Seúl, CommBooks, 2007.
- LEE, Hyang Jin, *Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- LEE, Young-il y Choe YoungChoi, *The History of Korean Cinema*, Seúl, Jimoondang Seúl Publishing Company, 1988.
- LE GOLF, *Histoire et mémoire*, París, Gallimard, 1988.
- MIN, Eungjun, JinSook Joo y Han Ju Kwak, *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*, Londres, Praeger Publisher, 2003.
- MORRIS, Mark, "Melodrama, Exorcism, Mimicry: Japan and the Colonial Past in the New Korean Cinema", en Chris Berry, Nichola Liscutin y Jonathan Mackintosh (eds.), *Cultural Studies and Cultural Industries in Northeast Asia. What a difference a region makes*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009, pp. 195-212.
- NORA, Pierre, "Las aventuras de *Lieux de Mémoire*", Ayer, núm. 32, 1998.
- PARK, Chan Seung, "Japanese Rule and Colonial Dual Society in Korea", *Korea Journal*, vol. 50, núm. 4, invierno, 2010.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- RICOEUR, Paul, "La historia común de los hombres. La cuestión del sentido de la historia", en P. Ricoeur, *Educación y política*, Buenos Aires, Docencia, 1984.
- ROSENSTONE, Robert, *Vision of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1995.
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- WHITE, Hayden, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.
- YOUNG, James, *At Memory's Edge. After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architect*, New Heaven, Yale University Press, 2000.

Filmografía

Annyong Sayonara (Kim Tae Il y Kato Kumiko Jun, 2005).

Cheonggyecheon Medley: A Dream of Iron (Kelvin Kyung Kun Park, 2010).

Sans Soleil (Chris Marker, 1983).

Our School (Kim Myeong Jun, 2006).

