

MEMORIA COLECTIVA Y TRAUMA EN EL CINE DEL SIGLO XXI: UN DIÁLOGO INTERCULTURAL ENTRE ESPAÑA Y TAIWÁN

COLLECTIVE MEMORY AND TRAUMA IN 21ST CENTURY FILMS: AN INTERCULTURAL DIALOGUE BETWEEN SPAIN AND TAIWAN

Sergio Pérez Torres

 <https://orcid.org/0000-0002-8856-3355>

National Taiwan Normal University, Taiwan.

E-mail: 80826004l@ntnu.edu.tw

DOI: <https://doi.org/10.36132/yxzsss46>

Recibido: 27 junio 2023 / Revisado: 24 noviembre 2023 / Aceptado: 12 enero 2024 / Publicado: 14 junio 2024

Resumen: Este artículo examina cómo Taiwán y España han enfrentado su pasado traumático bajo dictaduras y cómo las películas del siglo XXI han sido herramientas para preservar y transmitir la memoria colectiva, así como para construir la identidad nacional. Pese a transiciones democráticas pacíficas en ambas naciones, aún existen heridas abiertas, especialmente respecto a las víctimas de la violencia estatal y la recuperación de la memoria. Establecemos un diálogo entre España y Taiwán, revelando que se necesitan más avances a nivel sociopolítico. Además, se destaca el poder del cine para generar conciencia e interés social y académico en la memoria colectiva.

Palabras clave: estudios de la memoria, memoria cultural, España, Taiwán, cine

Abstract: This article explores how Taiwan and Spain have confronted their traumatic pasts under dictatorships and how 21st-century films have served as tools for preserving and transmitting collective memory, as well as constructing national identity. Despite peaceful democratic transitions in both nations, there are still open wounds, particularly regarding victims of state violence and the recovery of memory. We establish a dialogue between Spain and Taiwan, revealing the need for further sociopolitical progress. Additionally, the power of cinema to generate awareness and social and academic interest in collective memory is highlighted.

Keywords: memory studies, cultural memory, Spain, Taiwan, cinema

INTRODUCCIÓN

España y Taiwán vivieron bajo regímenes dictatoriales durante más de tres décadas y los dictadores de Taiwán, Chiang Kai-shek y España, Francisco Franco, fallecieron en el mismo año 1975, dando lugar a procesos de transición que han sido igualmente elogiados y condenados, por ejemplo en lo que respecta a la importancia del papel del rey Juan Carlos en la transición española¹ o en la falta de una ruptura con el régimen de Chiang en una transición en la que se atribuye un papel destacado a su hijo Chiang Ching-kuo².

A pesar de las similitudes en ambos países en cuanto a la transición hacia la democracia y el debate sobre las consecuencias más trágicas del pasado y la forma de afrontarlas, las investigaciones comparando el caso de Taiwán y el de España son escasas. Los únicos documentos que se han encontrado comparando Taiwán y España se centran en las transformaciones y evolución de la economía tras la dictadura, en la investigación de Bustelo³, la conexión anticomunista de ambos regímenes dictatoriales analizada por Del Río Morillas⁴ y la justicia transicional en ambos países en un artículo de Li⁵. En el campo cultural, Jiang y González Grueso⁶, analizan la cultura taiwanesa y española mediante las dimensiones culturales de Geer Hofstede, recurriendo a dos películas destacadas de ambos países realizadas a fines de la década de 1980: *A City of Sadness*,

de Hou Hsiao-hsien y *Los Santos Inocentes*, de Mario Camus.

Es necesario comprender que Taiwán y España vivieron durante décadas bajo dictaduras anticomunistas, creando un vínculo entre ambos contextos de gran relevancia para Estados Unidos, ya que ambos países eran las últimas fronteras para contener la expansión comunista por este y oeste respectivamente. En el marco de la guerra Fría, esta alianza es palpable en numerosos intercambios de elogios entre los dos gobiernos, recogidos en la prensa taiwanesa y española⁷.

Del mismo modo, la población civil en ambos países experimentó el miedo y la represión violenta de regímenes sin respeto por los derechos humanos, incluyendo torturas, persecución ideológica o desapariciones forzadas de miles de personas entre otros crímenes cometidos por el régimen franquista⁸, al igual que ocurrió en Taiwán bajo la ley marcial impuesta por Chiang entre 1947 y 1987⁹.

Este artículo tiene como objetivo comprender cómo las películas del siglo XXI retratan el período dictatorial en Taiwán en España, configurando la memoria colectiva que se transmite a las grandes audiencias, cada vez más en formato audiovisual¹⁰. Considero que esta investigación no solo presenta un enfoque nuevo y fresco que compara las experiencias traumáticas de Taiwán y España en el pasado y las controversias posteriores, sino que también es beneficiosa para establecer un diálogo entre los dos países y comprender cómo las experiencias de taiwaneses y españoles pueden contribuir a un proceso de construcción nacional racional y constructivo.

En primer lugar, presentaré una breve reseña de las principales investigaciones sobre estudios de memoria, para luego analizar individualmente los casos de España y Taiwán, finalizando con cómo las películas producidas en el siglo XXI des-

¹ Cotarelo, Ramón, "Visiones de la Transición", *Revista del centro de estudios constitucionales*, 18 (1994), pp. 14-15.

² Wu, Nai-Teh, "Transition Without Justice, or Justice Without History: Transitional Justice in Taiwan", *Taiwan Journal of Democracy*, 1/1 (2005), p. 84.

³ Bustelo, Pablo, *Economic Development and Political Transition in Taiwan and Spain: A Comparative Analysis from a European Perspective* (documento de trabajo), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, pp. 1-24.

⁴ Del Río Morillas, Miguel Ángel, "La conexión anticomunista sino-española: Chiang Kai-shek y Franco (1953-1973)", *Dictatorships and Democracies. Journal of History and Culture*, 5 (2017), pp. 249-281.

⁵ Li, Yi-Ting, "Mechanisms and Contexts of Transitional Justice in Spain and Taiwan: A Comparison", *Taiwan Human Rights Journal*, 6/3 (2022), pp. 61-88.

⁶ Jiang, Yi-Ru y González Grueso, Fernando Darío, *Análisis Comparativo de la Cultura de Taiwán y España a Través de las Obras Cinematográficas Los Santos Inocentes y La Ciudad de la Tristeza*, Taichung, Ediciones Catay, 2019.

⁷ Del Río Morillas, Miguel Ángel, *La conexión anticomunista sino-española...* op. cit., p. 259.

⁸ López López, Pedro, "Los crímenes del franquismo y el derecho internacional", *Derecho y Realidad*, 20 (2012), pp. 290-292.

⁹ Chen, Ketty, "Disciplining Taiwan: The Kuomintang's Methods of Control during the White Terror Era (1947-1987)", *Taiwan International Studies Quarterly*, 4/4 (2008), pp. 192-193.

¹⁰ Rosenstone, Robert, *History on Film / Film on History* (tercera edición), Londres, Routledge, 2018.

criben el período dictatorial y el impacto de esas películas en las audiencias contemporáneas.

1. LA MEMORIA COLECTIVA

El estudio de la memoria colectiva ha sido abarcado por diferentes disciplinas (ciencias sociales, psicología, antropología, historia o filosofía entre otros campos de estudio). Todos han prestado atención a los dilemas, discusiones y logros en torno a la memoria colectiva a lo largo de los años y al reconocimiento de la importancia del lugar de la memoria en la construcción de la historia como configuradora de identidades colectivas y el fortalecimiento y reconstrucción de las estructuras sociales tras situaciones de violencia política.

Maurice Halbwachs sostiene que la memoria colectiva no es una propiedad de la mente, sino una construcción surgida del entramado social¹¹. El autor considera que la memoria surge de un lugar, una historia donde los sujetos experimentan una serie de valores y relaciones en un tiempo y espacio determinados, también con grupos específicos, que permiten conocer, comprender y recordar el mundo en el contexto donde los individuos se agrupan. Halbwachs distingue entre dos tipos de memoria: histórica (recibida a través de registros escritos y gráficos) y autobiográfica (experimentada por el individuo, la cual tiende a desvanecerse con el tiempo a menos que se refuerce periódicamente a través del contacto con personas que compartieron dichos recuerdos)¹².

Es importante señalar que, según Halbwachs, las personas no pueden recordar los hechos de forma directa, por lo que los registros y los actos conmemorativos son fundamentales, así como las instituciones sociales que almacenan e interpretan aquellos hechos que permiten a las generaciones actuales recrear, a través de su imaginación, un pasado que no conocieron y que, de lo contrario, desaparecería¹³.

El historiador francés Pierre Nora también aborda el deseo conmemorativo a fines del siglo XX, atribuyéndolo a una pérdida de memoria como construcción social e identitaria que se da en una sociedad tradicional. Para Nora, la memoria es más un marco que un contenido; un entramado que se materializa en un lugar y significa tra-

diciones y costumbres, abarcando un campo que va de la conciencia a la semiconciencia. Por eso, Nora presta especial atención a los “lugares de la memoria” (*lieux de mémoire*), entendidos como

“la superposición de dos órdenes de realidad: una realidad tangible y aprehensible, a veces material, a veces menos, inscrita en el espacio, el tiempo, el lenguaje, la tradición, y una realidad puramente simbólica, portadora de una historia”¹⁴.

Nora explica que los lugares de la memoria tienen un significado perdurable que los hace significativos, independientemente de si los recuerdos asociados a ese lugar son reales o no. Cuando grupos de personas usan recuerdos para recrear el pasado, seleccionan intencionalmente algunos recuerdos y eliminan otros, creando tradiciones que celebran su pasado compartido. Por ello, es importante abordar la distinción de Nora entre memoria colectiva y memoria histórica. La memoria colectiva se refiere a las experiencias de diferentes grupos y lo que hacen con esos recuerdos, mientras que la memoria histórica se basa en el trabajo de los “historiadores profesionales” y su trabajo científico y académico¹⁵.

En lo que respecta al trauma, Jeffrey C. Alexander afirma que “el trauma cultural ocurre cuando los miembros de un colectivo sienten que han sido sometidos a un evento atroz que deja marcas indelebles en su conciencia grupal, marcando sus recuerdos para siempre y cambiando su identidad futura de manera fundamental e irrevocable”¹⁶.

Ron Eyerman agrega que “el trauma cultural se refiere a una pérdida dramática de identidad y significado, un desgarramiento en el tejido social, que afecta a un grupo de personas que han logrado cierto grado de cohesión”¹⁷. Ambos autores señalan la importancia de la “responsabilidad social y la acción social”, así como la necesidad de

¹¹ Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 38.

¹² *Ibid.*, pp. 23-24.

¹³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴ Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire* (Vol. III), Paris, Gallimard, 1992, p. 20.

¹⁵ *Idem.*, *Les lieux de mémoire* (Vols. I, II), Paris, Gallimard, 1997, pp. 398-399.

¹⁶ Alexander, Jeffrey Charles et al., *Cultural Trauma and Collective Identity*, California, University of California Press, 2004, p. 1.

¹⁷ Eyerman, Ron, *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 2.

hacer que el trauma nacional¹⁸ sea “comprendido, explicado y coherente a través de la reflexión y el discurso público”¹⁹.

En 1988, Jan Assmann realizó una importante contribución que incrementaría notablemente el interés por los estudios de la memoria en diversas disciplinas. En su ensayo *Cultural Memory and Identity*, Assmann formula la definición de memoria cultural, una memoria que no solo se construye a partir de la interacción diaria y la transmisión oral, sino que se apoya en múltiples medios y bases. De esta manera, aborda los vacíos dejados en la definición de memoria colectiva de Halbwachs.

Assmann sostiene que la memoria comunicativa se basa en el discurso oral, se refiere al pasado reciente y se construye dentro de marcos sociales dados; la experiencia individual en un contexto colectivo que forma parte de la biografía del individuo y se comunica entre miembros de un mismo grupo. Dicha memoria, como explica Assmann, durará tres o cuatro generaciones²⁰. Por otro lado, la memoria cultural no se crea dentro de marcos sociales, sino dentro de marcos culturales. Esto se refiere al contexto específico de representaciones simbólicas, instituciones culturales o educativas, entre otras, y requiere de diferentes elementos simbólicos y conmemorativos, y no se basa en experiencias. Se construye cuando no hay testigos directos y necesitamos representaciones en distintos soportes culturales²¹.

En un enfoque más reciente del estudio de la memoria cultural, Astrid Erll no plantea trazar una historia de la cultura ni centrarse en las denominadas producciones de alta cultura. También incluye cine, series de televisión, videos musicales o publicaciones en internet, entre otras fuentes contemporáneas que son fundamentales para entender cómo la sociedad contemporánea recuerda y comparte experiencias. Después de ar-

gumentar sobre la complejidad de los estudios de memoria cultural, Erll y Nünning parten de una definición simple de memoria cultural: “la interacción del presente y el pasado en contextos socioculturales”²².

Erll es consciente de las rápidas transformaciones que experimenta la producción cultural contemporánea y la forma en que los consumidores la reciben. Recurriendo al historiador y teórico cultural alemán Aby Warburg, Erll explica el concepto de “memoria transcultural”: el incesante deambular de portadores, medios, contenidos, formas y prácticas de la memoria, sus continuos viajes y transformaciones constantes a través del tiempo y el espacio, a través de fronteras sociales, lingüísticas y políticas²³. De esta forma, Erll muestra su interés por un enfoque que se aleja de los *Lieux de mémoire* de Nora, entendiendo la memoria como un “viaje”, particularmente en un mundo cada vez más globalizado.

Según Erll, los medios de la memoria tienen funciones significativas tanto a nivel colectivo como individual. A nivel colectivo tenemos el “almacenamiento” (guardar los materiales que se transmiten a través del tiempo y el espacio); “circulación” (la difusión de los medios) y “evocación” (activar el recuerdo colectivo recurriendo a lugares icónicos particulares). A nivel individual, “las representaciones mediáticas ya preforman nuestra percepción y remodelan nuestros recuerdos a lo largo de ciertos caminos”²⁴.

El enfoque metodológico sugerido por Erll para analizar el impacto de las películas que representan eventos históricos consta de tres niveles diferentes de análisis: intramediático, intermediático y plurimediático²⁵. El nivel intramediático se refiere al texto de la película y cómo se produce técnicamente para lograr el sentido de verdad y autenticidad. El nivel intermediático considera la conexión entre la película y otras fuentes existentes sobre el hecho histórico. El nivel plurimediático se centra en el efecto que las películas tienen en la audiencia y si realmente generan

¹⁸ Eyerman, tomando como referencia a Arthur Neal, define “trauma nacional” como acontecimientos que tienen “efectos duraderos [...] que no pueden descartarse fácilmente, que se reproducirán una y otra vez en la conciencia individual [...] arraigado en la memoria colectiva”. Neal, 1998, cit. en Eyerman, 2001, p. 2.

¹⁹ Ibid., p. 2.

²⁰ Assmann, Jan y Czaplicka, John, “Collective Memory and Cultural Identity”, *New German Critique*, 65 (1995), p. 127.

²¹ Ibid., p. 129.

²² Erll, Astrid y Nünning, Ansgar, *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlín, De Gruyter, 2008, p. 2.

²³ Erll, Astrid, *Memory in Culture*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011, p. 11.

²⁴ Ibid., pp. 128-129.

²⁵ Erll, Astrid y Nünning, Ansgar, *Cultural Memory Studies... op. cit.*, p. 390.

interés social y académico, o cómo son recibidas por la crítica²⁶.

2. MEMORIA Y CINE EN ESPAÑA

Numerosos autores señalan que, desde el año 1997, existe un gran interés por la recuperación de la memoria en España. Francisco Espinosa explica que este interés se produce tras tres periodos distintos en los que, por diferentes motivos, reinó el silencio en torno a la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Espinosa Maestre argumenta que esos tres periodos son “negación de la memoria” (1936-1977), “política del olvido” (1977-1981) y “suspensión de la memoria” (1982-1996)²⁷. No obstante, Santos Juliá demuestra que, entre 1975 y 1996 hubo numerosas publicaciones en diversos medios destinados a grandes audiencias, por lo que esa suspensión o silencio, según el autor, es una forma más cómoda de analizar la historia sin realizar el esfuerzo de explorar dichas publicaciones²⁸.

El primer período se da durante el régimen dictatorial, el segundo y el tercero se relacionan con el período de transición, cuando se había mantenido un “pacto de silencio” entre las instituciones y los partidos políticos y sus miembros. Durante esos periodos de transición y democracia temprana, Pedro Ruiz Torres sostiene que en España se utilizaba la historia y la memoria con el foco puesto en la construcción de una identidad nacional “estatocéntrica” pero señalando que esto se hizo “de una manera acrítica y simplista con fines de propaganda ideológica”²⁹.

Un interés más notable en la memoria surgió en 1996 con la victoria electoral del Partido Popular, iniciando una serie de reformas políticas y educativas que suscitaban críticas de diferentes sectores de la sociedad y sensibilizaron sobre cuestiones en torno al pasado y la memoria de la guerra civil y el franquismo. Ese año, el libro de *Memoria y Olvido de la Guerra Civil Española*, de Paloma Aguilar Fernández, presentaba un primer análisis extenso y completo de la memoria colectiva en España y su importancia en el período de

transición. La idea general que presenta Aguilar Fernández³⁰ en esta investigación es que nunca hubo una reconciliación, y la guerra seguía siendo un problema en la década de 1970. La generación que vivió durante la guerra y la nacida en la compleja situación de la posguerra fueron las que lideraron una transición considerando que era mejor olvidar y no repetir los errores del pasado.

La década de los 2000 estuvo marcada por una serie de conmemoraciones y propuestas para recordar a las víctimas de la dictadura franquista y condenar la actuación del ejército franquista desde el golpe de estado que inició la guerra civil española en 1936³¹. Además, otro paso significativo en la recuperación de la memoria se dio en el año 2000, cuando se realizaron las primeras exhumaciones de civiles republicanos asesinados, dando lugar a la fundación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica³².

Además del trabajo pionero de Aguilar Fernández sobre la memoria colectiva de la guerra civil y la dictadura, Josefina Cuesta Bustillo fue una de las más destacadas investigadoras de la memoria colectiva en España, así como sus notorios estudios sobre la igualdad de la mujer en la España del siglo XX. Cuesta Bustillo (2007), citando a Nora, incluye el concepto de generaciones más allá de la idea biológica y familiar, como “una singular formación histórica que ofrece la ocasión de desplegar la historia de la memoria”³³. Cuesta Bustillo menciona tres generaciones: 1927–1936 (testigos presenciales de diferentes épocas que vivieron durante la Segunda República Española); 1956–1968 (la generación de hijos e hijas, que no vivieron la guerra o eran demasiado jóvenes para recordar); después de 1975 (nacidos y criados en una España democrática, conociendo la dictadura sólo mediante referencias lejanas, aunque pudiendo ser también coetáneos con testigos presenciales, como los abuelos)³⁴.

²⁶ Ibid., pp. 390-396.

²⁷ Espinosa Maestre, Francisco, “La memoria de la represión y la lucha por su reconocimiento (En torno a la creación de la Comisión Interministerial)”, *Hispania Nova*, 6 (2006), pp. 171-204.

²⁸ Juliá, Santos, “Cosas que de la transición se cuentan”, *Ayer*, 79 (2010), p. 311.

²⁹ Ruiz Torres, Pedro, “O ressurgir da história nacional em Espanha”, *Ler história*, 41 (2001), p. 98.

³⁰ Aguilar Fernández, Pilar, *Memoria y Olvido de la Guerra Civil Española*, Madrid, Alianza, 1996.

³¹ Yusta, Mercedes, “La ‘Recuperación de la Memoria Histórica’: ¿Una Reescritura de la Historia en el Espacio Público? (1995-2005)”, *Revista de Historiografía*, 9/2 (2008), p. 117.

³² Silva, Emilio y Macías, Santiago, *Las fosas de Franco*, Madrid, Martínez Roca, 2003.

³³ Cuesta Bustillo, Josefina, “Las Capas de la Memoria. Contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931 – 2006)”, *Hispania Nova*, 7 (2007), pp. 5-6.

³⁴ Ibid., pp. 6-7.

Si bien la idea de transición y diálogo era necesaria, Cuesta Bustillo sostiene que durante el proceso hubo ciertas ambigüedades. La autora se pregunta si hubo un “pacto de silencio”³⁵ entre los diferentes partidos políticos y los miembros de la sociedad, con el objetivo de avanzar sin escharbar en el pasado nefasto. Sin embargo, Cuesta Bustillo no ofrece una respuesta clara a esta pregunta e insiste en que España no vivió una transición amnésica, lo cual contrasta cuando reivindica el olvido sufrido por las víctimas y la falta de memoria oficial³⁶.

En cuanto al nivel de diálogo alcanzado entre generaciones, Valencia y Páez encuentran que las generaciones de la posguerra y el primer franquismo prefieren no hablar de hechos del pasado cuando hay controversia pública al respecto, mientras que las generaciones de la transición y la democracia muestra menos tratan de hacer una mejor valoración del pasado y de los problemas que crea en el presente³⁷.

En lo que respecta a las representaciones filmicas, la guerra civil española y la posterior dictadura franquista han sido uno de los temas más recurrentes (directa o indirectamente) para el cine español desde el inicio de la etapa democrática. La relevancia de estos temas la notamos haciendo una búsqueda rápida en la red: solo en 2021 se estrenaron diez películas sobre la guerra civil y una sobre el franquismo. El total de películas basadas en la guerra civil y la dictadura franquista supera las 400 películas. De ese gran número de películas, la historiadora Carmina Gustrán Loscos³⁸ sostiene que las producidas hasta el año 2000 han tenido un acercamiento blando y cobarde a la dictadura, usándola únicamente como trasfondo para todo tipo de relatos, sin incluir temas como como la violencia, el papel de la mujer o la lucha antifranquista.

En la misma línea, Vicente Sánchez-Biosca también señala que las películas españolas que narran la guerra civil y el franquismo se caracterizan por la sencillez y la fuerza emocional más

que por la precisión con los hechos históricos. Argumenta que las películas han seguido dos caminos: reportajes y documentales que recurren frecuentemente a las entrevistas y, por otro lado, producciones neopropagandísticas que reconstruyen los hechos históricos de forma extrema, incluso como una referencia a los conflictos políticos del presente³⁹.

Sánchez-Biosca considera que las películas producidas después de la dictadura se centran en mitos, imágenes poderosas y personajes típicos que generan consenso entre los espectadores, haciendo de la memoria histórica un producto emocional y estético, algo que el autor considera una amenaza para la preservación de la memoria⁴⁰.

También son abundantes los estudios fílmicos que abordan la representación de la memoria colectiva y el trauma del franquismo, desde los aspectos y características más generales de las películas hasta casos concretos que abarcan algunas de las películas más exitosas del siglo XXI desde diferentes enfoques.

Juan Francisco Gutiérrez Lozano e Inmaculada Sánchez Alarcón, analizando la representación de la guerra civil –así como de los contextos previo y posterior– en las películas, observan que el cine y la televisión utilizan las fuentes orales como materia prima fundamental para la construcción de sus narrativas históricas. La memoria oral de quienes vivieron la República y la guerra se dotó de valor historiográfico coincidiendo con los años de la transición democrática, cuando se empezó a privilegiar el uso de fuentes orales⁴¹.

Las películas con estos temas, según Sarah Thomas, forman parte del *boom* de la memoria experimentado en las décadas de 1990 y 2000⁴², ganando una creciente popularidad. Sin embargo, Antonio Gómez López-Quiñones considera

³⁵ Idem., *La Odisea de la Memoria: Historia de la Memoria en España. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 2008, p. 379.

³⁶ Ibid., pp. 83 y 255.

³⁷ Valencia, José Francisco y Páez, Darío, “Generación, Polémica Pública, Clima social y Recuerdo de Hechos Políticos”, *Psicología Política*, 18 (1999), pp. 28-29.

³⁸ Gustrán Loscos, Carmina, *Tinieblas: El Franquismo en el Cine Español (1975-2000)*, Madrid, Marcial Pons, 2022.

³⁹ Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine y Guerra Civil Española: Del Mito a la Memoria*, Madrid, Alianza, 2006, p. 17.

⁴⁰ Ibid., pp. 35-37.

⁴¹ Gutiérrez Lozano, Juan Francisco y Sánchez Alarcón, María Inmaculada, “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión: experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil”, *Revista HMiC*, 20 (2005), p. 153.

⁴² Thomas, Sarah, “Sentimental Objects: Nostalgia and the Child in Cinema of the Spanish Memory Boom”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 42/1 (2017), p. 146.

que el *boom* de la memoria y los numerosos productos culturales basados en la guerra civil y el franquismo no son fruto de un interés general por la memoria colectiva, sino de que se ha convertido en una mercancía, un objeto de consumo, ya que es recibido como un evento distante en el tiempo y, por lo tanto, que no representa peligro⁴³. No obstante, películas como *Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) o *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008) gozaron de un éxito notable, reivindicando el papel de la mujer en la sociedad en épocas de conflicto⁴⁴.

Otra de las principales características de las películas recientes sobre el franquismo, como menciona Francisco Javier Moral Martín, es el foco en quienes fueron perseguidos y condenados por el bando nacional, como mujeres, republicanos, anarquistas, etc., retratándolos como héroes, atendiendo a las necesidades de la sociedad española de construir memoria teniendo en cuenta el interés del público, las necesidades económicas y la recepción crítica⁴⁵.

Diferentes autores han explorado múltiples características en diferentes géneros o cómo se representan determinados personajes, como el papel de los niños (Drachler⁴⁶, Thomas⁴⁷, Corral Rey⁴⁸), la violencia (Barrenetxea Marañoñ⁴⁹, Gó-

⁴³ Gómez López-Quiñones, Antonio, *La Guerra Persistente. Memoria, violencia y Utopía: Representaciones Contemporáneas de la Guerra Civil Española*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2006, p. 15.

⁴⁴ Bender, Rebecca, "Las Trece Rosas: La recuperación, la (re)construcción y la mitificación de la mujer política por la literatura y el cine españoles", en Camarero Calandria, María y Marcos, María, *III Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos* (Tomo I), Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, p. 710.

⁴⁵ Moral Martín, Francisco Javier, "Los perdedores de la guerra civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria Francisco Javier Moral Martín", *Zer*, 32 (2012), pp. 174-175.

⁴⁶ Drachler, Larissa, "La memoria colectiva de la Guerra Civil Española a través del papel infantil en el cine: Un estudio de caso", *Filmhistoria Online*, 24/1 (2014), pp. 1-20.

⁴⁷ Thomas, Sarah, "Sentimental Objects"... op. cit., pp. 145-171.

⁴⁸ Corral Rey, María Nieves, "El Tratamiento Audiovisual de los Menores de Edad en los Filmes que Recrean el Contexto de la Dictadura Franquista. Estudio del Cine Español Realizado Durante la Etapa Democrática (1978-2015)", *Zer*, 24/46 (2019), pp. 147-164.

⁴⁹ Barrenetxea Marañoñ, Igor, "Revenge. La Violencia Franquista en el Cine de Ficción", *Historia Actual*

mez Carcía⁵⁰), o la caracterización de los considerados "vencidos" en la guerra civil (Camino⁵¹, Moral Martín⁵²) entre innumerables publicaciones.

3. MEMORIA Y CINE EN TAIWÁN

Con la llegada a Taiwán del Partido Nacionalista Chino (KMT) liderado por Chiang Kai-shek, la isla quedó bajo la ley marcial impuesta por el gobierno de Chiang, comenzando el periodo conocido como Terror Blanco (chino: báisèkǒngbù; 白色恐怖), fomentando la ideología anticomunista, la superioridad de la cultura china y la necesidad de recuperar el continente. No obstante, como señala Hsiau (2018), la población local no estaba dispuesta a aceptar las imposiciones del KMT, generando tensiones entre los locales y los llegados del continente⁵³.

Después de los reveses internacionales experimentados por la República de China en la década de 1970, Hsiau argumenta que los jóvenes intelectuales (más tarde asociados con el movimiento Dangwai⁵⁴) comenzaron a interesarse en temas políticos, lo que los llevó a abogar por una comprensión más profunda de la realidad de la sociedad taiwanesa, así como la reforma social, la democratización política y el retorno a la cultura del "suelo nativo" (chino: 鄉土; xiàngtǔ)⁵⁵.

En lo que respecta a la recuperación de la memoria, Wu Nai-teh argumenta que el enfoque de Taiwán sobre la memoria colectiva se ha basado en reparaciones para las víctimas, pero sin res-

Online, 49/1 (2019), pp. 33-44.

⁵⁰ Gómez García, Concha, "Víctimas y Verdugos: La Representación de la Pena de Muerte en el Cine Español", *Revista Sigma*, 29 (2020), pp. 445-467.

⁵¹ Camino, Mercedes, "El Melodrama Fascista y la Memoria Cinematográfica del Maquis Español 1954-2006", *Revista Imagofagia*, 4 (2011), anexo.

⁵² Moral Martín, Francisco Javier, "Los perdedores de la guerra civil"... op. cit., pp. 171-186.

⁵³ Hsiau, A-Chin, "Narrating Taiwan out of the Chinese Empire: Rewriting Taiwan's History from a Taiwanese Perspective in the 1970s", *Studies in Ethnicity and Nationalism*, 18/2 (2018), p. 95.

⁵⁴ Durante el gobierno dictatorial en Taiwán, los partidos de oposición fueron prohibidos. Sin embargo, en las décadas de 1970 y 1980, el gobierno permitió que algunos escaños del Yuan Legislativo fueran ocupados por miembros "externos al partido" (en chino: dangwai; 黨外). Estos intelectuales conducirían a la creación del Partido Progresista Democrático (DPP, por sus siglas en inglés) a finales de los años ochenta.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 101.

ponsabilizar a nadie, y mucho menos enjuiciar a los perpetradores”⁵⁶. Según Wu, esto se debe a las peculiaridades históricas y políticas de Taiwán, que han llevado a un modelo transicional que compensa a las víctimas, pero no condena a los perpetradores, haciendo de Taiwán “un caso con diez mil víctimas, pero ni un solo perpetrador”⁵⁷.

Wu argumenta que nunca hubo una negociación, ya que el KMT siguió gobernando después del levantamiento de la ley marcial, todavía con el apoyo de los medios de comunicación. Incluso con la llegada del DPP al poder en el año 2000, “nunca planteó el tema de la justicia retributiva” y que esto podría deberse a la situación étnica en Taiwán,

“que se ha deteriorado en gran medida en el escenario democrático con el surgimiento de una nueva identidad taiwanesa, lo que en parte contribuyó a el silencio de toda la sociedad sobre la justicia transicional”⁵⁸.

Según Wu, el KMT no tuvo que lidiar con la justicia transicional o la respuesta al daño causado durante décadas debido al reconocimiento de académicos locales y estadounidenses de Chiang Ching-kuo como “el iniciador de la democracia de Taiwán”. El hijo de Chiang Kai-shek levantó la ley marcial, permitió la fundación del DPP y no mostró una fuerte oposición a las demandas para la reforma democrática. Con Lee Teng-hui siguiendo la transición democrática, el KMT aún contaba con el apoyo del pueblo taiwanés y seguiría gobernando después de las primeras elecciones. Sin embargo, Wu señala que los académicos olvidan la despiadada represión bajo el gobierno de Chiang Ching-kuo⁵⁹.

Por otra parte, nunca ha habido reivindicaciones exigentes por parte de la población en lo que respecta a la justicia transicional, algo que Wu atribuye al crecimiento económico experimentado bajo el gobierno del KMT, la tolerancia de Chiang Ching-kuo en comparación con otros dictadores del mundo y la distancia temporal entre los momentos más violentos (antes de 1970) y el período de transición; estos tres puntos han

creado una imagen más favorable de Chiang Ching-kuo y el KMT⁶⁰.

Entre las múltiples experiencias traumáticas, la mayoría de los trabajos académicos giran en torno a un episodio particular: el incidente del 28 de febrero de 1947. Lo que en un principio se esperaba como un regreso glorioso del gobierno chino tras el dominio japonés en la isla, pronto cambiaría con las imposiciones del KMT a nivel social y económico, con niveles de inflación que generaron un creciente malestar entre la población. El momento desencadenante de este incidente fue el uso excesivo de violencia por parte de los agentes estaban decomisando dinero y tabaco ilegal a una vendedora, generando protestas y conflictos entre ciudadanos y fuerzas policiales y militares durante alrededor de 12 semanas. Miles de civiles fueron asesinados durante este levantamiento contra la tiranía, lo que resultó en lo que Chou describe como una “pesadilla colectiva para la sociedad taiwanesa”⁶¹.

Hwang está de acuerdo en que el incidente del 28 tuvo un profundo impacto en quienes lo experimentaron, así como “ha tenido un impacto psicológico en los taiwaneses contemporáneos en general”⁶², y el efecto que esto tiene en la formación de la identidad taiwanesa. Además, es frecuentemente utilizado por varios partidos políticos para sus campañas, llegando al punto en el que este evento ha sido “mitificado”⁶³. Smith explica por qué este incidente, entre todos los episodios de violencia y tragedias ocurridas durante el período dictatorial en Taiwán, es el que determina la comprensión de los taiwaneses sobre sus experiencias y su búsqueda de identidad. Fue un acto de violencia perpetrado por población de China continental contra la población Taiwanesa, lo cual consigue unir a los taiwaneses, distanciándolos del continente⁶⁴.

El cine taiwanés siempre ha estado estrechamente vinculado a la historia, ya sea como herramienta de propaganda del gobierno del KMT

⁵⁶ Wu, Nai-teh, “Transition Without Justice, or Justice Without History: Transitional Justice in Taiwan”, *Taiwan Journal of Democracy*, 1/1 (2005), p. 73.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 84-86.

⁶¹ Chou, Wan-yao, *A New Illustrated History of Taiwan*, Taipéi, SMC Publishing, 2015, pp. 315-321.

⁶² Hwang, Yih-Jye, “The 2004 Hand-in-hand Rally in Taiwan Traumatic Memory, Commemoration & Subjectivity Formation”, *Nationalism and Ethnic Politics*, 20/2 (2014), p. 7.

⁶³ Smith, Craig, “Taiwan’s 28 Incident and the Politics of Placing Blame”, *Past Imperfect*, 14 (2008), p. 143.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 145-146.

o para tratar la memoria y el trauma⁶⁵. El autor señala particularmente la relevancia del Nuevo Cine Taiwanés (1982–1990) explorando la memoria colectiva y los eventos traumáticos del pasado dictatorial. Los directores del Nuevo Cine Taiwanés recurrieron a las películas para presentar diferentes aspectos del pasado, explorar la formación de identidad y explorar la modernización de la nación, como explica Ivy I-chu Chang, generalmente recurriendo a recuerdos personales⁶⁶.

Hay que señalar que la mayor parte de la investigación se ha centrado en el Nuevo Cine Taiwanés (particularmente en Hou Hsiao-hsien y Edward Yang). Cuando exploramos la reconstrucción del pasado en las películas del siglo XXI, la mayoría de los trabajos se concentran en las exitosas películas de Wei Te-sheng, dirigiendo su atención al período japonés en Taiwán (1895-1945). Esto puede deberse a que, después de la era del Nuevo Cine Taiwanés, ninguna película abarcó la dictadura hasta el año 2009, cuando se estrenó *Prince of Tears* (chino: Lèiwángzǐ; 淚王子) y, diez años después, *Detention* (chino: Fǎnxiào; 返校).

En lo que respecta a las dos películas citadas en el párrafo anterior, algunos autores han publicado sus trabajos sobre esas dos películas más recientes: *Prince of Tears*, dirigida por Yonfan y *Detention*, dirigida por John Hsu. Kennet Chang, por ejemplo, presenta un análisis completo de *Prince of Tears* desde la perspectiva del género melodramático, pero también discutiendo cómo

“Yonfan, sin darse cuenta (o intencionalmente), ha puesto en primer plano la misma historia política que ha descartado abiertamente: la noción de que al prohibir y negar algo, uno está arrojando luz sobre el asunto aún más”⁶⁷.

Chang también señala cómo Yonfan se preocupa por presentar un trasfondo histórico realista

⁶⁵ Lin, Jiann-guang, “Historical Sensibility: Tsai Ming-Liang’s Philosophical Meditation in I don’t Want to Sleep Alone”, en Pickowicz, Paul y Zhang Yingjin, *Locating Taiwan Cinema in the Twenty-First Century*, Nueva York, Cambria Press, 2020, p. 210.

⁶⁶ Chang, Ivy I-chu, *Taiwan Cinema, Memory, and Modernity*, Singapur, Palgrave Macmillan, 2019, p. 2.

⁶⁷ Chang, Kenneth, “Melodrama as History and Nostalgia: Reading Hong Kong Director Yonfan’s Prince of Tears”, en Stewart, Michael, *Melodrama in Contemporary Film and Television*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014, p. 144.

y especial, pero también recurre a una estética melodramática que suscita la sensación de nostalgia⁶⁸.

Acerca de *Detention*, Chia-rong Wu señala lo que he argumentado anteriormente, la falta de películas que aborden el Terror Blanco y también cómo *Detention* plantea un enfoque completamente diferente a este tema:

“En comparación con sus predecesores, *Detention* adopta una exposición relativamente directa del crimen político y proporciona un giro profundo que habla directamente de la visión translocal del estado insular”⁶⁹.

Wu identifica la frescura de esta película, adaptada de un videojuego, con elementos de terror y abordando los hechos traumáticos del pasado a través de una serie de alegorías, iconografías y referencias culturales que no solo llevan a reflexionar acerca de la historia, sino que también atrae la atención de los espectadores son de generaciones más jóvenes, con una fuerte conciencia de la democracia, un creciente interés por el Terror Blanco y con deseos de entender y lidiar con los problemas del pasado, aspirando a la formación de una identidad nacional común⁷⁰.

4. LA TRANSMISIÓN DE LA MEMORIA EN EL CINE COMERCIAL DEL SIGLO XXI

Tras presentar la situación del estudio de la memoria en España y Taiwán y cómo ha sido abordada en películas recientes, propongo analizar dos filmes exitosos a nivel comercial que representan de forma directa las experiencias traumáticas del pasado dictatorial en ambos países. Las películas elegidas son *El Laberinto del Fauno* (2006), dirigida por Guillermo del Toro y *Detention* (2019), dirigida por John Hsu.

4.1. *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006. España – México)

La acción ocurre cinco años después del final de la guerra civil española, cuando los maquis en las montañas siguen luchando contra el régimen franquista. Ofelia y su madre Carmen (que está embarazada y enferma) se trasladan a uno de esos pueblos de montaña, donde el nuevo esposo de Carmen, el capitán Vidal, se encarga

⁶⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁹ Wu, Chia-rong, “Spectralizing the White Terror: Horror, Trauma, and the Ghost-Island Narrative in *Detention*”, *Journal of Chinese Cinemas*, 15/1 (2021), p. 75.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 82-83.

de combatir a los últimos grupos de guerrilleros republicanos.

En el pueblo, el capitán Vidal trata de controlar estrictamente los suministros de alimentos y medicinas que puedan llegar a los maquis, ya que es consciente de que incluso sus trabajadores ayudan a los combatientes comunistas. Es un hombre que no duda en reprimir la traición de forma violenta. Su otro objetivo es que su hijo nazca en perfectas condiciones.

Ofelia encuentra un fauno dentro de un antiguo laberinto. El fauno le informa que es una princesa de un mundo antiguo y que necesita cumplir tres tareas macabras si quiere volver al mundo mágico, pero Ofelia muere tras recibir un disparo de Vidal. Ofelia llega al mundo mágico después de morir, convirtiéndose en princesa. Mientras, en el mundo real, Vidal es asesinado por los guerrilleros, quienes se llevan a su hijo.

El Laberinto del Fauno fusiona historia (período franquista) y fantasía (mundo sobrenatural paralelo con la trama de un cuento de hadas). La película desarrolla una historia con dos líneas de acción paralelas que se superponen de principio a fin. Estos mundos diferenciados son alegorías de la violencia y represión franquista por un lado, y de la esperanza y anhelos (republicanos) de libertad y justicia por el otro. La protagonista de esta película, Ofelia, una niña de diez años con una mente creativa, es el único personaje que puede transitar entre estos dos mundos.

La dicotomía entre los dos mundos se observa desde el momento en que Ofelia y su madre Carmen llegan al pueblo donde comienza su nueva vida. Su serio y autoritario padrastro, el capitán Vidal, se queja porque han llegado con un breve retraso. Vidal consulta su reloj constantemente y comprueba que todos los que están bajo su mando cumplen a tiempo con sus decisiones, y no duda en utilizar la violencia para ello. En contraste, el mundo del laberinto representa la libertad y la magia, un lugar donde el tiempo no es lineal ni perfecto. El tiempo es cíclico (reforzado por la forma circular del laberinto), persiguiendo la recuperación del pasado (la España republicana) para avanzar hacia un futuro mejor, en lugar de seguir el tiempo impuesto por el franquismo del mundo real.

Del Toro incluye numerosas referencias históricas, culturales y artísticas en la película, que refuerzan la conexión entre los hechos verídicos, la

película y el mensaje transmitido. Algunos ejemplos son la representación de Vidal como símbolo del español ideal en el franquismo: varón, fuerte, católico y patriota, características imprescindibles para comprender los fundamentos del régimen franquista⁷¹ y el papel de la mujer como ama de casa y encargada de brindar hijos a la patria⁷². En lo que respecta a los maquis, Del Toro incluye una escena en la que los guerrilleros realizan un sabotaje ferroviario como distracción para atacar el puesto militar. Al presentar esta escena, Del Toro conecta la historia con la película, ya que los sabotajes a trenes eran habituales entre los maquis, como explica Yusta⁷³ con numerosos ejemplos de asaltos a trenes y ataques a infraestructuras ferroviarias.

Belchite, el pueblo donde se filmó la mayor parte de la acción de la película se encuentra en Aragón, al norte de España, y las ruinas que se observan en algunas escenas de la película fueron provocadas por los bombardeos aéreos republicanos⁷⁴. La fuerza simbólica de estas ruinas en esta película es especialmente interesante si tenemos en cuenta que Franco decidió reconstruir el pueblo en un lugar contiguo, dejando las ruinas de este pueblo fantasma como mensaje propagandístico y simbólico⁷⁵.

En cuanto a referencias artísticas, el director explica la inspiración de los ilustradores, el surrealismo y el simbolismo y, lo que es más importante para esta película y el análisis de la sociedad y la cultura españolas, incluye una clara referencia a las Pinturas negras de Francisco de Goya, en particular a Saturno devorando a su hijo. Esta pintura se replica en la escena en la que Ofelia intenta obtener el cuchillo de la habitación donde se encuentra el hombre pálido, una criatura sin ojos. Cuando Ofelia come uvas, el monstruo despierta y devora a las hadas, de forma similar a la pintura de Goya. Del Toro utiliza esta esce-

⁷¹ González Aja, Teresa, "Monje y Soldado. La Imagen Masculina Durante el Franquismo", *Revista Internacional de Ciencias del Deporte*, 1/1 (2005), p. 78.

⁷² Ortiz Heras, Manuel, "Mujer y Dictadura Franquista", *Aposta Revista de Ciencias Sociales*, 28 (2006), p. 3.

⁷³ Yusta, Mercedes, *Guerrilla y Resistencia Campesina: La Resistencia Armada Contra el Franquismo en Aragón (1939-1952)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

⁷⁴ Alcalde Fernández, Ángel, "La 'gesta heroica' de Belchite: Construcción y Pervivencia de un Mito Bélico Franquista (1937-2007)", *Ayer*, 80/4 (2010), p. 199.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 206.

na como símbolo de los crímenes de la crueldad institucional (estado, Iglesia) incluso contra personas inocentes, creando un paralelismo entre la mesa de Vidal, junto a sus invitados destacados, y la mesa del hombre pálido.

Analizando el posible impacto de la película en la sociedad, no hay duda de su éxito, siendo nominada a 115 premios, de los cuales obtuvo 105. Los galardones más relevantes fueron 3 premios Oscar, 3 premios BAFTA y 7 premios Goya. En términos de taquilla, la película recaudó más de 80.000.000 de dólares estadounidenses en todo el mundo, lo que la convierte en la quinta película española más taquillera⁷⁶. En su estreno televisivo en 2014, también fue la emisión que más atrajo al público⁷⁷. Además, la película está disponible en diferentes plataformas de transmisión, incluidas HBO, Amazon Prime y Disney Plus.

Las críticas en el momento de su estreno destacan la capacidad del director para adaptar la historia española a un cuento de hadas perturbador e igualmente conmovedor⁷⁸ en el que cada elemento está perfectamente integrado en los dos mundos del filme⁷⁹, tanto a nivel narrativo como estético⁸⁰.

En el ámbito académico, numerosos artículos académicos, libros y conferencias han abordado *El Laberinto del Fauno* desde múltiples perspectivas. Una búsqueda rápida en SpringerLink muestra más de 280 resultados para “El laberinto del fauno”, incluidos 143 capítulos de libros, 78 libros y 24 artículos, entre otros documentos publicados hasta 2022 en revistas de prestigio, que demuestran la relevancia del filme, incluso 16 años desde su estreno. Dialnet, la base de datos académica más importante de España, contiene 70 documentos, incluidos 57 artículos académicos, 10 capítulos de libros y 3 tesis doctorales, lo que demuestra también el interés de

esta película entre doctorandos de diversas disciplinas.

4.2. *Detention* (John Hsu, 2019. Taiwán)

La historia se centra en Fang y Wei, dos estudiantes de secundaria, miembros de un club secreto con otros compañeros de clase y dos profesores (Chang e Yin). En ese club clandestino leen y copian libros prohibidos durante el régimen dictatorial. Después de ver la vida escolar de los estudiantes bajo el estricto control del instructor Bai, la acción cambia a un mundo de pesadilla. Fang y Wei se encuentran en la misma escuela secundaria, pero parece vacía y en mal estado. En ese mundo, determinan que algo les ha pasado a los miembros del club literario e intentan encontrar respuestas y una forma de escapar. Aparecen diferentes compañeros de clase y personal, compartiendo sus perspectivas de por qué terminaron en esa situación, mientras son perseguidos por monstruos que vestían el uniforme del comando de guarnición (policía secreta).

Intercalando el mundo real y el fantasmal, aparece más información sobre Fang, como sus sentimientos hacia el profesor Chang, su aversión hacia la profesora Yin y cómo sus acciones contra Yin causaron la detención y muerte de los miembros del club. Al final, cuando Fang y Wei tienen la oportunidad de escapar, ella se queda atrás para enmendar sus acciones, mientras que Wei sobrevive y recuerda los eventos.

La acción de *Detención* ocurre en dos mundos intercalados que representan la represión violenta durante el Terror Blanco en Taiwán. Los principales eventos de la película en el mundo real ocurren en 1962, un instituto donde los estudiantes y profesores son víctimas de un estricto castigo por parte del gobierno central por poseer libros considerados ilegales. El otro mundo se presenta como un mundo de pesadilla. La ubicación también se corresponde con el instituto del mundo real, pero en este caso parece abandonado, con aulas selladas y letreros de luto en puertas y ventanas. Además, todas las acciones suceden de noche y diversas criaturas sobrenaturales deambulan por los pasillos. Ambos mundos se caracterizan por el miedo, la violencia y la muerte, perpetrados por el mismo antagonista: el comando de guarnición.

La principal diferencia entre los dos mundos, más allá de razones estéticas, es que el mundo de pesadilla sirve como purgatorio. Allí podemos

⁷⁶ Información disponible en el perfil de la película en IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0457430/>

⁷⁷ Muñoz, Alfonso, “La Película ‘El Laberinto del Fauno’ Anota un Fantástico 4,4% en el Prime Time de FDF”, *FormulaTV*, 13 de noviembre de 2014.

⁷⁸ Boyero, Carlos, “La imaginativa e inquietante ‘El laberinto del fauno’ despide con brillantez la grisácea sección oficial”, *El Mundo*, 28 de mayo de 2006.

⁷⁹ Torreiro, Casimiro, “Extraordinario y cruel”, *El País*, 13 de octubre de 2006.

⁸⁰ Scott, Anthony Oliver, “In Gloom of War, a Child’s Paradise”, *The New York Times*, 29 de diciembre de 2006.

ver los hechos trágicos ocurridos en el instituto –que no se muestran en el mundo real– y cómo los personajes que intervienen en ellos intentan encontrar respuestas, juzgándose unos a otros al mismo tiempo que son juzgados y condenados por el KMT. El mundo de pesadilla podría interpretarse como una prisión para estudiantes y profesores cuyo “delito” era leer y traducir libros prohibidos.

El director de *Detention*, John Hsu, nacido en 1981, vivió los últimos años del terror blanco, cuando las formas de represión más violentas no eran tan frecuentes como en los primeros años del régimen. La mayoría de los actores de la película nacieron a fines de la década de 1990, en un Taiwán libre y democrático. Por ello, y con el objetivo de recrear el pasado de forma realista, Hsu y su equipo realizaron una extensa investigación, que incluyó libros, documentales, entrevistas a víctimas o visitas a lugares históricos, ya que, como explica Hsu, era difícil para los actores más jóvenes pudieran entender e imaginar la era del terror blanco⁸¹.

La historia de *Detention* se basa en hechos reales ocurridos en 1949 en la Escuela Secundaria Keelung, donde profesores y alumnos fueron detenidos y ejecutados⁸². Este incidente involucró al director de la escuela, Chung Hao-tung y a más de 30 profesores y estudiantes que comentaban las secuelas del 28 de febrero y criticaban la corrupción del gobierno del KMT. En la escuela, Chung y sus compañeros y alumnos publicaban el *Guang Ming Daily*, un periódico rudimentario donde insistían en la necesidad de reformas⁸³. No obstante, este episodio histórico no está estrictamente relacionado con la historia de *Detention*, ya que Chung Hao-tung y sus colegas eran miembros reconocidos del Partido Comunista. En *Detention*, los profesores y alumnos son gente corriente cuyo único delito es leer y copiar libros prohibidos.

⁸¹ Chiang, Dominique, “*Fǎn xiào” dǎoyǎn xúhànqiáng: Bùyào wàngjì wǒmen xiànzài yǒngyǒu de zhè yīqiè, shì hěnduō rén de xīshēng suǒ huàn lái de*” [John Hsu, director de *Detention*: no olviden que lo que tenemos ahora es el sacrificio de muchas personas], *Elle Taiwan*, 17 de septiembre de 2019.

⁸² Wu, Chia-rong, “Spectralizing the White Terror”... op. cit., p. 74.

⁸³ Ou, Su-ying et al., *Zhàn hòu táiwān zhèngzhì ànjian: Jiǎnguóxián àn shǐliào huìbiān* [Casos políticos en el Taiwán de posguerra: Recopilación de materiales históricos sobre el caso de Chien Kuo-hsien], Taipéi, Academia Historica, 2014, pp. 196-197.

Un vínculo más sólido entre los hechos históricos y el argumento de *Detention* se puede observar a lo largo de la película en la constante sospecha entre familiares, amigos, compañeros de clase y profesores. El miedo a ser denunciado durante el periodo de la ley marcial en Taiwán estaba presente en el día a día de la gente, y Hsu, quien entrevistó a las víctimas del Terror Blanco durante la preproducción de la película, es consciente de ello. Los entrevistados afirman que las familias fueron destruidas, insistiendo en la incertidumbre de en quién pueden confiar y quién los denunciará⁸⁴. También destacan cómo el comando de guarnición, con la excusa del antiespionaje, intervenía en diferentes aspectos de la vida cotidiana de los ciudadanos, generando un ambiente de vigilancia constante que dificultaba la confianza entre vecinos, amigos y familiares⁸⁵.

Además de la represión violenta, en el filme se observan diversos mecanismos de control y herramientas de propaganda, como los mensajes de “Prohibida la asociación” en las paredes. Estos lemas característicos escritos en rojo sobre círculos blancos se pueden observar principalmente en las prisiones de Taiwán, incluida la prisión de Jing-Mei o la prisión de Green Island, que contienen mensajes anticomunistas y patrióticos. En fotografías de la era de la Ley Marcial se pueden observar múltiples tipos de letreros y tableros con mensajes similares. Estos mensajes también se escuchan en la película a través de altavoces. Las transmisiones de audio tuvieron un papel importante como otra forma de transmitir las ideas del KMT, como recuerda Chen Tsui-lien durante sus años de estudiante, cuando sonaba la canción “Recuperar el Continente” (chino: fǎngōng dàlù qù; 反攻大陸去) por los altavoces de la escuela, reuniendo a los estudiantes en el patio de la escuela para escuchar las instrucciones de los oficiales militares⁸⁶. Otro ejemplo del uso de altavoces durante la era de la Ley Marcial es el Beishan Broadcast Wall, construido en la isla de Kinmen (cerca de la costa de China), en las afueras de Taiwán, que transmite constante-

⁸⁴ Hsu, Hhsue-chi y Yang, Li-chu, *Chéngdān jiā biàn: Báisè kǒngbù xià de pǔ zi zhāng jiā* [Asumiendo un cambio familiar: la familia Zhang de Puzi bajo el Terror Blanco], Taipéi, Institute of Taiwan History Academia Sinica and National Human Rights Museum, 2020, p. 68.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 80-83.

⁸⁶ Chen, Tsui-lian, “Life Under Martial Law: The Mis-education of a Party-State Youth”, *The Reporter*, 17 de septiembre de 2019.

mente mensajes anticomunistas como parte de la guerra sónica entre los dos bandos⁸⁷.

Detention recibió 20 nominaciones en diferentes categorías en festivales internacionales de cine, y obtuvo 13 premios, incluyendo 5 premios en el Golden Horse Festival. Cabe destacar la inclusión de *Detention* en la selección oficial del Festival Internacional de Cine de Róterdam 2020 y del Festival Internacional de Cine Fantasia (Canadá). En cuanto a las cifras de taquilla, *Detention* recaudó más de 7,7 millones de dólares estadounidenses, posicionándose entre las 10 películas más taquilleras de 2019 en Taiwán, mientras que obtuvo más de 1,6 millones de dólares en la taquilla mundial⁸⁸. Además de sus exitosos resultados en los cines, *Detention* también está disponible para transmitir en diferentes plataformas, incluidas Netflix, Amazon Prime y Apple TV.

Las críticas tras su estreno destacan la realización de una película que profundiza en la violencia de este periodo de la historia de Taiwán, invitando a la audiencia a reflexionar sobre el pasado y su legado⁸⁹. Se enfatiza también la capacidad de John Hsu para adaptar el videojuego de forma fiel, con una estética deslumbrante y manteniendo una historia correctamente estructurada⁹⁰.

Explorando artículos académicos y publicaciones en Airiti Library (la principal base de datos académica de Taiwán) utilizando los títulos en chino e inglés de la película, solo están disponibles dos artículos académicos relacionados con el juego y una reseña de dos páginas de la película. El repositorio de tesis en el mismo sitio web contiene siete tesis de maestría que tratan sobre el videojuego y/o el cine desde diferentes campos de estudio, como administración de empresas, literatura y ciencias sociales.

CONCLUSIONES

España y Taiwán se han enfrentado a la represión violenta durante el período dictatorial en ambos países, y en ambos casos, el período de transición y las democracias posteriores han ge-

nerado dudas y debates en torno al legado dictatorial que permanece en el ámbito político, social y cultural.

En primer lugar cabe destacar que la historia del pasado reciente forma parte del presente de ambos países, con debates que evidencian divisiones en la sociedad en la forma de abordar y entender las experiencias traumáticas del pasado. De este modo ambos países han promulgado leyes de memoria histórica, procediendo a la retirada de símbolos o la reconversión de espacios del pasado dictatorial.

El cine ha sido uno de los medios culturales que se ha hecho eco de estos eventos históricos y los ha transmitido a la sociedad. Pese a los aspectos criticables con relación a las modificaciones o adaptaciones llevadas a cabo por los cineastas, cabe señalar que las películas llegan a grandes audiencias y tienen la capacidad de generar interés en los acontecimientos históricos y la investigación académica de los mismos, como se ejemplifica en este artículo mediante dos películas con características similares y un mismo mensaje: recordar el pasado, aprender de él y no repetir los mismos errores.

Tanto en España como en Taiwán, películas basadas en episodios históricos traumáticos han despertado el interés de los ciudadanos en general y de la crítica y la academia en particular, lo cual demuestra que estos filmes tienen un impacto que trasciende al mero entretenimiento. De esta forma, España y Taiwán dependen de este tipo de medios para dar a conocer el pasado, evaluarlo y desarrollar una sociedad crítica, con la capacidad de avanzar hacia un presente y un futuro en el que se afronten los problemas del pasado de manera justa e imparcial.

Este artículo plantea la necesidad —y la efectividad— de comprender contextos diferentes con experiencias similares para entender diferentes formas de lidiar con el pasado dictatorial, en particular desde la transmisión cultural. Tras esta primera investigación de carácter más general, sería adecuado continuar profundizando en detalles concretos de la historia, política, sociedad y cultura de estos países. De este modo, considerando que vivimos en un mundo cada vez más globalizado, es posible lograr visiones diferentes para afrontar situaciones significativamente similares.

⁸⁷ Chow, Vivienne, “Beishan Broadcast Wall: Taiwan’s eerie sonic weapon”, *BBC*, 24 de septiembre de 2018.

⁸⁸ Información disponible en el perfil de la película en IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt10805432/>

⁸⁹ Murray, Noel, “Review: ‘Detention’ is a deft video game adaptation that reckons with Taiwan’s past”, *LA Times*, 13 de octubre de 2021.

⁹⁰ Kiang, Jessica, “‘Detention’: Film Review”, *Variety*, 12 de marzo de 2020.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Fernández, Pilar, *Memoria y Olvido de la Guerra Civil Española*, Madrid, Alianza, 1996.
- Alcalde Fernández, Ángel, “La ‘gesta heroica’ de Belchite: Construcción y Pervivencia de un Mito Bélico Franquista (1937-2007)”, *Ayer*, 80/4 (2010), pp. 193-214.
- Alexander, Jeffrey Charles et al., *Cultural Trauma and Collective Identity*, California, University of California Press, 2004.
- Assmann, Jan y Czaplicka, John, “Collective Memory and Cultural Identity”, *New German Critique*, 65 (1995), pp. 125-133.
- Barrenetxea Marañón, Igor, “Revenge. La Violencia Franquista en el Cine de Ficción”, *Historia Actual Online*, 49/1 (2019), pp. 33-44.
- Bender, Rebecca, “Las Trece Rosas: La recuperación, la (re)construcción y la mitificación de la mujer política por la literatura y el cine españoles en Camarero Calandria, María y Marcos, María”, *III Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos* (Tomo I), Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, pp. 709-71.
- Boyero, Carlos, “La imaginativa e inquietante ‘El laberinto del fauno’ despidió con brillantez la grisácea sección oficial”, *El País*, 28 de mayo de 2006.
- Bustelo, Pablo, *Economic Development and Political Transition in Taiwan and Spain: A Comparative Analysis from a European Perspective* (documento de trabajo), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, pp. 1-24.
- Camino, Mercedes, “El Melodrama Fascista y la Memoria Cinematográfica del Maquis Español 1954-2006”, *Revista Imagofagia*, 4 (2011), anexo.
- Cotarelo, Ramón, “Visiones de la Transición”, *Revista del centro de estudios constitucionales*, 18 (1994), pp. 9-78.
- Chang, Kenneth, “Melodrama as History and Nostalgia: Reading Hong Kong Director Yonfan’s Prince of Tears”, en Stewart, Michael, *Melodrama in Contemporary Film and Television*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 135-152.
- Chang, Ivy I-chu, *Taiwan Cinema, Memory, and Modernity*, Singapur, Palgrave Macmillan, 2019.
- Chen, Ketty, “Disciplining Taiwan: The Kuomintang’s Methods of Control during the White Terror Era (1947-1987)”, *Taiwan International Studies Quarterly*, 4/4 (2008), pp. 185-210.
- Chen, Tsui-lian, “Life Under Martial Law: The Miseducation of a Party-State Youth”, *The Reporter*, 17 de septiembre de 2019.
- Chiang, Dominique, “‘Fǎn xiào’ dǎoyǎn xúhànqiáng: `Bùyào wàngjì wǒmen xiànzài yǒngyǒu de zhè yīqiè, shì hěnduō rén de xīshēng suǒ huàn lái de” [John Hsu, director de *Detention*: no olviden que lo que tenemos ahora es el sacrificio de muchas personas], *Elle Taiwan*, 17 de septiembre de 2019.
- Chou, Wan-yao, *A New Illustrated History of Taiwan*, Taipéi, SMC Publishing, 2015.
- Chow, Vivienne, “Beishan Broadcast Wall: Taiwan’s eerie sonic weapon”, *BBC*, 24 de septiembre de 2018.
- Corral Rey, María Nieves, “El Tratamiento Audiovisual de los Menores de Edad en los Filmes que Recrean el Contexto de la Dictadura Franquista. Estudio del Cine Español Realizado Durante la Etapa Democrática (1978-2015)”, *Zer*, 24/46 (2019), pp. 147-164.

- Cuesta Bustillo, Josefina, “Las Capas de la Memoria. Contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931 – 2006)”, *Hispania Nova*, 7 (2007) [en prensa].
- *La Odisea de la Memoria: Historia de la Memoria en España. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 2008.
- Del Río Morillas, Miguel Ángel, “La conexión anticomunista sino-española: Chiang Kai-shek y Franco (1953-1973)”, *Dictatorships and Democracies. Journal of History and Culture*, 5 (2017), pp. 249-281.
- Drachler, Larissa, “La memoria colectiva de la Guerra Civil Española a través del papel infantil en el cine: Un estudio de caso”, *Filmhistoria Online*, 24/1 (2014), pp. 1-20.
- Erll, Astrid. y Nünning, Ansgar, *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlín, De Gruyter, 2008.
- *Memory in Culture*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011.
- Espinosa Maestre, Francisco, [dossier] “La memoria de la represión y la lucha por su reconocimiento (En torno a la creación de la Comisión Interministerial)”, *Hispania Nova*, 6 (2006).
- Eyerman, Ron, *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Gómez García, Concha, “Víctimas y Verdugos: La Representación de la Pena de Muerte en el Cine Español”, *Revista Sigma*, 29 (2020), pp. 445-467.
- Gómez López-Quiñones, Antonio, *La Guerra Persistente. Memoria, violencia y Utopía: Representaciones Contemporáneas de la Guerra Civil Española*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2006.
- González Aja, Teresa, “Monje y Soldado. La Imagen Masculina Durante el Franquismo”, *Revista Internacional de Ciencias del Deporte*, 1/1 (2005), pp. 64-83.
- Gustrán Loscos, Carmina, *Tinieblas: El Franquismo en el Cine Español (1975-2000)*, Madrid, Marcial Pons, 2022.
- Gutiérrez Lozano, Juan Francisco y Sánchez Alarcón, María Inmaculada, “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión: experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil”, *Revista HMIc*, 20 (2005), pp. 151-167.
- Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- Hsiau. A-Chin, “Narrating Taiwan out of the Chinese Empire: Rewriting Taiwan’s History from a Taiwanese Perspective in the 1970s”, *Studies in Ethnicity and Nationalism*, 18/2 (2018), pp. 93-126.
- Hsu, Hhsue-chi y Yang, Li-chu, *Chéngdān jiā biàn: Báisè kǒngbù xià de pǔ zǐ zhāng jiā* [Asumiendo un cambio familiar: la familia Zhang de Puzi bajo el Terror Blanco], Taipéi, Institute of Taiwan History Academia Sinica and National Human Rights Museum, 2020.
- Hwang, Yih-Jye, “The 2004 Hand-in-hand Rally in Taiwan Traumatic Memory, Commemoration & Subjectivity Formation”, *Nationalism and Ethnic Politics*, 20/2 (2014), pp. 287-308.
- Jiang, Yi-Ru y González Grueso, Fernando Darío, *Análisis Comparativo de la Cultura de Taiwán y España a Través de las Obras Cinematográficas Los Santos Inocentes y La Ciudad de la Tristeza*, Taichung, Ediciones Catay, 2019.
- Juliá, Santos, “Cosas que de la transición se cuentan”, *Ayer*, 79 (2010), pp. 297-319.
- Kiang, Jessica, “‘Detention’: Film Review”, *Variety*, 12 de marzo de 2020.

- Li, Yi-Ting, “Mechanisms and Contexts of Transitional Justice in Spain and Taiwan: A Comparison”, *Taiwan Human Rights Journal*, 6/3 (2022), pp. 61-88.
- Lin, Jiann-guang, “Historical Sensibility: Tsai Ming-Liang’s Philosophical Meditation in *I don’t Want to Sleep Alone*”, en Pickowicz, Paul y Zhang Yingjin, *Locating Taiwan Cinema in the Twenty-First Century*, Nueva York, Cambria Press (2020), pp. 209-226.
- López López, Pedro, “Los crímenes del franquismo y el derecho internacional”, *Derecho y Realidad*, 20 (2012), pp. 279-318.
- Muñoz, Alfonso, “La Película ‘El Laberinto del Fauno’ Anota un Fantástico 4,4% en el Prime Time de FDF”, *FormulaTV*, 12 de noviembre de 2014.
- Murray, Noel, “Review: ‘Detention’ is a deft video game adaptation that reckons with Taiwan’s past”, *LA Times*, 13 de octubre de 2021.
- Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire* (Vol. III), Paris, Gallimard, 1992.
— *Les lieux de mémoire* (Vols. I, II), Paris, Gallimard, 1997.
- Ortiz Heras, Manuel, “Mujer y Dictadura Franquista”, *Aposta Revista de Ciencias Sociales*, 28 (2006), p. 3.
- Ou, Su-ying et al, *Zhàn hòu táiwān zhèngzhì ànjìàn: Jiǎnguóxián àn shǐliào huìbiān [Casos políticos en el Taiwán de posguerra: Recopilación de materiales históricos sobre el caso de Chien Kuo-hsien]*, Taipéi, Academia Historica, 2014.
- Rosenstone, Robert, *History on Film / Film on History* (tercera edición), Londres, Routledge, 2018.
- Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine y Guerra Civil Española: Del Mito a la Memoria*, Madrid, Alianza, 2006.
- Scott, Anthony Oliver, “In Gloom of War, a Child’s Paradise”, *The New York Times*, 29 de diciembre de 2006.
- Silva, Emilio y Macías, Santiago, *Las fosas de Franco*, Madrid, Martínez Roca, 2003.
- Smith, Craig, “Taiwan’s 228 Incident and the Politics of Placing Blame”, *Past Imperfect*, 14 (2008), pp. 143-163.
- Thomas, Sarah, “Sentimental Objects: Nostalgia and the Child in Cinema of the Spanish Memory Boom”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 42/1 (2017), pp. 145-171.
- Torreiro, Casimiro, “Extraordinario y cruel”, *El País*, 13 de octubre de 2006.
- Valencia, José Francisco y Páez, Darío, “Generación, Polémica Pública, Clima social y Recuerdo de Hechos Políticos”, *Psicología Política*, 18 (1999), pp. 11-30.
- Wu, Chia-rong, “Spectralizing the White Terror: Horror, Trauma, and the Ghost-Island Narrative in *Detention*”, *Journal of Chinese Cinemas*, 15/1 (2021), pp. 73-86.
- Wu, Nai-teh, “Transition Without Justice, or Justice Without History: Transitional Justice in Taiwan”, *Taiwan Journal of Democracy*, 1/1 (2005), pp. 77-102.
- Yusta, Mercedes, *Guerrilla y Resistencia Campesina: La Resistencia Armada Contra el Franquismo en Aragón (1939-1952)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
— “La ‘Recuperación de la Memoria Histórica’: ¿Una Reescritura de la Historia en el Espacio Público? (1995-2005)”, *Revista de Historiografía*, 9/2 (2008), pp. 105-117.