

EL PASADO EN PRIMERA PERSONA: APUNTES SOBRE LAS MUJERES DE CONFORT EN EL CINE DOCUMENTAL SURCOREANO

Pilar Álvarez Merlo
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Introducción

Más de treinta y cinco años de colonización japonesa dejaron heridas imborrables en la sociedad coreana. Sin embargo, durante décadas, víctimas, victimarios y colaboradores convivieron en un país signado por memorias silenciadas y discusiones contradictorias hacia ese “otro” opresor que hoy, como nunca antes, vivencia reclamos de justicia a nivel nacional e internacional. Desde los años ochenta, los testimonios de unas pocas supervivientes coreanas, impulsados por movimientos sociales y religiosos, dieron lugar a la reconstrucción del complejo entramado de relaciones socio-políticas en las cuales se inscribió dicho pasado traumático. Luego de más de cuarenta años de memorias silenciadas, documentales (uno de los más representativos es la trilogía de Byun Young Joo), material publicado tanto en coreano como en inglés, museos virtuales, protestas frente a la Embajada japonesa (desde agosto de 1992 estas se realizan cada miércoles), la creación del *Consejo Coreano de Mujeres Reclutadas como Esclavas Sexuales por los Militares Japoneses* (diciembre 1991, cuenta con el apoyo de varias ONG nacionales e internacionales) y centros de investigación (como por ejemplo el *Instituto Coreano de Investigación de Chongshindae*, 1990) han jugado un rol esencial en el reconocimiento público de los crímenes cometidos durante la colonización y en la transmisión de las traumáticas experiencias a las nuevas generaciones.

Kim Hak-Sun fue la primera “halmoni” (forma respetuosa de decir “abuela” en coreano) en hacer el anuncio público de que se animaría contar su historia como parte de una acción legal contra el gobierno japonés. A partir de su ejemplo, dos mujeres más tomaron el coraje de llevar adelante la demanda correspondiente en el Tribunal de Primera Instancia de Tokio el 6 de diciembre de 1991. Como parte de este emergente movimiento, desde el año 1992, todos los miércoles algunas víctimas junto a organizaciones budistas, cristianas y jóvenes coreanos realizan protestas frente a la Embajada japonesa, exigiendo al gobierno nipón: admitir que dichas mujeres fueron raptadas/forzadas, perdón oficial (1), revelar la verdad sobre los crímenes cometidos, construir un memorial, compensación económica a sus víctimas o familiares (muchas ya han fallecido), castigar a los responsables.

De este modo, los relatos en primera persona se convirtieron en las pruebas esenciales, muchas veces únicas, sobre las cuales se sentaron las bases de la narrativa documental contemporánea surcoreana. Estos buscaron reconstruir, sin material de archivo, lo que Ranciere denomina el *espectáculo intolerable*: historias subalternas que cobran en el acto del habla un valor estético emotivo y un poder político sagaz. Los testimonios, como instancias de “verdad”, configuraron el espacio de memorias a través del cual las voces del pasado son glorificadas y estigmatizadas. Cuerpo y voz, experiencia vivida y acontecimientos históricos subjetivizan lo presente, lo ausente, lo real, lo visible, lo invisible, lo irrepresentable, lo

intransferible: ¿cómo reconstruir y mostrar la violencia? ¿Cómo hacer visible las cicatrices del pasado sin apelar a una homogenización del horror?

En el presente trabajo me propongo abordar las formas en que son evocadas, (re)apropiadas y (re)significadas las problemáticas del pasado –inter- e intrageneracional– planteando paradojas disímiles en torno a la *imagen-recuerdo*. Con el objetivo de responder a los interrogantes propuestos, he seleccionado los documentales más reconocidos sobre las ex esclavas sexuales de los militares japoneses, la trilogía de Byu Young Joo: *The Murmuring* (1995, *Najeun Moksori 1*), (1997, *Najeun Moksori 2*) y *My own Breathing* (1999, *Sul Gyeol*) (2).

Estos textos fílmicos, tanto en sus lenguajes estéticos como contenidos argumentativos, serán ensayados retomando los debates sobre memoria, violencia y representación planteados por Didi-Huberman, Walter Benjamin y Jacques Ranciere. Asimismo, se pondrá especial atención a las políticas de la mirada y la voz en la poética testimonial –disyunciones propias de la memoria en imágenes– a fin de proponer que las películas seleccionadas reafirman, mediante la exposición desordenada y fragmentaria de los relatos de algunas pocas víctimas, el deber moral y social de la memoria histórica como superación dialéctica del duelo individual.

Breve reseña sobre la trilogía de Byu Young Joo

Byun Young Joo posee una larga trayectoria en películas sobre mujeres y derechos humanos. Iniciada en la productora documental más reconocida del país, Purn Production, de Kim Dong Won, miembro fundadora del movimiento feminista de cine *Bariteo* y participante activa de *Jangsangotmae*, la directora es una de las más reconocidas documentalistas del país. Debuta en 1993 con *A Woman Being In Asia* (3), un documental sobre la prostitución en la isla de Jeju. Durante el rodaje conoce a una prostituta que le cuenta que se prostituye para la operación de su madre, una ex esclava sexual de los militares japoneses. A partir de este hecho, y luego de una etapa de investigación y participación en actividades relacionadas con los reclamos de las *mujeres de confort*, llega a la pantalla con *The Murmuring*.

Este film, ganador del premio *Ogawa Shinsuke* al mejor nuevo director en el *Festival Internacional de Cine Documental Yamagata* en Japón y seleccionada como *23 Film de Mujeres* por el *New York Women in Film and Television*, fue exitosamente acogido por el público convirtiéndose en uno de los documentales más aclamados en la historia coreana del cine documental. Interessantemente, cuando la directora decidió realizar este documental (4), las sobrevivientes que viven en la *Casa Nanum* (o *Sharing House*, casa donada en Seúl donde convivían seis sobrevivientes) se negaron a ser filmadas. Luego de convivir con ellas durante dos años y ganarse su confianza, el documental comenzó a rodarse. El foco central de este primer capítulo fue una introducción a la temática a través del rol político de las mujeres que participan de las marchas frente a la Embajada de Japón, sus reclamos y la exclusión.

Habitual Sandess surge como el pedido de estas mujeres de efectuar un film en la nueva *Casa Nanum* (donación de entidades budistas) que funciona, desde diciembre de 1995, en un lugar muy bello y agreste en las afueras de Seúl. Este segundo capítulo de la trilogía bucea en la convivencia en el nuevo hogar, la vuelta al trabajo rural (la mayoría de las ex *mujeres de*

confort coreanas pertenecían a la zona rurales más empobrecidas del país) y la participación política. Una mirada y una reflexión sobre lo cotidiano desde lo cotidiano. Las historias aquí contadas son atravesadas por la agonía y la posterior muerte de Kang Duk Kyug, una exvictima que sufre de un cáncer terminal y pide ser inmortalizada en celuloide.

Esta película fue proyectada en el Festival Internacional de Cine de Berlín, en el de Montreal y en el de Hong Kong. Asimismo, obtuvo el premio *Merit Prize* en el Festival Internacional de Cine Documental de Taiwan de 1998.

La trilogía llega a su fin con *My own Breathing*, ganadora del *Woonpa Award* en el Festival Internacional de Cine de Pusan. En el capítulo final se introduce un nuevo personaje que dará pie a la confrontación y el diálogo generacional y familiar, a discutir el rol de la sociedad en su conjunto, a la necesidad de perpetuar lo ocurrido. Rescatando el humor, el amor, la entrega y la lucha diaria de estas mujeres, el cierre nos lleva a quebrar con una mirada abstracta y ajena sobre los crímenes de guerra.

Recuerdos del pasado, voces del presente

“¿Cómo contar nuestra historia? ¿Cómo decir lo que hemos vivido? ¿A quién? Ni siquiera a mi madre se lo pude contar” (Testimonio de Pak Duri, en *The Murmuring*). Memorias silenciadas. Recuerdos difusos. Vergüenza. Episodios del pasado que vuelven bajo la autoridad incuestionable de las voces de las supervivientes. Voces de sufrimiento, indignación, desilusión, desahogo, justicia, verdad. Voces que se constituyen como primera manifestación del reconocimiento del horror. Voces de un espejo acústico devenido en espacio de memorias a lo largo de más de cuatro horas de material fílmico en los cuales los relatos autobiográficos se (re)definen y (re)significan, una y otra vez, en las interrelaciones subjetivas de la vida diaria.

Las víctimas son presentadas desde sus mundos privados (5): Kim Sun Dok cocinando, Lee Young Suk peninándose, Song Ba Nim jugando a las cartas, Pak Ok Nyon lavando, y así sucesivamente. Es en esas cotidianidades que surgen, dubitativos y fragmentarios, sus relatos testimoniales. Remembranzas de un pasado lejano que se resiste a ser organizado y despliega, fundamentalmente en *My own Breathing*, diversos aspectos controversiales de un mismo proceso histórico. Un claro ejemplo es el testimonio final de Kim Yun Shim que logra trascender la lógica colonizador (opresor) versus colonizado (oprimido) –tan presente en otros relatos– mediante una crítica desafiante a cuestiones culturales, sociales, políticas e históricas.

En los testimonios es la voz de la “verdad” quien comanda los relatos de la violencia sexual. Apelando, en la mayoría de los casos, a entrevistas con la directora (ausente de la pantalla) las historias fluyen y sus miradas se pierden en el recuerdo. Se resisten a dialogar directamente con el espectador, como observamos en la conversación con Shim Mi Ja quien al contar su historia mantiene siempre la mirada hacia el piso. Lo ausente, lo real, lo invisible devienen, en el acto de habla, en relatos con un valor político intenso en los que la voz se apodera de la memoria alcanzando su máxima expresión en las escenas de *p’ansori* (6). Es a través del arte popular que se expresa y comparte el *han*: sentimiento de dolor, enojo, resistencia, rencor que se desarrolla frente a la imposibilidad del cuerpo de expresar la

opresión, explotación y alienación a la que ha sido subyugado.

Sugestivamente, las experiencias de las víctimas no constituyen las únicas voces de la memoria: “Un pasado que nunca olvidaré en mi vida. Mi hija que nunca podrá hablar por culpa de ese desgraciado pasado. Mi hija que amaré hasta la muerte. Mi tragedia no debería haber recaído en ella” (Testimonio de Kim Yun Shim en *My own Breathing*). Las herederas del *han* recuperan desde una distancia generacional las vivencias traumáticas que precedieron sus nacimientos, pero que igualmente marcaron y moldearon con marginación e injusticia sus vidas. Es en la voz de la indignación de la hija de la señora Kim en China –*The Murmuring*– y la huella de la violencia exacerbada representada en el cuerpo sin voz de la hija de Yun Shim –*My own Breathing*– que se refleja la *postmemoria* (7). Son las hijas mujeres las que a través de la apropiación y resignificación de los relatos maternos construyen sus identidades desde una posición ideológica diferente. Ellas no son aquella generación, no sienten vergüenza ni melancolía. Por el contrario, bucean en el pasado para exigir, con dignidad, los derechos que les fueron negados a sus madres.

El legado pictórico

Ante la falta de imágenes-archivo –solo unas pocas fotografías de la consternación de la guerra son expuestas en la antesala del viaje a China–, las pinturas son exhibidas como documentos esenciales para la inmortalización del dolor. Estas obras, realizadas en el marco de un programa especial de ayuda psicológica para las supervivientes de la Casa *Nanum*, atraviesan los tres documentales proponiendo diferentes niveles de reflexión sobre las tensiones entre estética y ética, trauma y duelo, arte y resistencia.

Las primeras imágenes al respecto aparecen en *The Murmuring* durante la clase de pintura: aula, conversaciones con la profesora, diálogos con las mujeres y entre ellas mientras trabajan. A lo largo de estas escenas, las *halmoni* darán cuenta de lo que ellas buscan expresar en el arte. Al igual que en las tomas de “Inocencia Interrumpida” en *Habitual Sadness*, las imágenes de las pinturas serán acompañadas por la voz en *off* de las autoras explicando su sentido. De este modo, en los dos primeros capítulos, la directora no deja a las pinturas abandonadas al destino interpretativo del espectador. Son las voces de las víctimas las que nos dicen qué hay que ver y recordar, cómo mirar y hacer visible lo irrepresentable e inimaginable. La voz recupera la impotencia de los cuerpos heridos en un devenir de lo pedagógico a lo poético signado por la superposición de temporalidades: la del pasado que evocan, la de la representación pictórica y la del propio documental.

La subordinación de la imagen a la voz se diluye en *My own Breathing*. Minutos antes del cierre de la trilogía son presentadas, en un silencio absoluto, algunas de las obras más reconocidas: “Hechizar su pueblo” e “Infancia” de Kim Bok Dong, “En el barco” de Kim Soon Duk, “Vida complicada” y “Gripe y cansancio” de Kang Duk Kyung. Pretendiendo evidenciar el *esto ha sido* de Barthes, la singularidad del horror es recuperada en una estatización no anodina de lo ocurrido. Campos, montañas, flores, sol, niñas jugando, la madre, la hermana esbozados en verdes brillantes, tonalidades de azul y un dejo de alegría naranja y amarilla se

enfrentan a mujeres asustadas, soldados radiantes, garabatos de bronca e indignación. Los estigmas del rapto y los clichés nacionalistas se hacen a un lado para dar lugar, en términos de Ranciere, a una repolitización del arte: la eficacia del disenso, del conflicto de los regímenes sensoriales que no es más que el propio corazón de la política (Ranciere, 2010).

La muerte y el deber de la memoria

Byu Young Joo convoca a un tiempo histórico, que conecta pasado y futuro, marcado por el tiempo cronológico de la vida. En estos vínculos de la historia con la subjetividad de las supervivientes es que se posiciona la memoria en el campo de la ética. La memoria que reconstruye, como bien afirmaba Halbwachs, el pasado desde los imperativos del presente. Memorias plurales, multiformes, inexactas que se extienden en la multiplicidad de tiempos sociales y espacios diferenciados desde los cuales son apropiadas y (re)significadas. Memorias que luchan, como en la trilogía documental, contra el límite temporal que delimita nuestra existencia: la muerte.

La primera manifestación de la muerte es el suicidio. La recuperación de esta práctica antigua y emblemática de la cultura coreana para resolver problemas personales, aparece, en *The Murmuring*, como la única salida a los tormentos traumáticos del pasado: “No me interesa el dinero ni la ropa, no quiero nada. Solamente quiero morir (...) aunque tengo hermanos y una hija no tengo donde ir. Solo quiero suicidarme” (*The Murmuring*). Asimismo, la pérdida intencional de la vida encuentra otras expresiones sutiles que emergen del humo del cigarrillo y se desvanecen en meros relatos de desesperanza. La indignación sobre las paupérrimas condiciones materiales a las que están sometidas también es materializada en la muerte. Espera anhelada que ponga fin a los cuerpos maltratados, los sueños robados, la indiferencia, la frustración. Dolor que el tiempo acrecienta y se perpetúa más allá del cuerpo físico hasta convertirse en heridas incorpóreas.

A media luz, el primer documental termina con el recorrido lento por el cuerpo –sin rostro–desnudo, arrugado y envejecido de una de las víctimas. Imágenes que marcan la proximidad al fin de la vida como contracara de la lucha política. La muerte vuelve, en la narrativa del segundo documental, a través de la historia de una de las *halmoni* a la que le diagnosticaron cáncer de pulmón. La agonía de la enfermedad revive la conexión entre la historia personal y el deber social de la memoria. Después de siete años de haber realizado la primera obra, *My own Breathing* comienza con una sucesión de fotografías sobre los rostros de las mujeres de la Casa *Nanum* que han muerto y termina con imágenes –sin sonido– del velatorio y entierro de Kang Myo Ran. Las narrativas se desenvuelven en una trayectoria hacia la muerte como punto de inflexión que excede al tiempo histórico, pero que a la vez se moldean y (re)configuran en él.

La contracara de este legado yace en la revalorización política del pasado que, para Byu Young Joo, no es mera perpetuación del sufrimiento. La trilogía busca aprehender el deber que deriva del horizonte de expectativas expresado por las propias víctimas: “Siendo un testigo presencial. No podía seguir callada”. “Hemos despertado al mundo mostrándole la existencia

de las esclavas sexuales”. Un deber sustentado en el deseo de las mujeres de hablar por otros y, consecuentemente, rescribir la historia. Y es por medio de estas nuevas lecturas que la sociedad 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” (Ricoeur, 1984: 69).

Consideraciones finales

Como hemos podido observar a lo largo del análisis realizado en las secciones precedentes, estas películas proponen un doble retrato: el de las mujeres en su cotidianeidad y el del horror (rapto o entrega, vivencias en los burdeles, el desamparo de posguerra). El presente visible y el pasado ausente de la pantalla se configuran en torno a disyunciones de la mirada y la voz, de lo discursivo y lo visual. El pasado sin imágenes, materializado en las voces testimoniales, dinamiza espacios controversiales de memorias en disputa que logran, por momentos, visualizarse a través del arte pictórico. La imposibilidad de recuperar en el cine una reconstrucción totalizadora del trauma conlleva al ensamblaje desorganizado de momentos efímeros y relatos espontáneos donde los instantes de autoridad de la voz y unificación de testimonio-pintura se funden en un desgarramiento final del relato oral y la imagen.

Contraponiendo lo que ya no podemos ver a lo visible, la trilogía establece un juego dinámico de temporalidades donde lo diario es ensayado desde lo político: manifestaciones frente a la Embajada de Japón, intervenciones públicas y reuniones con diversos movimientos religiosos y de derechos humanos. En estas repeticiones, la singularidad de las reminiscencias, que se asoman en el ejercicio personal de las supervivientes por reconstruir el pasado, alcanza su máxima expresión colectiva.

Desde la singularidad de los relatos, los filmes nos proponen recuperar los traumas del pasado desde una lectura contemporánea que desplaza las miradas bipolares propias del discurso postcolonial hacia su repolitización. Las propuestas estéticas y memorialísticas presentadas reconfiguran así los dilemas del recuerdo en un llamado social a perpetuar el deber moral de la memoria histórica como superación dialéctica de la indiferencia versus la inmortalización del horror.

Notas

(1) Es uno de las demandas más cuestionadas. Desde los años ochenta, han sido constantes las declaraciones de perdón por las atrocidades cometidas durante la guerra por parte de los Primeros Ministros japoneses (como por ejemplo: Zenko Suzuki en el 82, Emperador Hiroshito en el 84, Yusuhiro Nakasone en el 84, Takeshita Nobov en el 89, etc.). Si bien tanto en 1995 (Tomichi Murayama), en 2007 (Shinzo Abe) y, recientemente (durante el 100 aniversario de la anexión de Corea a Japón) en agosto 2010 (Naoto Kan) han pedido sinceras disculpas por los errores cometidos durante la colonización, pero nunca se ha mencionado específicamente el tema de las *mujeres de confort*.

(2) Utilizaré los títulos de las películas en idioma inglés (no es necesariamente la traducción literal del coreano) dado que en la Argentina se presentaron con dichos nombres.

(3) Ya se había destacado por su participación en *Even the Weed Has its own Name* (1990), *Our Children* (1990) y *The Line of Battle* (1991).

(4) Considerando la tipología documental de Nichols Bill, en esta trilogía documental confluyen la modalidad documental de observación –donde la directora ofrece al espectador la oportunidad de observar casi por casualidad retazos de las vivencias de las exesclavas en la actualidad– y la modalidad expositiva –se ofrece al espectador una argumentación pedagógica del tema en cuestión–. También existen momentos de intervención de la directora: en la mayoría de las entrevistas (en *off*) y en algunos eventos sociales (presencial), no me atrevería a afirmar que es una característica que domine las narrativas. Para más detalles sobre las modalidades del documental ver Bill Nichols (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

(5) Estos mundos privados están signados por la desdicha. *The Murmuring* es, de la trilogía, el que expresa con mayor anhelo la miseria material por la que transitan sus vidas. No hay, como en *No Quarto do Vanda* (Pedro Costa, 2002), una estatización de la pobreza: cuartos lúgubres, sombríos, fríos, paredes humedecidas, resquebrajadas, edificios grises deteriorados por el abandono. Estereotipos de la marginalidad que se consagran en las imágenes contradictorias de Myondong –uno de los centros comerciales más representativos de Seúl– donde el plano estático a un desvalido pidiendo dinero ensombrece al mercado, símbolo del enriquecimiento y el consumo capitalista desaforado del despegue económico de los noventa.

(6) El *p'ansori* es un arte folklórico coreano cuyos orígenes datan del siglo XVIII, que logran su máximo esplendor un siglo después. Si bien decae su popularidad durante el período colonial –éxito del *shinpa* japonés–, en 1962, bajo la presidencia de Park Chung Hee, es incorporado a la Ley de Preservación Cultural como Patrimonio Cultural Intangible. Desde entonces, ha adquirido un significativo auge como símbolo por excelencia de la identidad nacional ya que apela a las raíces coreanas premodernas, precapitalistas, precolonización. Asimismo, es importante observar que el *p'ansori* ha sido tradicionalmente representado por mujeres provenientes de familias de shamanes de la provincia Cholla, la misma región a la que pertenecen la mayoría de las víctimas de la esclavitud sexual de los militares japoneses.

(7) Retomo aquí el concepto de postmemoria utilizados por Hirsch y Young. En sus trabajos, esta representa la reconstrucción del pasado que realizan los hijos de las víctimas del holocausto quienes reconstruyen los eventos traumáticos vividos por sus ancestros sostenidos por la memoria de estos, pero desde una nueva dimensión política, social e ideológica. Ver Marianne Hirsch (1997), *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press, y James Young (2000), *At memory's Edge. After-images of the holocaust in Contemporary Art and Architect*, United States of America: Yale University Press.

Bibliografía

- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y político (1980-2007)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Arendt, Hannah (2003 [1958]). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Badiu, Alain (2005 [2009]). *El siglo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Barthes, Roland (2003). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Cadava, Eduardo (2007). “Quiromancia: el manual de la muerte, de Faz Sheik”, en *Pensamiento de los Confines*, N.º 21, diciembre, pp. 25-41.
- Chion, Michel (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- De Man, Paul (1981). “La autobiografía como desfiguración” en *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas*, Vol. 29, diciembre, Barcelona, pp. 113-118.
- Didi-Hubermas, Georges (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Dolar, MLaden (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.

- Halbwachs, Maurice (2004 [1950]). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press.
- Lejeune, Philippe (1981): “El pacto autobiográfico”, en *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas*, Vol. 29, diciembre, Barcelona, pp. 47-61.
- Min, Pyong Gap (2003), Korean "Comfort Women": The Intersection of Colonial Power, Gender, and Class, en *Gender and Society*, Vol. 17, N.º 6 (diciembre) pp. 938-957.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Ranciere, Jacques (2005). *La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria en La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Renov, Michael (2007). “Estudiando el sujeto: una introducción”, *Pensamiento de los confines*, N.º 20, junio, Argentina: Fondo de Cultura Económica, pp. 141-153.
- Ricoeur, Paul (1984). “La historia común de los hombres. La cuestión del sentido de la historia”, en *Educación y política*. Buenos Aires: Docencia.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Silverman, Kaja (2009). “La Mirada (gaze)”, en *El umbral del mundo visible*. Madrid: Akal.
- Tanaka, Yuki (2002): *Japan's Comfort Women. Sexual Slavery and Prostitution during the World War II and the US Occupation*. New York: Routledge.
- Todorov, Tzvetan (1995 [2008]). *Los abusos de la memoria*. España: Paidós.
- Vallina, Cecilia (2009). *Crítica al testimonio*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Young, James (2000). *At memory's Edge. After-images of the holocaust in Contemporary Art and Architect*, United States of America: Yale University Press.

Sitios en Internet

House of Sharing: <http://www.nanum.org>

Korean film: <http://www.koreanfilm.org>

Filmografía

Habitual Sadness - *Najeun Moksori 2* (Byun Young Joo, 1995).

My Own Breathing - *Sul Gyeol* (Byun Young Joo, 2002).

The Murmuring - *Najeun Moksori 1* (Byun Young Joo, 1993).