

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 31, año 2024. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-10176-04-1

Violencias, memoria y cine

La construcción audiovisual del pasado (2024)

Cora Cuenca-Navarrete; Tibisay Navarro-Mañá (editoras)

Separata

Capítulo 6

Título del Capítulo

«La creación de una ‘Nación de Resistencia’: Representación de los soldados del ejército imperial japonés en el cine taiwanés de la posguerra (1960-1980)»

Autoría

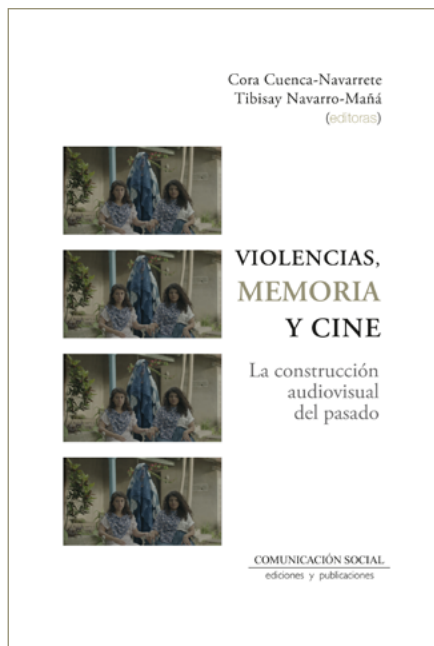
Hao-Wen Cheng

Cómo citar este Capítulo

Cheng, H. (2024): «La creación de una ‘Nación de Resistencia’: Representación de los soldados del ejército imperial japonés en el cine taiwanés de la posguerra (1960-1980)». En Cuenca-Navarrete, C.; Navarro-Mañá, T. (eds.), *Violencias, memoria y cine. La construcción audiovisual del pasado*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-10176-04-1

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c6.emcs.31.c46>



El libro *Violencias, memoria y cine. La construcción audiovisual del pasado* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Violencias, memoria y cine. La construcción audiovisual del pasado analiza de forma crítica la relación y la intersección de los tres conceptos que han servido de hilos conductores en todos los capítulos del presente volumen: violencia, memoria y cine.

Sus páginas invitan al lector a realizar un recorrido por la representación de la violencia en el cine atendiendo a casos de estudio desplegados en distintos puntos de la geografía; también a reflexionar en torno a cómo las diferentes dimensiones de las memorias oficiales en esos lugares influyen en la creación de películas.

Durante el último siglo, el imparable desarrollo de la tecnología y del cine ha ofrecido las más diversas posibilidades de representación de los episodios más violentos de nuestro pasado. Por tanto, creemos adecuado cuestionar los filmes en forma y fondo, su influencia en las víctimas, la manera en la que perpetúan (o no) ciertas narrativas, y cómo éstas contribuyen a la creación de memorias hegemónicas y de otras más subversivas.

Así, y ya que nos encontramos constante e inevitablemente rodeados de cine, con este volumen animamos al lector a pausar y, siguiendo el ejemplo de nuestros casos de estudio, a consumir con mirada crítica las representaciones audiovisuales que dictan cómo hemos de recordar nuestro pasado desde el presente.

Sumario

Prólogo. Las intersecciones de la memoria, por Joe Eggers	11
Introducción, por Cora Cuenca Navarrete	15
Referencias	26
1. El testimonio en un carrete. Reflexiones en torno a la ético-estética cinematográfica en el acceso a la violencia franquista en España, por Cora Cuenca Navarrete; Tibisay Navarro Mañá	27
Una cronología histórico-cinematográfica desde la Transición hasta los albores del nuevo siglo	27
La memoria cobra fuerza en España: la influencia de Europa y el desmoronamiento del relato transicional	31
Del testigo al espectador pasando por el cineasta. Sobre lo kitsch y lo auténtico	38
Potencia y ético-política del testimonio en el documental.	
El nome de los árboles y El silencio de otros	44
Las «trampas» del cine o la desactivación de la memoria a través de la emoción	46
De finales catárticos, Quilinos y Ascensiones	49
Conclusiones y nuevos interrogantes hacia el futuro	52
Referencias	55
2. Un pasado que no cesa. La práctica filmica implicada frente a la violencia ultra durante La Transición, por Lurdes Valls Crespo; Ana González Casero	57
Introducción. Velo y desvelo de la extrema derecha	57

La producción audiovisual «implicada» desde la herencia. Del <i>Parlamento de papel</i> a la militancia en 16mm	63
Pruebas filmicas para una historia no olvidada. <i>De Lunes Negro, Atocha 55</i> (Tino Calabuig, 1997) a <i>Yolanda en el país de los estudiantes</i> (Isabel Rodríguez, 2013)	68
Conclusión	75
Referencias	77
3. Con mi corazón en Yambo. Memoria de las desapariciones forzadas en Ecuador, <i>por Victoria César Velázquez</i>	79
Introducción	79
La desaparición forzada como causa del trauma colectivo	84
La movilización social como eje vertebrador en la lucha por los derechos humanos	89
Comisiones de la verdad para la reparación (limitada) del trauma colectivo	94
Conclusiones	98
Referencias	101
4. Cuestionando el extractivismo epistémico: el poder del cine para devolver los resultados de investigaciones académicas a las fuentes primarias en El Salvador, <i>por Paula Cuellar Cuellar</i>	103
Introducción	103
Antecedentes	106
<i>Añil</i> y el poder de las historias orales	110
El extractivismo epistémico y el poder de las artes	117
Conclusión	122
Referencias	125
5. La «idea rusa» en el cine bélico sobre las guerras de Chechenia, <i>por Adrián Tarín Sanz</i>	127
Ortodoxia, autocracia y nación. Bases para un cine «verdaderamente» ruso	127

Guerras inmemoriales: obstáculos para el recuerdo cinematográfico.	132
Insuflando espíritu a la guerra	138
Referencias	147
6. La creación de una «Nación de Resistencia»: Representación de los soldados del ejército imperial japonés en el cine taiwanés de la posguerra (1960-1980), <i>por Hao-Wen Cheng</i>	149
Introducción	149
Construyendo una «Nación de Resistencia» en las películas de 1960-1987	151
Diferenciando al Otro: Apariencia y Lenguaje	164
Conclusión	171
Referencias	172
7. Caos de Memoria: recuerdo y borrado del Holocausto en los cómics y películas de Marvel, <i>por Erin L. Smith</i>	175
Marvel ante el Holocausto. Bruja Escarlata y Magneto como supervivientes	175
Magneto/Max Eisenhardt/Erik Lehnsherr. Del villano canónico al antihéroe de las mil caras	178
Bruja Escarlata/Wanda Maximoff. Superación del trauma a través de la violencia y deseo de redención	186
Conclusiones	191
Referencias	196
Epílogo. El entierro de Navalny o el poder político de las imágenes, <i>por Miguel Vázquez-Liñán</i>	199

La creación de una «Nación de Resistencia»: ¹ Representación de los soldados del ejército imperial japonés en el cine taiwanés de la posguerra (1960-1980)

Hao-Wen Cheng

Universidad de Minnesota-Twin Cities

Introducción

En la antigua colonia japonesa de Taiwán (1895-1945), controlada posteriormente por la República China (1945-), el conflicto sobre la memoria histórica de la Segunda Guerra Mundial se intensificó al terminar la guerra en 1945.

En la memoria colectiva china, la Segunda Guerra Mundial se conceptualizó alrededor de la narrativa llamada *Banian kangzhan*, la guerra de ocho años de resistencia (1937-1945). Se intentó integrar en esta narrativa a los soldados taiwaneses que formaban parte del Ejército Imperial japonés —es decir, taiwaneses² que sirvieron en las fuerzas armadas japonesas durante la

¹ El término «Nación de Resistencia» es una aproximación al original en inglés, «Nation of Resistance».

² Con el término «taiwaneses», me refiero a aquellos que vivieron en Taiwán antes de 1945, incluyendo tanto a inmigrantes Han como a las poblaciones aborígenes. Ambos grupos se enlistaron en las fuerzas armadas japonesas durante la guerra. Después de la guerra, a los inmigrantes Han se les conocía como *Benshengren* (isleños), mientras que a la población aborígen se les llamaba *Pingdi tongbao* (compatriotas de las llanuras) o *Shandi tongbao* (compatriotas de las montañas).

Segunda Guerra Mundial—. A pesar de ser incesante, el esfuerzo de integración de los soldados en la narrativa memorialista china fracasó. Esta narrativa, análoga al mito de la Resistencia francesa durante la guerra, amplificaba en la memoria histórica de la posguerra la importancia y la escala de la resistencia china frente a la ocupación japonesa. El esfuerzo de imponer una narrativa específica finalmente flaqueó debido a la memoria de los propios soldados (Lin, 1996: 225; Paxton, 1972; Rouso, 1987). Sin embargo, las estrategias empleadas —específicamente las metodologías utilizadas para integrar al ejército en la memoria histórica china—, fueron influyentes, tal y como muestran los cineastas en las décadas de los setenta y los ochenta que adoptaron algunos de estos elementos en películas que exploraban las experiencias de los soldados, a la vez que trazaban técnicas nuevas propias del género cinematográfico.

En este capítulo, analizo cuatro películas: *Songjun xinmianmian* (*Una afectuosa despedida*, 1965), dirigida por Che-Fu Liang; *Meihua* (*Victoria*, 1976) de Chia-Chang Liu; *Chunhan* (*Amor en primavera fría*, 1979) de Chun-Liang Chen, y *Daocaoren* (*Hombre de paja*, 1987) de Tung Wang. Analizaré la forma en la que estas películas, siendo agentes vitales en la producción de memoria cultural³ y la «protésica»,⁴ inte-

³ Para que la memoria pueda ser transmitida durante más de tres generaciones, la memoria comunicativa debe ser ritualizada, visualizada, materializada, y se le debe atribuir un espacio, convirtiéndose entonces en «memoria cultural», representada por un agente cultural (Assmann; Czaplicka, 1995: 133).

⁴ Del inglés, «prosthetic memory» (Landsberg, 2004). Landsberg explora cómo la memoria individual y colectiva (o comunicativa) puede

gran isleños —inmigrantes Han que se trasladaron a Taiwán antes de 1945— en la narrativa histórica de la Guerra de los Ocho Años de Resistencia. A lo largo del capítulo, defenderé que estos cineastas adoptaron narrativas propias de las décadas de los años 1950-70, a la vez que desarrollaron otras nuevas, propias del medio cinematográfico, que reflejaban los cambios del marco sociopolítico taiwanés.

*Construyendo una «Nación de Resistencia»
en las películas de 1960-1987*

Estas cuatro películas producidas en Taiwán entre las décadas de 1960 y 1980 sirven como artefactos cruciales para la comprensión de la evolución de las narrativas alrededor de los soldados taiwaneses del ejército imperial japonés. Entre 1950 y 1970, adoptaron y se involucraron en varios discursos, reflejando cambios en normas sociales y agendas políticas.

La siguiente sección examina las narrativas presentes en estas películas, creadas a partir de discursos oficiales y producto del marco temporal de la época, prestando especial atención a cómo muestran la inclusión de los isleños en el mito de la Resistencia china y la construcción de una identidad nacional que los incorpora a esta narrativa como «chinos», o, por los menos, no-japoneses. No obstante, a través de la re-

ser transformada por medios como el cine en memoria cultural, en especial para aquellos que no tienen conexión natural o biológica con el evento en cuestión (Landsberg, 2004: 18).

presentación de la resistencia por parte de los isleños y la delineación de distinciones culturales usando el lenguaje y la sátira, *El hombre de paja* se diferencia de las otras tres películas en tanto que desafía las narrativas dominantes e ilumina las complejidades de la historia e identidades en Taiwán durante este período transformativo.

Podemos encontrar varios discursos sobre los soldados taiwaneses que estas películas, producidas entre las décadas de los cincuenta y setenta, tienen en común. Primero, se les representaba comúnmente como compatriotas dignos, forzados por los japoneses a luchar en la guerra en contra de su voluntad. Consecuentemente, no se les debía juzgar por su participación en la guerra (Kushner, 2015: 124-125). En *Una afectuosa despedida*, Chi-Jen Wu es enviado a la isla de Hainan en contra de su voluntad. En *Amor en una primavera fría*, Chang-Jung es conscripto a la fuerza y al igual que Wu, como castigo. En estas películas, ningún isleño se ofrece voluntario para luchar en la armada japonesa ya que, como mencionan los hermanos en *El Hombre de Paja*, aquellos conscriptos probablemente acabarían «muertos o mutilados», y sólo recibirían un certificado y una bandera a cambio de su sacrificio.

Otro elemento heredado de discursos oficiales y compartido por estas películas son las descripciones de las atrocidades cometidas por los japoneses. En *Victoria* se les muestra decapitando a ancianos que se interponen en el camino del ejército japonés, y ejecutando públicamente a otros habitantes de la isla con la ayuda de tropas nacionalistas chinas que se infiltran en el pueblo para sabotear una central eléctrica.

Amor en una primavera fría ilustra cómo los japoneses envían a los isleños a su muerte en combate, y cómo el gobierno colonial los explota con trabajos forzados y violencia si se atreven a protestar por el trato que reciben.

En tercer lugar, el sentimiento anti-japonés es otro elemento común en las películas, especialmente aquellas producidas en los años setenta. Este sentimiento anti-japonés emergió de nuevo en esta década a causa del reconocimiento de la República Popular China (RPC) por parte de Japón en 1972 (Yang, 2018: 123).⁵ Como ya hemos mencionado, en *Victoria*, el resentimiento se muestra evidente durante la narrativa: ancianos taiwaneses son decapitados porque se sitúan en el camino de la armada japonesa. Finalmente, este odio hacia los japoneses lleva a Chu-Kuan a combatir al ejército japonés en China. De forma similar, en *Amor en una primavera fría*, el padre de la bella Hsiu-Lan afirma, cuando los japoneses están a punto de tomar a la fuerza el centro de silvicultura, que «los japoneses están acostumbrados a romper contratos». Estas palabras se pueden interpretar como una acusación a la «traición» japonesa de cambiar su postura política al reconocer la legitimidad de la RPC en

⁵ Opiniones fuertemente anti-japonesas emergieron poco después del final de la Segunda Guerra Mundial, alimentadas por el sufrimiento de la población china durante la Guerra, y la memoria de los isleños en cuanto a la explotación y trato por parte de los japoneses durante el período colonial. El sentimiento anti-japonés dio pie a uno más anti-comunista entre 1950 y 1970. Sin embargo, el previamente menguado sentimiento anti-japonés volvió a surgir después de ese acto por parte del gobierno japonés en 1972, que se entendió como una «traición» (Yang, 2018: 123).

1972. Además, su afirmación podría evocar y reforzar en la audiencia la memoria de la Guerra de los Ocho Años de Resistencia, que comenzó después de que Japón violara varios tratados en 1931.

A parte de estos tres discursos comunes mencionados —el de los compatriotas dignos, las atrocidades cometidas por los japoneses, y el sentimiento generalizado anti-japonés—, el énfasis en la resistencia de los isleños contra la invasión japonesa y el hincapié en las diferencias entre isleños y japoneses son dos elementos adicionales que estas películas tienen en común. Además, al centrarse en la resistencia por parte de los isleños durante la ocupación colonial, los cineastas los hacían protagonistas de este «mito de la resistencia». Los isleños eran representados en las películas tanto armados como desarmados, pero siempre como parte de la resistencia. Además, fortalecieron la idea de que eran chinos al realzar sus atributos «chinos»,⁶ y diferenciándolos de los japoneses en cuanto a la lengua y apariencia. Las narrativas creadas alrededor de estos factores se transformaron con el paso del tiempo, ante cambiantes atmósferas sociopolíticas, demostrando así la fluidez de las diferentes memorias.

A continuación examinaré la forma en la que los isleños, tanto militares como civiles, fueron incluidos en el mito de la Resistencia china. Más adelante, me centraré en la representación de las diferencias entre isleños y japoneses en estas películas.

Primero, los llamados *Waishengren* («habitantes del continente»), ciudadanos chinos que se mudaron a

⁶ En el original, «chineseness».

Taiwan después de 1945) y los isleños colaboraron de forma accidental en la formación y perpetuación de las narrativas alrededor de los soldados taiwaneses al incorporar memorias que se alineaban con el discurso oficial. A parte de ser representados como los compatriotas más dignos y valientes, algunos de los soldados eran recordados como desertores anti-japoneses que lucharon junto a los nacionalistas chinos, especialmente en el caso de la isla de Hainan. Esta colaboración accidental fue facilitada por esfuerzos gubernamentales, medios de comunicación, libros de texto, y a nivel individual por habitantes tanto de la isla como del continente.

Además de la representación de los isleños como víctimas de las atrocidades japonesas y como héroes que resistieron la invasión japonesa en China, colaboraciones accidentales ocurrieron también en la construcción del mito de la resistencia en el frente taiwanés. Esta cooperación se basaba en confirmar la resistencia de los locales a la invasión japonesa durante las diversas etapas de la colonización de la isla. Artículos en el *Zhongyang ribao* (*Central Daily News*) entre 1945 y 1956 muestran la resistencia de los isleños a los japoneses durante la invasión de Taiwán en 1895, la guerra de guerrillas contra los japoneses en los primeros años de la colonización,⁷ y la resistencia entre 1902 y 1915.⁸

⁷ Algunas de las figuras más prominentes de la Guerra de guerrillas fueron Shao-Mao Lin (1865-1902), tie Ke (1876-1900), y Da-Shi Jian (1870-1900).

⁸ Algunos ejemplos de los artículos en el *Central Daily News* son: «Tai-bao kangri fandi wushi zhounian» [50 Aniversario de la Resistencia

De forma similar, estas narrativas históricas se han incorporado y mantenido en el mundo cinematográfico de varias formas. Además de acentuar la victimización de los isleños a través del alistamiento forzado al ejército japonés, estas películas enfatizan la resistencia de los locales en el frente doméstico en Taiwán. En *Una afectuosa despedida*, el personaje Wu Chi-Jen deserta del ejército japonés cuando se encuentra estacionado en la isla de Hainan, pero es que ya se había resistido a entrar en el ejército desde el principio. Wu se enfrenta a las fuerzas japonesas en altercados callejeros junto a varios hombres locales de la isla, a los que les mueve la repulsión colectiva de las atrocidades japonesas. Además, la trágica muerte de los padres de Wu durante los ataques aéreos, atribuidos a los japoneses, pone énfasis en la profundidad de las injusticias cometidas por estos. Subsecuentemente, durante la década de los años setenta, aumenta la representación cinematográfica de la resistencia a la invasión japonesa. En *Victoria*, los isleños son presentados como seguidores fervientes de la cultura china, firmes en su misión de reivindicar y conservar su identidad cultural a través de actos desafiantes hacia la imposición japonesa. Un claro ejemplo es la oposición vehemente del padre de Chu-Kuan y Chu-Yung, junto a otros

anti-japonesa y anti-imperial por parte de compatriotas taiwaneses], p. 3, 17 de junio 1945; «Taimin wuzhuang kangri minzu yundong shi-lüe» [Una breve historia de la Resistencia armada de los isleños contra los japoneses y el movimiento nacional], p. 9, 22 de septiembre de 1947; «Jinian kangri ixunnan shanbao» [Conmemorando la Muerte de los compatriotas indígenas durante la Resistencia a los japoneses], p. 5, 10 de julio de 1953.

isleños ancianos, a las directrices japonesas de mover las tumbas de sus ancestros, ya que tal actuación es considerada completamente antiética de acuerdo con la tradición china. La mencionada decapitación de los ancianos actúa como catalizador para que Chu-Kuan se aliste en el ejército nacional chino, y para que su hermano, Chu-Yung, prometa vengar la muerte de su padre. Más adelante, Wen-Ying y Hsiao-Hui cometen un acto de resistencia ante la invasión japonesa al infundir y reforzar la identidad china de sus estudiantes.

Las formas de resistencia empleadas por Chu-Yung y Wen-Ying requieren un análisis más profundo. Inicialmente, a Chu-Yung se le acusa de tendencias colaboracionistas y se le tacha de *Hanjian* (que han traicionado a los Han), a causa de su aventura amorosa con la hija de un prominente oficial del gobierno japonés. Así, se enfrenta al ostracismo de la comunidad isleña, incluida Hsiao-Hui, su amada. Aun así, Chu-Yung se implica finalmente en un acto de subversión al orquestar el sabotaje de una central eléctrica manipulando a su amante, a la que hace infiltrar, sin ella saberlo, una bomba camuflada en entre piezas de maquinaria. Tras la explosión, Chu-Yung es capturado y condenado a muerte por las autoridades japonesas. Antes de su ejecución, cuando es visitado por Hsiao-Hui, reafirma su identidad china y rechaza la impuesta etiqueta de *Hanjian*. Ante tal valentía, Hsiao-Hui profesa el ardiente deseo de casarse con él cuanto antes.

La narrativa de Chu-Yung elucida dos temas fundamentales. Primero, enfatiza esa idiosincrasia valerosa de los isleños como esencia del mito de resistencia. A pesar de relacionarse con los japoneses, Chu-Yung

termina por reafirmarse como parte de la resistencia. Segundo, su implicación con la mujer japonesa es un ejemplo de las inherentes estructuras coloniales. En el marco colonial, el colonizado ocupa, habitualmente, una posición de subordinación, a menudo feminizado o emasculado por la figura del colonizador (Mark, 2003: 609). Sin embargo, la voluntad y poder que muestra Chu-Yung en su relación con la mujer japonesa, en la que se sitúa como figura dominante y que ejerce poder sobre el cuerpo de ella, simboliza una inversión en la habitual dinámica de poder entre colono y colonizado. Con todo, cabe destacar que, al reafirmar el poder de la figura del colonizado, se reiteran los típicos roles de género. En tercer lugar, el deseo pronunciado por su amada original, Hsiao-Hui de casarse con Chu-Yung, ahora parte de la resistencia, sustituye la narrativa común durante el período colonial de que miembros de grupos locales de mujeres jóvenes prometían casarse únicamente con aquellos hombres que se unían al ejército japonés (Chatani, 2018: 174).

Podemos observar una narrativa de resistencia similar, en tanto que implica la regulación de cuerpos femeninos, en la historia de Wen-Ying. Después de la partida de su marido, Chu-Kuan, al unirse a las fuerzas nacionales chinas en el continente, Wen-Ying asume su rol de profesora en una escuela de Taiwán. A pesar de sus esfuerzos de inculcar una identidad china en sus estudiantes y de protegerlos del reclutamiento obligatorio instaurado por las autoridades japonesas, se la acusa falsamente de mantener una relación con un oficial japonés, llevándola al ostracismo y la censura por parte de los otros isleños. Incapaz de aguantar

las críticas, y atormentada por el suicidio de su suegra a causa de los infundados rumores, Wen-Ying acaba por suicidarse. Finalmente, como emotiva reacción a las acusaciones infundadas a las que se tuvo que enfrentar, la comunidad isleña se reúne en el lugar de su muerte para honrarla como epítome de pureza inquebrantable. La muerte de Wen-Ying es importante por varias razones. Primero, subraya la complejidad de identificar comportamientos colaboracionistas durante la agitación y confusión que trae consigo la guerra. De acuerdo con Brook (2007), las autoridades chinas tuvieron que enfrentarse a las dificultades de definir lo que constituía el «comportamiento colaboracionista», en un momento en el que los individuos debían navegar un precario punto medio entre el beneficio personal y la protección de su comunidad. Esta ambigüedad, situada entre polos opuestos de resistencia y colaboracionismo, caracteriza las complejas decisiones tomadas por la mayoría de los habitantes de Taiwán. Además, añade complejidad a la construcción de una narrativa histórica cohesionada y centrada en el mito de la resistencia china.

En segundo lugar, la película muestra a los isleños como parte de un colectivo unificado y cohesionado, que se pronuncia en contra de la ocupación japonesa y condena a los que son percibidos como colaboracionistas. A pesar del trato injusto que recibe Wen-Ying, la narrativa sirve para reafirmar el «mito de la resistencia», que atribuye toda culpa de cualquier atrocidad o injusticia a los japoneses. Este marco narrativo disminuye cualquier división interna en la comunidad isleña, consolidando una imagen creada alrededor de

un concepto monolítico de resistencia contra la opresión exterior.

En tercer lugar, parecido a cómo Chu-Yung ejercía poder sobre el cuerpo de la mujer japonesa, la trágica muerte de Wen-Ying muestra el control, por parte de los isleños, del cuerpo femenino y su voluntad. Su acto de sacrificio no sólo simboliza su fidelidad a su marido, sino también su inquebrantable compromiso con su nación (Yeh; Davis, 2016: 73). Además, su muerte se constituye como símbolo de la pureza de la nación china al eliminar la posibilidad de traer al mundo descendencia de linaje japonés. Así, a pesar de conllevar la muerte de inocentes, el cuerpo femenino emerge como campo de batalla en la guerra de identidades, convirtiéndose así en un elemento fundamental para preservar la integridad de la nación —especialmente ante la percibida amenaza de «contaminación» de la nación con la invasión japonesa—.⁹

La representación de la resistencia es central también en *Amor en una primavera fría*. La trayectoria narrativa es similar a la de *Victoria*, en cuanto a que la ausencia de verdaderos colaboradores muestra la voluntad de los isleños de resistir la invasión japonesa. Este proceso es ejemplificado a través del personaje

⁹ El cuerpo femenino fue una arena fundamental para la demostración del poder del estado-nación. Por ejemplo, cuando Francia fue liberada por las fuerzas Aliadas en 1944, mujeres acusadas de «colaboración horizontal» (mujeres francesas que establecieron relaciones románticas o sexuales con hombres de las fuerzas de ocupación alemanas), fueron castigadas y humilladas públicamente: se les arrastró por las calles y se les afeitó la cabeza en público para que fueran fáciles de reconocer. Se las llamó «femme tondue», mujeres afeitadas (Moore, 2005: 657-681).

de Chang-Jung, al que fuerzan a unirse a las fuerzas japonesas. En este contexto, cada isleño es mostrado involucrado en varios actos de resistencia. Por ejemplo, cuando Chang-Jung y Hsiu-Lan huyen de la persecución japonesa, se les muestra ayudando de forma activa a otros isleños que se encuentran por el camino, ayudándoles a escapar también. La afirmación desafiante de Hsiu-Lan de que resistiría con todas sus fuerzas a los japoneses si fuera necesario, contribuye a confirmar el mito de la resistencia, y perpetúa la creencia de que la mayoría de los isleños —y las isleñas— se opusieron a la invasión.

Además, esta resistencia se entiende también como una forma de proteger y ejercer control sobre el cuerpo femenino. Los persistentes intentos del general Yokoyama de forzar a Hsiu-Lan a contraer matrimonio con él muestran una de las formas que tenían los japoneses de establecer control sobre los locales. Tanto Hsiu-Lan como su padre se oponen a la proposición del general, simbolizando la firme resistencia a los intentos, por parte de los japoneses, de violar la autonomía personal y física de los isleños. Finalmente, un individuo fuertemente victimizado por los abusos de Yokoyama aparece como improbable protector y sacrifica su vida en una confrontación final para proteger a Hsiu-Lan. Este acto de sacrificio simboliza la protección de la pureza e integridad de la nación, personificado por la santidad del cuerpo femenino y su protección ante la profanación a manos de los japoneses.

Por otro lado, la película *El hombre de paja* muestra una imagen de la resistencia taiwanesa que ofrece más matices que la narrativa dominante de las tres pelícu-

las anteriores, pero que ha sido considerada menos convincente e indiscutible. Habiendo heredado los discursos de los años cincuenta, la película empieza siguiendo el prototipo anteriormente mencionado del soldado taiwanés como compatriota digno y valiente. Este sentimiento se percibe en una escena en la que se muestran rituales funerarios de familias que reciben los restos de sus familiares abatidos en combate, acompañados por un hombre de paja en el campo que afirma que «los jóvenes en las calles fueron conscriptos contra su voluntad, y enviados a una muerte certera en Nanyo».¹⁰ Sin embargo, aunque este discurso persiste como vestigio destacado del mito de la resistencia, la película va a cuestionar posteriormente su validez.

La trayectoria narrativa sufre un interesante giro cuando los protagonistas, los hermanos Fa Chen y Kuo-Tsui Chen, se encuentran con un desertor buscando refugio en su hogar durante la noche. En un momento cándido de confesión, el desertor admite que su huida no es a causa de animosidad contra los japoneses, sino por circunstancias personales —había contraído matrimonio recientemente y estaba esperando un hijo—. El desertor expresa, sin embargo, apoyo por el Imperio japonés y defiende su anterior convicción de combatir para su ejército, complicando la dicotomía simplista y propia del «mito de la resisten-

¹⁰ *Nanyo* (el mar del sur) se refiere a la zona geográfica del sur de Japón, una región dentro de las Islas de la Micronesia, cerca del Ecuador en el océano pacífico occidental. Incluye las Islas Marshall, las Islas Marianas y la Micronesia.

cia» que divide a todos los isleños en colaboracionistas u opositores. A pesar de encontrarse en una situación en la que sería comprensible mostrarse escéptico ante los motivos del desertor, los hermanos y su familia se muestran acogedores, y le ofrecen comida y refugio durante la noche. La actuación de la familia desafía la rigidez de conceptos como lealtad e identidad mostrada en discursos más dominantes.

El hombre de paja se diferencia de las otras películas hasta ahora analizadas en este capítulo al situarse en un punto intermedio en la dicotomía de resistencia y colaboracionismo, simplificada por las otras películas y el discurso dominante. Acciones como ofrecer refugio al desertor y abstenerse de delatarlo a las autoridades japonesas pueden ser entendidas como actos de resistencia, yuxtapuestos a otras acciones que serían propias del colaboracionismo. Este punto intermedio se muestra, por ejemplo, en una conversación entre los hermanos y sus hijos, en la que los hijos expresan interés en adoptar nombres japoneses. Furiosos ante tal deseo, ambos hermanos responden que algo así sólo podría ocurrir tras su muerte. Sin embargo, cambian de opinión al darse cuenta de los potenciales beneficios de cambiar sus nombres, como una mayor cantidad de racionamientos. Este detalle se aleja significativamente de discursos mostrados previamente en el medio cinematográfico, ya que el nombre era considerado un importante marcador de identidad. Elementos como éste enfatizan los diferentes cambios en la dinámica de negociación en cuanto a la formación de identidades en un contexto de presión externa.

A pesar de la sólida determinación de defender de forma acérrima las tradiciones culturales chinas —expresadas en *Victoria* con figuras como la del padre de Chu-Kuan y Chu-Yung— los isleños que protagonizan *El Hombre de paja* son representados como más dispuestos a aceptar compromisos con la autoridad japonesa, desafiando la dualidad simplificada de resistencia y colaboracionismo. Así, los hermanos personifican la situación de la mayoría de los locales que se encontraron atrapados en este punto intermedio, que tuvieron que navegar la compleja supervivencia de su situación mientras las alianzas sociopolíticas cambiaban y las presiones aumentaban. Esta representación más «matizada» refleja la evolución del discurso del «mito de la resistencia» a finales de la década de los ochenta, en un período marcado por la progresiva desaparición de narrativas idealizadas y la emergencia de memorias suprimidas. Este complejo paisaje invita al espectador a detenerse y observar las complejidades de la memoria histórica y la identidad colectiva en este momento temporal.

Diferenciando al Otro: Apariencia y Lenguaje

Además de representar la resistencia de los isleños contra los japoneses, un elemento en común que tienen todas estas películas es el énfasis en las diferencias entre los isleños y los japoneses. Estas diferencias se consideran cruciales, en tanto que sirven para delinear la constitutiva figura del «Otro», que a su vez forma la identidad colectiva y fomenta el sentimiento de

pertenencia a un determinado grupo. Por otro lado, la representación y caracterización de los japoneses, así como los elementos comúnmente utilizados para definir su identidad, evolucionan de acuerdo con los cambiantes marcos sociales en diferentes contextos históricos. De forma similar, los factores determinantes en la creación de la identidad étnica de los isleños, referidos comúnmente como «chinos» en muchas de las películas, cambian para cubrir las necesidades de la película. A continuación, analizaré cómo las nociones de «otredad» y «mismidad» son articuladas a través de elementos como apariencia y lenguaje, y cómo tales representaciones han evolucionado en varias películas entre las décadas de 1960 y 1980.

La apariencia visual de los personajes en estas películas es determinante para que la audiencia pueda diferenciar entre japoneses e isleños. En este aspecto se incluyen varios marcadores culturales como la vestimenta, el calzado, distintas formas de arreglarse o motivos arquitectónicos, entre otros. En *Una afectuosa despedida*, por ejemplo, los personajes japoneses son representados predominantemente llevando uniforme o *yukata* (kimono de verano liso), reflejando el estatus militar. Opuesto al uniforme oficial, a los isleños se les representa normalmente con indumentaria occidental como camisetas, pantalones o faldas, con las cuales se señala que son civiles. Este contraste en la indumentaria es más pronunciado debido a los contextos rurales de las películas, que normalmente tienen lugar en el campo taiwanés o en el frente de Hainan, donde la presencia de civiles japoneses no fue común durante la guerra.

La prevalencia de uniformes entre los personajes japoneses coincide con sus roles como policías o personal militar, subrayando la autoridad y afiliación con las fuerzas coloniales. Al mismo tiempo, a los isleños se les puede identificar por la falta de uniformes, excepto cuando se trata de estudiantes o de militares. En estos casos forman parte del mundo del colono (Louzon, 2018: 166) y se les otorga honor y prestigio (Chou, 1997: 114). Es necesario tener en cuenta que, aunque esta representación visual ayuda a diferenciar ambos grupos, la vestimenta occidental que llevan los isleños no evoca instintivamente en la audiencia una asociación con la cultura e identidad chinas.

A diferencia del caso de *Una afectuosa despedida*, las otras tres películas sí que subrayan la identidad china de los isleños, pero la representación de los japoneses se mantiene consistente. En *Victoria y Amor en una primavera fría*, ancianos isleños se visten con *changshan*, una camisa larga tradicional, y generaciones más jóvenes llevan trajes *Zhongshaun*. Las decisiones en cuanto al atuendo de los personajes constituyen símbolos que transmiten y reafirman la herencia e identidad chinas. Incluso en *El hombre de paja*, a pesar de estar desgastados y andrajosos por las condiciones de pobreza de los personajes, los atuendos tradicionales *dajinshan* y *lanshan* (camisas cortas tradicionales) sirven para identificar de forma inequívoca su identidad china. En cambio, la apariencia de los personajes japoneses, siempre representados con uniformes, es la misma en todas estas películas. Esta representación tan consistente de los japoneses refuerza su identificación como fuerzas invasoras, y los diferencia claramente de los isleños.

Aparte de la apariencia física, el idioma es otro elemento determinante de la identidad y nacionalidad en las películas, sobre todo a partir de los años setenta. En *Una afectuosa despedida* (1965) tanto los isleños como los japoneses hablan principalmente hokkien taiwanés. Salvo en algunas ocasiones en las que personajes japoneses insultan a los isleños con palabras obscenas, el hokkien taiwanés se mantiene como lengua vehicular para todos los personajes, incluidos hombres que llegan a la isla desde el continente después de 1945. El uso consistente de hokkien taiwanés se puede atribuir a dos factores principales. Primero, como productos del cine taiwanés (1950-1960), el hokkien taiwanés era el idioma más hablado en las películas, dirigiéndose así a audiencias cuyo idioma nativo era éste, o que lo podían entender. Consecuentemente, su prevalencia en *Una afectuosa despedida* muestra las normas lingüísticas del momento y las expectativas de una amplia audiencia.

En segundo lugar, el uso del japonés no habría sido realista o práctico por varias razones. Desde un punto de vista pragmático, usar el japonés como idioma principal habría hecho que la película fuera incomprendible para audiencias que no habían recibido educación en japonés. Además, habría sido políticamente inaceptable para el gobierno, que había prohibido el uso del japonés en público justo después de la guerra como parte de la política anti-japonesa (Amae, 2011). La lengua, por lo tanto, jugó un papel fundamental en la formación de la identidad y afiliación cultural, convirtiendo el hokkien taiwanés la única opción lógica en ese momento.

Tras el inicio de la «Campaña para el habla del chino mandarín» en 1950, el mandarín sustituyó paulatinamente al hokkien taiwanés y otros dialectos hablados en la isla. En *Victoria*, *Amor en una primavera fría* y *El hombre de paja*, el mandarín es mostrado como el idioma predominante, empleado por todos los isleños. Habitantes de la isla conversan ocasionalmente en japonés, pero sólo ocurre en interacciones entre personajes japoneses. Por ejemplo, Chu-Yung habla japonés con su novia japonesa y con oficiales, pero mandarín con todos los demás personajes.¹¹ Este detalle sirve para enfatizar que el japonés no era el idioma principal entre los isleños, sino que el mandarín servía como lengua común. A pesar de que este énfasis en el mandarín es atemporal, cumple su función narrativa al integrar a los isleños en una comunidad imaginaria, creando audiencias para estas películas, y cumpliendo con las necesidades políticas del momento. Al mostrar el mandarín como lengua compartida entre isleños e inmigrantes provenientes del continente antes de 1945, estas películas reivindican una continuidad y unidad entre ambos grupos. Esta representación refuerza la idea de una identidad china cohesionada, que trasciende diferencias regionales y étnicas, contribuyendo a la formación de una identidad colectiva nacional.

Además de reemplazar el hokkien taiwanés con el mandarín, el uso del japonés es más pronunciado y

¹¹ Todas las conversaciones en mandarín y japonés en las tres últimas películas, y el hokkien taiwanés en *Una afectuosa despedida*, integran subtítulos en mandarín.

explícito en *Victoria*, *Amor en una primavera fría* y *El hombre de paja*. Debido al movimiento a favor del mandarín, personajes japoneses en estas películas ya no hablan taiwanés, sino que conversan en japonés y mandarín. Tanto en *Victoria* como en *Amor en una primavera fría*, el mandarín es la lengua empleada por los personajes japoneses para comunicaciones personales y para interactuar con los isleños. Este giro lingüístico se podría atribuir al esfuerzo anti-japonés durante este período, así como a las limitaciones impuestas a los actores que dominaban el idioma. Finalmente, el japonés es discernible en estas películas, se oye en la radio y en varias conversaciones, aunque normalmente es para dar órdenes.

En cambio, en *El hombre de paja* se presenta el japonés como una lengua usada a diario. En la primera escena de la película se ve a oficiales japoneses anunciando reconocimientos en japonés a taiwaneses caídos en combate, estableciendo el japonés como lengua principal. Posteriormente, profesores japoneses son mostrados enseñando a alumnos isleños y a civiles en japonés, y a policías japoneses se les muestra conversando tanto en japonés como en mandarín. Por ejemplo, una instructora que enseña a mujeres isleñas ejercicios de defensa personal las advierte de la amenaza que suponen los soldados norteamericanos en japonés. Así, *El hombre de paja* no sólo muestra el uso del japonés cotidiano, también difumina la división entre isleños y japoneses al mostrar cómo los taiwaneses dominan y utilizan el japonés. Este elemento desafía la utilización, común en otras películas, de la lengua como elemento diferenciador entre ambos grupos,

añadiendo complejidad a la delineación de la otredad previamente discutida.

Así, la sustitución del hokkien taiwanés por el mandarín y el creciente uso del japonés en estas películas arrojan distintas lecturas. En primer lugar, existe una clara progresión hacia un uso del japonés más directo y explícito cuanto más tardía es la película. Al principio escaso por las políticas anti-japonesas iniciadas inmediatamente después de la guerra, el uso del japonés reaparece más adelante, guiado por necesidades presentistas como el sentimiento anti-japonés de los años setenta y el resurgimiento de memorias oprimidas a partir de la década de los ochenta. Sin embargo, el uso del japonés tanto por isleños como por japoneses en *El hombre de paja* difumina la diferencia entre ambos. En segundo lugar, la sustitución del hokkien taiwanés por el mandarín refleja giros en el marco social del momento. Esta transición lingüística fue motivada por la campaña que promovió el habla del mandarín, que tenía como objetivo disminuir las diferencias percibidas entre isleños e inmigrantes del continente, promoviendo así un sentimiento de unidad. En tercer lugar, el reemplazo lingüístico implica el desplazamiento de factores que anteriormente mostraban la nacionalidad de los personajes. El hokkien taiwanés, considerado marginal por los habitantes del continente, sirvió inicialmente para diferenciarlos de los japoneses. Sin embargo, con el tiempo, asumió el rol de integrar a los isleños en la identidad china, a pesar de que el mandarín y el recuerdo unitario chino de la guerra acabarían suplantándolo hasta principios de los noventa.

Conclusión

Este capítulo muestra cómo las narrativas alrededor de los soldados taiwaneses evolucionaron y fueron adoptadas y desarrolladas por los cineastas de las películas analizadas. Primero, los directores de estas películas abrazaron metodologías concebidas entre los años cincuenta y setenta para incorporar la memoria de los soldados en la narrativa histórica china. En segundo lugar, las películas muestran memorias que se distancian de las fuentes escritas, usando técnicas como la vestimenta y el uso estratégico de varias lenguas (mandarín, hokkien, japonés) para ilustrar la variedad de identidades. En tercer lugar, tanto cineastas del continente como isleños contribuyeron a la formación de una memoria colectiva de la guerra fundamental para promover la unidad entre ambos grupos, iluminando la inscripción forzada de los isleños en el ejército por parte de los japoneses y enfatizando el sufrimiento compartido entre taiwaneses y chinos. En cuarto lugar, muestran a los isleños preservando su identidad china a través de actos de sacrificio o al resistir la coerción para conservar su pureza, mientras los hombres asumían roles dominantes en relaciones con mujeres japonesas. Así, los cineastas colaboraron de forma indirecta con las autoridades gubernamentales, periodistas y escritores al presentar una narrativa de resistencia nacional en el período abarcado entre las décadas de 1960 y 1980.

Referencias

- Assmann, J.; Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. (A. Erlil Ed.). *New German Critique*, 65, Cultural History/Cultural Studies, 125-133. <https://doi.org/10.2307/488538>.
- Amae, Y. (2011). Pro-colonial or Postcolonial? Appropriation of Japanese Colonial Heritage in Present-day Taiwan. *Journal of Chinese Affairs*, 40(1), 19-62.
- Brook, T. (2007). *Collaboration: Japanese Agents and Local Elites in Wartime China*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chou, W. (Eds.). (1997). *Taiji Riben bing zuotanhui jilu bing xiang-guan ziliao* [Minutes of the symposium on the Taiwanese soldiers of the Japanese army, and related documents]. Academia Sinica.
- Chatani, S. (2018). *Nation-Empire: Ideology and Rural Youth Mobilization in Japan and Its Colonies*. Cornell University Press.
- Kushner, B. (2015). *Men to Devils, Devils to Men Japanese War Crimes and Chinese Justice*. Harvard University Press.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory*. Columbia University Press.
- Lin, J. (1996). *Riben ju Tai moqi (1930-1945): Zhanzheng dong-gyuan tixi zhi yanjiu* [The late period of Japanese occupation in Taiwan (1930-1945): A study of the war mobilization system]. Daoxiang Publishing Co.
- Louzon, V. (2018, Febrero). From Japanese Soldiers to Chinese Rebels: Colonial Hegemony, War Experience, and Spontaneous Remobilization during the 1947 Taiwanese Rebellion. *The Journal of Asian Studies*, 77(1), 161-179. <https://doi.org/10.1017/S0021911817001279>
- Mark, E. (2003). *Appealing to Asia: Nation, Culture, and the Problem of imperial Modernity in Japanese-Occupied Java, 1942-1945*. (Tesis doctoral sin publicar). Columbia University.
- Moore, A. (2005, Noviembre). History, Memory and Trauma in Photography of the Tondues: visibility of the Vichy past through the silent image of women. *Gender and History*, 17(3), 657-681. 10.1111/j.0953-5233.2005.00400.
- Paxton, O.R. (1972). *Vichy France: Old Guard and New Order, 1940-1944*. Columbia University Press.
- Roussou, H. (1987). *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*. (A. Goldhammer, Trans.). Harvard University Press.
- Yeh, Y.; Davis, D.W. (2016). *Taiwan dianying bainian piaoliu: Yang dechang, Hou xiaoxian, Li an, Cai mingliang* [Taiwan Film Directors: A Treasure Island]. Bookman Books.
- Yang, W. (2018). *Xuanze xia de jiyi: taiji ribenbing lishi de 'guozubua' (1945-1979)* [The Chosen Memories: The Nationalization of Experiences of Taiwanese Imperial Japan Servicemen (1945-1979)]. (Tesis de máster sin publicar). National Chengchi University.

Películas

- Chen, C. (Director). (1979). *Chunhan* [Love in Chilly Spring] [Película]. *Hualiang dianying gufen youxian gongsi* [Hwa Liang Movie Company].
- Liang, C. (Director). (1965). *Songjun xinmianmian* [A Fond Farewell] [Película]. *Tailian yingye gongsi* [Tai Lian Movie Company].
- Liu, C. (Director). (1976). *Meibua* [Victory] [Película]. *Zhongyang dianying gongsi* [Central Pictures Corporation].
- Wang, T. (Director). (1987). *Daocaoren* [Strawman] [Película]. *Zhongyang dianying gongsi* [Central Pictures Corporation].

Artículos de periódico

- Jinian kangri ixunnan shanbao [Commemorating Fallen Indigenous Compatriots Resisting the Japanese]. (1953, 10 Julio). *Central Daily News*. p. 5.
- Taibao kangri fandi wushi zhounian [50th Anniversary of Taiwanese Compatriots' Anti-Japanese and Anti-Imperialism]. (1946, 17 Junio). *Central Daily News*. p. 3.
- Taimin wuzhuang kangri minzu yundong shilüe [A Brief History of Islanders' Armed Resistance to the Japanese and Nationalist Movement]. (1947, 22 Septiembre). *Central Daily News*, p. 9.