DIÁLOGO

TRAUMA, MEMORIA Y REPARACIÓN EN CLAVE TRANSNACIONAL

Conversación con

CECILIA KANG

INTRODUCCIÓN

LUCÍA RUD

Desde 1931 hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945, el Ejército Imperial Japonés reclutó como esclavas sexuales a mujeres y niñas de diferentes países, que fueron llamadas bajo el eufemismo «mujeres de confort» (*comfort women* en inglés y *wianbu* en coreano). Esta temática permaneció en silencio en Corea del Sur hasta la década de 1990. A partir de entonces, testimonios de supervivientes, investigaciones históricas y trabajos de organizaciones de derechos humanos comenzaron a revelar las dimensiones y la sistematicidad del hecho. Se calcula que, durante la ocupación japonesa, entre 200.000 y 400.000 mujeres procedentes principalmente de la península de Corea, China, Filipinas, Taiwán, Indonesia y otras regiones de Asia fueron sometidas a reclutamiento forzado, engaños laborales, secuestros o presiones económicas que desembocaron en su explotación sexual en «estaciones de confort», para soldados del Ejército Imperial Japonés. Muchas de ellas murieron a causa de los abusos, la desnutrición o en los desplazamientos a las zonas de combate. Finalizada la guerra, las sobrevivientes permanecieron en silencio debido al estigma social y a la falta de apoyo institucional.

En este contexto de pugna mnemónica, el cine ha desempeñado un papel crucial en la labor testimonial y transmisión de la memoria transgeneracional y como medio de reparación simbólica. A los documentales fundacionales de Byun Young-joo —la trilogía: *Najeun moksori* [En voz baja] (1995), *Najeun moksori 2* [En voz baja 2] (1997) y *Sumgyeol-Najeun moksori 3* [Respiración – En voz baja 3] (1999)—, se han sumado ficciones como

Gwi-hyang [Regreso al hogar] (Cho Jung-rae, 2016) y *Ai kaen seupikeu* [Puedo hablar] (Kim Hyun-seok, 2017), entre otras. Sin embargo, este corpus fílmico es a menudo analizado a través del paradigma nacional coreano, limitando la comprensión de cómo la memoria traumática viaja, se resignifica y es movilizada más allá de las fronteras, considerando, además, que las «mujeres de confort» fueron mayor pero no únicamente coreanas.

Actualmente, alrededor de siete millones de coreanos, tanto migrantes como descendientes, viven fuera de la península, dispersos en varios países alrededor del mundo. La gran mayoría reside en China, Estados Unidos, Japón, Canadá y países de la antigua URSS. Los traumas de la población coreana durante el siglo XX encuentran resonancia y activismo en las comunidades de la diáspora coreana. Diversos audiovisuales, como *The Voices of the Silenced* (Park Soo-nam y Park Maeui, 2024), sobre los zainichi (coreano-japoneses), o la serie *Pachinko* (Soo Hugh, Apple TV+, 2022), basada en la novela homónima de 2017 de la autora coreano-americana Min Jin Lee, recuperan la historia los coreanos durante el imperialismo japonés y sus consecuencias.

Cecilia Kang (Buenos Aires, 1985) es una directora de cine coreano-argentina. En Argentina, estudió realización en la Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica (ENERC) y complementó su formación en el Laboratorio de Cine de la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT). Su trayectoria incluye varios cortometrajes, entre ellos *Videojuegos* (2014), *Que viva el agua* (2011) y *Bicicletas* (2018). Su ópera prima fue *Mi último fracaso* (2017), un documental que explora la identidad, el desarraigo y las experiencias de mujeres de la comunidad coreana en Argentina. En 2025, estrenó su primer largometraje de ficción, *Hijo mayor*, una coproducción entre Argentina (Tarea Fina) y Francia (Invivo Films) que aborda la experiencia de la diáspora coreano-argentina desde la mirada de una joven. Por este film, Kang recibió el premio a la Mejor Directora Emergente en la sección «Cineasti del Presente» del Locarno International Film Festival en 2025.

Partió de mí un barco llevándome (Cecilia Kang, 2023) es una película que se realizó con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de Argentina, con la colaboración de instituciones coreanas, como Seoul Film Commission, y aportes privados, y está protagonizada por Melanie Chong, una actriz también coreano-argentina (nacida en Argentina, de padres coreanos). Este emplazamiento geográfico ofrece una óptica particular sobre el tema de las «mujeres de confort», permitiendo desafiar las narrativas articuladas exclusivamente en términos nacionales.

El film forma parte de una serie de eventos sobre las «mujeres de confort» en Argentina y demuestra cómo los movimientos de justicia histórica y memoria pueden arraigarse en contextos geográficos y culturales distantes, haciendo uso de los espacios de la academia, el arte y la militancia por los derechos humanos. A este respecto, cabe destacar el trabajo de la investigadora María del Pilar Álvarez, figura central en la difusión y análisis de esta problemática a nivel local, que ha publicado numerosos artículos en castellano sobre el tema y, más recientemente, el libro *Halmoni. La revolución de las abuelas coreanas* (2025). Asimismo, la vinculación entre las memorias de los dos países se hizo explícita con la inauguración de la muestra fotográfica *Mujeres de Confort. Coreanas en la diáspora* (2023), del fotógrafo japonés Yajima Tsukasa. La exposición, con retratos de momentos cotidianos de las ancianas supervivientes, se presentó en la Casa por la Identidad en el Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA) en el marco del Mes de la Mujer y la Memoria. Fue organizada por Abuelas de Plaza de Mayo y la Asociación Civil de Coreanos en la Argentina, con curaduría de María del Pilar Álvarez. Esta articulación entre la Asociación de Abuelas, ícono mundial de la lucha por la memoria y la identidad, y la diáspora coreana, reforzó el mensaje transnacional del crimen como una violación sistemática de los derechos humanos

de mujeres provenientes de Corea, China, Indonesia, Filipinas y Vietnam. Las fotografías de Yajima, tomadas en 2004, cumplieron un rol fundamental al visibilizar los rostros de estas ancianas.

Partió de mí un barco llevándome recorre el modo de transmisión de la memoria y de la identidad cuando se vive entre dos países. A partir de la idea de conectar las vivencias de las «mujeres de confort» con mujeres jóvenes contemporáneas, Kang eligió un testimonio para trabajar en su película, extraído del informe de investigación de Ustinia Dolgopol y Snehal Paranjape *Comfort Women: An Unfinished Ordeal. Report of a Mission* (1994), y buscó a mujeres jóvenes coreano-argentinas para que lo estudiaran y recitaran.

La primera escena es parte de la construcción misma del documental. La directora entrevista a varias jóvenes coreano-argentinas, preguntándoles por sus experiencias de vida, por su situación laboral y si conocen, o no, el tema de las «mujeres de confort». Entre las jóvenes, Kang elige trabajar con la actriz Melanie Chong (Buenos Aires, 1993), a quien considera «su espejo», por su interés en las artes escénicas, algo no muy habitual en la comunidad coreano-argentina. Melani estudió en la Escuela Metropolitana de Artes Dramáticas (EMAD, 2012-2015), con Julio Chávez y Lisandro Rodríguez. Durante su carrera, participó en series de televisión como *Sr. y Sra. Camas* (TV Pública Canal 7, 2011) y *Niní* (Telefé, 2009-2010), así como en los espectáculos teatrales *La persona que esperábamos viene a la cena* (presentado en el Festival de Teatro Urgente I, 2016) y *Estoy perdido* (en el marco del ciclo «Políticamente incorrecto: Teatro francófono en residencia», dirigido por Agustín Toscano y Ezequiel Radusky, 2024) (Alternativa Teatral, s.f.). Melanie aprende y ensaya el testimonio de una «mujer de confort», Hwang Geum-ju. En el primer momento que se acerca al texto, no se relatan las atrocidades cometidas por parte del imperialismo japonés, sino la relación posterior de la superviviente con su madre y con la sociedad coreana de posguerra. Se escuchan diferentes fragmentos de su ensayo: frente a su madre, con su amiga argentina Mora, frente al espejo, con un actor y director de actores (Julio Chávez), buscando la respuesta emotiva de cada uno de esos interlocutores. Sin embargo, la presentación del discurso completo, en una *performance* de micrófono abierto en el espacio La Pulpería, queda fuera de escena.

Melanie, a lo largo de la película, cambia su visión del propósito del film. Después de presentar el testimonio en La Pulpería, se muestra contrariada y confronta a la directora: «Pensás… ¿para qué volver a abrir otra herida? O la misma herida, una y otra vez… como las mujeres estas. ¿Para qué vas a hablar? Ya está, ya está. Si el pasado no se cambia, ¿entendés?».

Imagen 1





En el segundo bloque del film, Melanie viaja a Seúl. Allí se encuentra con el rostro de Hwang en documentos y objetos en el War & Women's Human Rights Museum. Luego visita un segundo museo, House of Sharing (Nanum ŭi Chip), junto con el fotógrafo Yajima Tsukasa. Yajima le informa de que Hwang había participado activa y fervorosamente de los reclamos contra el gobierno japonés. Finalmente, Melanie interviene en la manifestación de los miércoles número 1551, una protesta pública que se realiza todos los miércoles, desde 1992, frente a la embajada de Japón en Seúl, exigiendo justicia y reparación. Allí, lee en inglés un discurso sobre violencia doméstica, que se relaciona directamente con las vivencias de su madre, Hae Kyung-jeon, que anteriormente había contado, en un testimonio de alguna manera análogo al de Hwang, el relato de la violencia de los golpes por parte de su marido, la falta de protección por parte de su madre («Y a vos cómo no te van a pegar si tenés un carácter de mierda»), el silencio y la ausencia de denuncia y su propia incomprensión («Pero yo no sabía que todo eso era violencia, todo eso era normal»).

Es posible pensar en la participación de Melanie en la Manifestación de los Miércoles en Seúl y su ensayo del testimonio de Hwang Geum-ju en La Pulpería en Argentina como rituales de reparación del trauma cultural. Estas *performances* no buscan solo informar, sino generar una resonancia emocional que consolide la identificación de la audiencia con el dolor de las víctimas. No se muestra en escena el discurso en La pulpería, y Lee (2025) afirma que Melanie no logró presentarlo. En cambio, durante la Manifestación de los Miércoles, Melanie no solo logra hablar públicamente —y en un idioma ajeno, el inglés— de las «mujeres de confort», sino también pensar en su madre y en su propia historia personal.

Melanie encuentra, junto a su amiga coreano-argentina Eunice, a su hermano Álex y a su amiga argentina no-coreana Mora, diferencias entre Argentina y Corea: cómo se sientan, si se quitan o no los zapatos, cómo usan o no paraguas, cuándo se aplican protector solar, su relación con el suelo y con el cielo. Estos discursos buscan encontrar las diferencias, y las maneras en las que los coreano-argentinos no terminan de encajar en ninguno de los dos lugares, percibiendo el «ellos» y el «nosotros» de manera alternada. El idioma también es un espacio de pugna: en Seúl, Melanie habla inglés como idioma mediador, por considerar que su coreano no es lo suficientemente bueno.

La relación con los hombres es una tensión que se manifiesta en el testimonio de Hwang, que decidió no casarse nunca por su aversión a los hombres y al sexo, y en el relato de Hae Kyung-jeon, que, por un lado, recuerda a su expareja y su lado violento y, por otro, aconseja a Melanie que, para «salvarlas» (a Melanie y a su madre), intente conocer a un hombre coreano (millonario, aclara). Según el discurso de las mujeres mayores, no habría un escape de las opresiones.

El título del film remite a un verso del poema «Explicar con palabras de este mundo» de Alejandra Pizarnik, incluido en su libro *Árbol de Diana* (1962). Kang explicó en entrevistas que este verso refleja la dificultad de expresar con palabras experiencias traumáticas e inefables, un concepto que buscó transmitir a través del proceso de la protagonista. Kang había abordado previamente la obra de Pizarnik en un taller de poesía coordinado por Andi Nachón. Allí, se debatió sobre la insuficiencia de la palabra para expresar el dolor y la necesidad de explorar canales visuales y sonoros. Esta reflexión se materializa en la película a través de la representación visual: las esculturas en el museo, las pinturas realizadas por las «mujeres de confort», como manera de transmitir la memoria, y el tatuaje que se realiza Melanie —una diablita—, que tiene un «significado» («una chica mala, pero linda», explica la protagonista en un coreano elemental).

El documental tuvo su estreno mundial el 7 de noviembre de 2023 en la Competencia Internacional del Festival Internacional de Cine de Mar del

Plata, donde fue distinguido con el Premio Astor Piazzolla Especial del Jurado y el Premio del Público. La película se proyectó por primera vez en Buenos Aires en el ciclo «Directoras argentinas», organizado por Género DAC y GPS Audiovisual. Además, fue galardonada con el Premio Sur a Mejor Documental 2025, otorgado por la Academia de Cine de Argentina. A pesar de este reconocimiento, el entonces vocero presidencial Manuel Adorni justificó los recortes al INCAA sobre la base de los subsidios a películas que llevan poco público, mencionando el documental con números incorrectos (falsos) sobre su convocatoria de espectadores (*Página/12*, 2024).

A 93 años del establecimiento de la primera «estación de confort» en Asia, hay muy pocas «mujeres de confort» aún vivas (Álvarez, 2025), por lo que es necesario transmitir esa memoria y concebir un tipo de reparación, al menos simbólica. Esta transmisión de la memoria no debería ceñirse a un patrón nacionalista, sino también comprender las diversas formas en que la violencia sexual contra las mujeres se repite en contextos bélicos diversos, desde Bosnia hasta Ruanda. Esta perspectiva ha sido asumida por varias instituciones coreanas: War & Women's Human Rights Museum de Seúl ha dedicado una sala a la violencia contra las mujeres alrededor del mundo; Women at War Film Festival de Seúl, inaugurado en 2023, articula la temática en un marco transnacional; y en 2024 se realizó un coloquio en Seúl organizado por el Instituto de Investigación sobre la Esclavitud Sexual Militar Japonesa (*Research Institute on Japanese Military Sexual Slavery*, RIMSS), en el que participó Cecilia Kang.

Con respecto a las «mujeres de confort», es preciso recordar, además, que, a pesar del consenso histórico, el Estado japonés no ha ofrecido una disculpa oficial con reconocimiento de responsabilidad legal que haya sido ratificada por su parlamento. En 2015, durante los gobiernos de Park Geun-Hye y Shinzo Abe, se firmó un acuerdo entre Corea del Sur y Japón según el cual se estableció un fondo compensatorio para algunas sobrevivientes, pero el documento no fue ratificado como ley, y varias sobrevivientes y organizaciones denunciaron que el gesto constituyó solo una ayuda humanitaria, no un acto de reparación estatal con reconocimiento de culpa. La insistencia desde la cinematografía en el tema también se basa en que la herida permanece abierta, en tanto Japón no ofrezca una disculpa formal, plena y legal (Nam, 2022).

Partió de mí un barco llevándome se vuelve singular en este paisaje porque revela la continuidad de las violencias ejercidas contra las mujeres, más allá del episodio histórico puntual, y subraya la necesidad de narrar y nombrar como vía para la sanación. A ello se suma una mirada diaspórica, simultáneamente interna y externa, que tiene una potencia particular. Desde esa doble perspectiva, el relato deja de inscribirse únicamente en la historia de las mujeres coreanas (o asiáticas) y se abre hacia una comprensión más amplia: esta violencia no es solo un trauma nacional o regional, sino parte de un patrón global que afecta a mujeres en diferentes geografías y conflictos. ■

ENTREVISTA

MARCELA CANIZO

Muchas gracias por dialogar con nosotros, Cecilia. En primer lugar, ¿podrías presentarte y comentar tu trayectoria como directora en Argentina y cuál es tu relación con Corea y su historia?
Muchas gracias por esta invitación, por este diálogo. Soy directora de cine y he realizado dos películas documentales: la primera llamada *Mi último fracaso* y la segunda *Partió de mí un barco llevándome*. Las dos exploran el tema de la figura de la mujer dentro de la comunidad coreana en Argentina. En ambos casos, trato de responder quién soy, justamente por haber nacido en Buenos Aires, en 1985, y ser hija de padres coreanos. Siempre estuve interesada en esos temas, en la cuestión de la construcción identitaria, la construcción de nuestra representación como mujeres. Recientemente, estrené mi primera película de ficción, que también juega con elementos documentales. Quizás podría decir que es una consecuencia de toda esta exploración que vengo realizando con mis películas anteriores. Esta última trata de un viaje sentimental de un hombre de Corea del Sur que decide venir al Cono Sur del mundo. Y la película habla de cuáles son las consecuencias de tomar una decisión así, de querer buscar una libertad que es tan diferente a la que a uno le ha sido dada.

A medida que avanzas con tus películas, este tema de la representación de las diásporas asiáticas en Buenos Aires es más profundo. Ya desde los primeros cortometrajes, como *Videojuegos* (2014), aparecen personajes asiáticos. Pero antes de volver al cine, nos gustaría preguntarte más sobre la migración de tus padres, en relación con tu asimilación de las narrativas sobre la guerra en el ámbito familiar.
Es un tema interesante. Creo que la historia de mis padres es una historia estereotipada hasta cierto punto. Ambos pertenecían a familias de clase trabajadora humilde y ninguno pudo acceder a una educación más allá de la escuela secundaria. Si bien en ambos casos tuvieron el deseo y la aspi-

ración, nunca pudieron ver cumplido su deseo. Mi papá porque era el hijo mayor de su familia y tenía que proveer el sostén de todos. Su padre no le dejó seguir estudiando porque tenía que trabajar la tierra con él, y eso hizo que su acto de rebeldía fuera justamente marcharse a la gran ciudad. Mi papá viene de un pueblito costero del sur de Corea que se llama Tean. En cambio, mi madre era una joven muy aplicada e inteligente, pero que tampoco pudo acceder a una educación formal, justamente por ser mujer. La familia de mi madre estaba constituida por mi abuela y sus siete hijos. Su marido, mi abuelo, falleció cuando mi mamá tenía catorce años. Tenía que priorizar la educación de sus hijos varones en Seúl. Era una Corea completamente destruida, muy pobre y en dictadura.

¿Y esas historias cómo te llegan?, ¿cómo te fueron contadas?

La visión de mis padres, incluso de ese escenario político y sus gobiernos, está bastante polarizada. Son personas que vivieron la guerra en carne propia cuando eran niños. Para ellos, la visión política de las cosas está, quizás, muy basada en sus experiencias. Es cierto que mi papá perdió un hermano durante la Guerra de Vietnam. Sin embargo, la razón que le llevó a irse definitivamente de Corea fue porque no había trabajo y estaba en edad de plena productividad. La pobreza era una consecuencia directa de todas las políticas muy violentas que se estaban implementando. Nunca olvidaré uno de los viajes que hice con mi familia al DMZ, la frontera entre Corea del Norte y Corea del Sur. Mi papá señalaba a la montaña del lado del norte y decía: «Son montañas rojas. Hay claramente una falta de vegetación. Esta es la diferencia del Norte con el Sur. Ellos no tienen recursos porque los consumieron todos. En cambio, en Corea del Sur, gracias al sacrificio de la gente, se pudo restablecer la sociedad». Es un discurso bastante complejo y contradictorio, porque ellos mismos no formaron parte de ese mapa de progreso. Se vieron obligados a irse. De esto trata mi última película, ya que está basada en la historia de mi familia. Luego, viviendo en Argentina, mis padres se casaron. Mi hermana nació en 1976 y justo al año siguiente mi papá consiguió trabajo en una planta de extracción de gas y se marchó a Medio Oriente. Iba a volver después de un año, pero finalmente lo hizo en la década de los ochenta.

Pensando en la película *Partió de mi un barco llevándome*, ¿cómo llega a tus oídos la historia de las *wianbu*?

Hasta el año 2014, no conocía ese hecho histórico. Nunca había escuchado ni siquiera hablar del eufemismo de «mujeres de confort». Ese desconocimiento me generó cierta vergüenza. En ese año, viajé a Corea para filmar algunas escenas de mi primer documental. Acompañaba a una de las protagonistas de la película, Kim Ran, que es una artista coreana que vivió muchos años en Argentina y que iba a Corea para un congreso de mujeres, y quise filmarla. Fue en ese congreso donde dieron una charla sobre el tema. Ella fue a exponer el testimonio de una superviviente llamada King Book-dong, que podía haber sido mi abuela. Teníamos los mismos rasgos. Entonces ella comenzó a contar cómo las habían secuestrado a los catorce años, cómo la habían violado más de treinta soldados por día, cómo vio morir a otras mujeres a su lado. Habló de la vergüenza que sintió al haber sobrevivido y al haber dejado atrás un montón de amigas que no lo hicieron. No solo habló de las atrocidades que tuvo que vivir, sino también de todo el estigma que tuvo que sufrir después de haber sobrevivido a la guerra al volver a su país. Y de tener que vivir en silencio, como si fuera una paria, una vergüenza de su propia nación. Al final de la conferencia, dijo: «Yo solo quiero que el Estado japonés reconozca estos crímenes. No necesito ninguna compensación monetaria. Lo que quiero es que los niños puedan estudiar esta historia, para que no vuelva a suceder. Ojalá aparezca en los libros». Y así es cómo terminó la charla. Fue conmovedor e inolvidable.

Aquella experiencia realmente me quebró, me atravesó de manera muy, muy profunda. Esto ocurrió en 2014, más de diez años atrás. Volví de ese viaje pensando en la idea de que ni siquiera existe el término «feminismo» en coreano. Estaba tratando de entender la figura de la mujer en ese contexto asiático, al que yo también me sentía ajena. Recuerdo muy bien volver a Argentina y preguntarle a mi mamá: «¿Vos sabías de esto?». Y ella diciendo: «Sí, obvio que sabemos». Y yo increpar: «¿Por qué nunca me lo contaste?». Resulta que mis papás son de la generación del «de eso no se habla» y de «la guerra nunca se menciona». Y lo entiendo. Es como volver a traer el dolor. Fue muy gratificante, no obstante, estrenar la película y que mi madre fuera a verla con sus amigas y que vieran representada su comunidad. Para mí, era importante tratar de hacer entender a las personas de su generación que era importante que hablaran de esas heridas, por muy difícil que resultara, compartir el pasado para no repetir errores.

El ejercicio que propones con el texto testimonial en la película es muy interesante. No solo está centrado en la protagonista que transmite un discurso, sino que, al mismo tiempo, expone su cuerpo con el fin de actualizar el testimonio y la memoria. ¿Cuál fue la articulación del texto testimonial con la película y con la historia personal de Melanie?

Cómo hacer una película sobre este tema era la gran pregunta. Luego de este congreso de 2014 volví a Argentina e hice mi primer documental. Este era un tema que me acechaba, pero yo lo veía como imposible: poder encarar una película sobre un hecho tan inabarcable, tan atroz. Pasaron los años y... en realidad, uno nunca elige las películas. Las películas te eligen. Llega un momento en que no te queda otra opción o, al menos para mí, así fue. Entonces me junté con Virginia Roffo, guionista de la película, y comenzamos a pensar cómo podíamos contar esto. Leímos mucho, pero también fue necesario contactar con María

Imagen 2





Imagen 3

del Pilar Álvarez, que es una socióloga argentina que ha investigado mucho sobre las «mujeres de confort»; también con Lucía Rud, que nos facilitó mucha información. Entendíamos que era justamente un hecho muy documentado y, en medio de esa ola gigante de bibliografía, sentimos la necesidad de hacer una película sobre esto. Pero claro, no soy historiadora, ni socióloga. Hago películas, nada más. Y eso también lo conversamos con Melanie, la protagonista: «Hay que contar la película desde vos».

Este conflicto se volvió básicamente el primer motor. La primera pista sobre cómo comenzar a pensar esta película. ¿Cómo contar este dolor, este hecho tan atroz, desde el lugar donde estamos nosotras en este momento, desde el otro lado del mundo? Después dimos con una compilación de testimonios en primera persona de muchas sobrevivientes realizada por unos juristas suizos en La Haya. Eran testimonios durísimos. De hecho, allí encontramos el testimonio de Huang Kum Joo, que es el texto que usamos para la película. Fue con esos hechos verídicos y con una primera pregunta que comenzamos a pensar una primera estructura posible. La pregunta era algo así como «¿qué sucedería si enfrentamos a jóvenes de la colectividad coreana —chicas como yo—, con estos textos?».

La película, en realidad, iba a ser coral, parecida a la primera escena del metraje. De hecho, hicimos esa audición, que era un *casting* real donde convocamos a chicas de la comunidad coreana. Buscamos que tuvieran entre 18 y 25 años y que tuvieran interés en hacer un documental sobre este tema. A partir de ahí, la idea iba a ser justamente esa: poder encontrar diálogos y reflexiones posibles. Las jornadas reescribieron la película inevitablemente porque cuando uno empieza un proyecto documental siempre tiene un montón de hipótesis y de propuestas que en la cabeza pueden funcionar, pero que después, en la realidad, terminan por no encajar. A cada una de las chicas les hice una pequeña

entrevista para saber de dónde venían, cómo eran sus relaciones. Me interesaba mucho conocer cómo lidiaban con esta dualidad cultural. Buscaba una reacción semejante a lo que me ocurrió a mí al escuchar a la abuela King Book-dong: ser consciente de la conexión con Corea, invisible e inevitable, estando al otro lado del mundo. En el *casting*, tras cada entrevista, les proponía leer un fragmento de estos testimonios. Después de la lectura, les preguntaba cómo se sentían y qué pensaban al respecto. La mayoría de ellas conocían el tema, pero muy superficialmente. Estos diálogos me ayudaron a entender, al menos a mí, que en realidad lo importante es lo que ocurre en el presente manifestado y, muchas veces, invisibilizado en otras formas de violencia de lo cotidiano. Es algo que nos atraviesa a todas las mujeres, ¿no? Y a todas las divergencias. Ese primer *casting* fue cambiando la estructura de la película. También allí conocí a Melanie. Fue la primera chica que entrevisté. En la comunidad coreana, hay muy poca gente que se dedica al arte. Me generó mucho amor el hecho de ver una chica de la comunidad, eligiendo ser actriz. Ese fue el primer acercamiento. Luego, en la conversación que tuvimos, dejó entrever que había justamente un dolor muy concreto en relación con la violencia doméstica que sufrió, y esto se manifestó de forma muy intensa al leer el texto testimonial por primera vez. Su lectura del texto me sirvió mucho para redireccionar toda la película; para entender justamente hacia dónde dirigirnos.

Cabe mencionar que el *casting* lo celebramos en diciembre de 2019 y dos meses después estalló la pandemia. Tuvimos que parar todo durante un año entero. Entonces, fue el momento de tomar una decisión: ¿seguir con esta idea de película colectiva o buscar una protagonista única? ¿Cómo hacer para ahondar mucho más en el tema? A comienzos del año siguiente, mi productor, Martín Rodríguez Redondo, me propuso aprovechar ese tiempo de quietud para revisar el material y decidir quién iba a ser la protagonista. Yo ya estaba decidida por Melanie. Quizás en ese momento ni siquiera yo podía verbalizar y expresar por qué era ella, pero había algo muy emocional presente. Durante ese tiempo hablábamos por teléfono, hacíamos videollamadas. Fue un año de conocernos y hacernos amigas.

Y con respecto al viaje de Melanie, ¿el viaje a Corea, al museo House of Sharing, estaba planeado desde el principio?

En una primera versión del guion del proyecto, con el fin de solicitar el subsidio a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de Argentina, ya se estaba considerando el viaje. Con Virginia, habíamos descubierto la existencia del museo House of Sharing, que es, al mismo tiempo, el hogar para algunas de las sobrevivientes —había cuatro mujeres en ese momento—. Desde el comienzo, tuvimos muy claro que no queríamos que aparecieran ni entrevistarlas para no revictimizarlas. Entonces, al reescribir el guion, surgió la idea del reencuentro de Melanie con su hermano. Con el tiempo de la pandemia, pudimos pensar el formato de focalizar en Melanie y su vida cotidiana con su familia. Finalmente, ganamos el subsidio —lamentablemente ya no existe esa posibilidad hoy— y pudimos comenzar a filmar. Sin embargo, los fondos no eran suficientes para viajar a Corea. Grabamos durante dos semanas, de acuerdo con el presupuesto con el que contábamos, y reescribimos un final excluyendo el viaje. Teníamos una fecha límite para el rodaje, ya que tenía un viaje por trabajo a Singapur. Desgraciadamente, tuvimos que suspender el último día de rodaje por lluvia y se aplazó para mi vuelta, que era casi seis meses después. Entonces estaba muy cerca de Corea, aunque sin el equipo, ni la protagonista. Finalmente, encontramos un fondo de la Film Commission de Corea, que estaba abierto y al cual aplicamos. Ganamos este fondo coreano y pedimos ayuda a la comunidad coreana en Argentina, que también nos echó una mano. Gracias a eso, pude organizar el viaje con Melanie, Martín (el productor) y Victoria Pereda, directora de fotografía y cámara.

¿Y esos fondos son institucionales o son de aportaciones privadas?
Así es. El fondo de Corea es el Fondo de la Film Commission y el resto fueron aportaciones privadas, a través de la cámara de empresarios coreanos en Argentina. Estoy muy agradecida por el apoyo recibido. ¡Y también muy sorprendida! Era consciente de que no estábamos tratando un tema fácil. A mí, realmente, me sorprendió mucho el hecho de haber obtenido apoyo, ya que no lo habíamos conseguido por parte de los organismos oficiales de Corea en Argentina.

Para finalizar, nos interesa mucho la forma en que abarcas un proyecto documental. En este caso, tomaste la decisión de no trabajar necesariamente con los testimonios de las víctimas y de dotar de voz a otra mujer que asumió ese lugar y ese rol. ¿Cómo ves hoy, con cierta distancia, el trabajo con el documental *Partió de mí un barco llevándome*?
Ojalá pudiéramos pasar a otra instancia de conversación en la que eso dejara de importar, porque, de algún modo, todo es ficción. Y, al mismo tiempo, justamente el documental ofrece muchísimas posibilidades. De hecho, para mí, es mucho más divertido hacer documental que hacer ficción. Una obra de ficción es muy lineal. En general, hay un guion específico y no hay espacio para la improvisación. En cambio, en el documental, hay tantos caminos como universos posibles. Eso es lo más maravilloso para mí. Es la potencia del cine en su máxima expresión.

Cuando uno hace películas, básicamente está obsesionado por encontrar esos gestos de verdad. No me refiero a una verdad objetiva ni a registrar un hecho histórico de manera objetiva. Nunca hay absoluta objetividad en el cine porque siempre va a haber un punto de vista, siempre va a haber una cámara que esté delimitando un encuadre y dejando fuera otros elementos. Pero hay ciertas imágenes combinadas con ciertos sonidos que tocan partes tan emocionales que son como una pura verdad. Para mí, eso es lo interesante: cuando uno trabaja justamente con la maleabilidad de lo real, con esas personas que habitan en sus espacios y a los que te invitan a entrar.

El formato documental también implica mucha responsabilidad. En una ficción, hay un mundo muy unidireccional. En cambio, en el documental, uno tiene que entender la responsabilidad de estar lidiando e interpretando otras realidades. Hacer documentales siempre me parece un acto de humildad y enseñanza. Todas las películas te enseñan cosas, pero el proceso de hacer este film en especial fue un proceso de aprendizaje tan poderoso, tan potente, y del cual estoy muy agradecida. Estoy segura de que Melanie, Victoria, Martín y todos los que fueron partícipes de *Partió de mí un barco llevándome* pueden decir lo mismo. Son procesos transformadores. No hay nada más bello que poder vivir y experimentar eso. Hacer una película siempre te cambia. Para mí, esa es la potencia del cine y del documental en particular. Porque de lo que escribes a lo que filmas, o a lo que editas, hay constantes lecturas, relecturas y reescrituras, de lo que dijiste o quisiste decir. Vuelves a escucharte. Siempre te va a enseñar a abrir tu forma de ver el mundo. Sí, eso es algo maravilloso. Hermoso. ■

REFERENCIAS

Alternativa Teatral. (s.f.). Melanie Chong. Alternativa Teatral. Recuperado el 18 de julio de 2026, de https://www.alternativateatral.com/persona346816-melanie-chong

Álvarez, M. D. P. (2025). *Halmoni. La revolución de las abuelas coreanas*. Buenos Aires: Debate.

Kang, C. (2024, 21 de octubre). How a Diaspora Director Talks About the «Comfort Women» Issue Through a Documentary. *KYEOL. Research Institute on Japanese Military Sexual Slavery (RIMSS)*. Recuperado de https://kyeol.kr/en/boards/bd_en_look_cult/417

Lee, S. (2025). Workings of Postmemory in Twenty-First Century Argentina: Cecilia Kang's *Partió de mí un barco llevándome* (2023) and *Hijo mayor* (2025). *Research*

in Film and History, 8. Recuperado de https://film-history.org/index.php/issues/text/workings-postmemory-twenty-first-century-argentina

Nam, S. (2022). Court Decisions in the Republic of Korea on Japan's Accountability for Sexual Slavery of the Comfort Women. *Journal of International Criminal Justice*, *20*(2), 459-482. https://doi.org/10.1093/jicj/mqac007

Página/12 (2024, 7 de noviembre). Para Adorni, no hay diferencia entre ochenta y siete mil personas. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/781137-para-adorni-no-hay-diferencia-entre-ochenta-y-siete-mil-pers/

TRAUMA, MEMORIA Y REPARACIÓN EN CLAVE TRANSNACIONAL. CONVERSACIÓN CON CECILIA KANG

Resumen

La conversación con la cineasta Cecilia Kang aborda los entretejidos entre trauma, memoria y reparación con el documental *Partió de mí un barco llevándome* (2023) como protagonista. La autora argentino-coreana pone el foco en la memoria de las denominadas «mujeres de confort» del Ejército Japonés y lo hace desde una perspectiva transnacional y diaspórica. La entrevista pone sobre la mesa procesos documentales para representar la transmisión intergeneracional sobre el trauma y las posibilidades del cine documental como forma de reparación simbólica. Cecilia Kang reflexiona sobre cómo su propia experiencia personal interviene en el proceso creativo y en la construcción de la pieza audiovisual a través de Melanie, la protagonista. *Partió de mí un barco llevándome* establece diálogos entre la violencia sexual ocurrida en la guerra y otras violencias que persisten contra las mujeres. La voz de Kang a través del documental propone una reflexión sobre el cine como espacio de mediación entre el pasado y el presente, capaz de activar procesos de memoria, reconocimiento y reparación más allá de los marcos nacionales.

Palabras clave

Memoria transnacional; mujeres del confort; Cecilia Kang; cine documental; cine coreano.

Autoras

Marcela Canizo es directora de fotografía egresada de la Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica (ENERC) de Argentina, licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Comunicación y Semiótica por la Pontificia Universidad de São Paulo de Brasil. Actualmente, integra el Centro de Estudios Orientales (CEO) de la Pontificia Universidad Católica del Perú y ejerce como docente en la Tecnicatura Superior en Cultura y Lengua Japonesa con orientación en Educación Intercultural del Instituto Nichia Gakuin de Buenos Aires. Su investigación aborda la cultura visual orientalista en Occidente y las representaciones de las diásporas asiáticas en el cine transnacional contemporáneo.

Lucía Rud es doctora en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones cinematográficas entre Corea del Sur y Argentina. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* e *Imagofagia*.

TRAUMA, MEMORY AND REPARATION FROM A TRANSNATIONAL PERSPECTIVE. A CONVERSATION WITH CECILIA KANG

Abstract

This conversation with filmmaker Cecilia Kang explores the intersections of trauma, memory, and reparation through her documentary *Partió de mí un barco llevándome* (2023). The Argentine-Korean director focuses on the memory of the so-called "comfort women" of the Japanese Imperial Army from a transnational and diasporic perspective. The interview examines documentary strategies for representing the intergenerational transmission of trauma and considers the potential of documentary cinema as a form of symbolic reparation. Kang reflects on how her own personal experience informs both the creative process and the construction of the film through its protagonist, Melanie. *Partió de mí un barco llevándome* establishes connections between wartime sexual violence and the forms of gender-based violence that continue to affect women today. Through Kang's voice and documentary practice, the conversation offers a reflection on cinema as a space of mediation between past and present, capable of fostering processes of memory, recognition, and reparation that transcend national boundaries.

Key words

Transnational memory; comfort women; Cecilia Kang; documentary cinema; Korean cinema.

Authors

Marcela Canizo is a Director of Photography who graduated from the National School of Cinematography of Argentina. She holds a Bachelor's degree in Arts from the University of Buenos Aires and a Master's degree in Communication and Semiotics from the Pontifical Catholic University of São Paulo. She is a member of the CEO (Center for Oriental Studies) at PUC-SP. She currently teaches in the Intercultural Education Program at the Nichia Gakuin Institute. Her research focuses on Orientalist visual culture in the West and on representations of Asian diasporas in contemporary transnational cinema.

Lucía Rud (Buenos Aires, 1984) is a film researcher from the University of Buenos Aires/National Scientific and Technical Research Council (CONICET). She received her Ph.D. from the University of Buenos Aires and holds an M.A. in cultural diversity from Tres de Febrero University. During the past nine years, she has been researching the transnational cultural ties between Argentina and South Korea.

Referencia de este artículo

Canizo, M., Rud, L. (2026). Trauma, memoria y reparación en clave transnacional. Conversación con Cecilia Kang. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, 154-169. https://doi.org/10.63700/1414

Article reference

Canizo, M., Rud, L. (2026). Trauma, Memory and Reparation from a Transnational Perspective. A Conversation with Cecilia Kang. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, 154-169. https://doi.org/10.63700/1414

Edita / Published by

Licencia / License

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