



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



Los trabajos de la posmemoria a través de la conformación y fragmentación de los vínculos  
personales en *Notes from the Divided Country* de Suji Kwock Kim

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA

SANDRA TAFOYA JIMÉNEZ

ASESORA:

ROCÍO SAUCEDO DIMAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2025



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi familia por su apoyo.

A Maya por estar siempre.

A mi asesora Rocío Saucedo, Julia Constantino, Julieta Flores, Anaclara Castro y Marianela Santoveña por su tiempo, su conocimiento y sus observaciones.

**“but may you never see what we saw,**

**may you never do what we’ve done,**

**may you never remember & may you never forget”**

“Montage with Neon, Bok Choi, Gasoline, Lovers & Strangers”, Suji Kwock Kim

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. Conformación del cuerpo y su entretendido de memorias a través de los vínculos.....	13
1.1. “Generation” y los vínculos subyacentes.....	15
1.2 “Translations from the Mother Tongue” y los vínculos maternos.....	23
CAPÍTULO 2. La vulnerabilidad del cuerpo, el trauma, y la fragmentación de los vínculos.....	33
2.1. “The Chasm” y la ausencia en los vínculos rotos.....	37
2.2 “Fragments of the Forgotten War” y el fantasma de los vínculos rotos.....	43
CONCLUSIONES Y REFLEXIONES.....	54
BIBLIOGRAFÍA.....	59

## INTRODUCCIÓN

El paralelo 38 que divide a Corea del Norte y Corea del Sur hasta hoy es el límite que se acordó entre el gobierno de Estados Unidos y la Unión Soviética al término de la Segunda Guerra Mundial cuando la Alemania nazi, el imperio de Japón y el reino de Italia fueron derrotados por los Aliados (que incluían a Reino Unido, la Unión Soviética, China, EE.UU. y Francia). Esta fue una decisión que se tomó sin la participación de un solo representante de Corea, mucho menos con el conocimiento de la población del país. El acuerdo fue únicamente entre el presidente de EE.UU., Theodore Roosevelt, y Iósif Stalin como representante de la Unión Soviética, y se concretó en la Conferencia de Yalta el 10 de agosto de 1945 (Lee 24). El imperio de Japón, que desde 1910 había colonizado formalmente la nación de Corea, tenía que retirarse como consecuencia de su derrota sin que esto significara la independencia para Corea, ya que el poder sobre sus ahora divididos territorios, Corea del Sur y Corea del Norte, había sido adjudicado por y para agentes ajenos a su población. Así, el ejército de Estados Unidos se instaló hasta dicho paralelo en el sur y las tropas de la Unión Soviética hicieron lo mismo en el norte. Sin embargo, era lógico que la gente de Corea aspirara a su independencia —de hecho, ya habían tenido un intento fallido de rebelión en busca de ello en marzo de 1945— y hubo personajes como Syngman Rhee, quien insistía en ser reconocido como representante legítimo de Corea del Sur, así como Kim Il Sung, quien se presentaba como el líder de Corea del Norte, aunque esto sólo reforzaría la división entre estos dos territorios que pronto escalaría a una guerra trascendente cinco años después. El paralelo 38 y las personas detrás de esta decisión se convirtieron en la causa de una guerra que, hasta el día de hoy, no ha terminado completamente y simboliza la ruptura y vulneración de una nación, de comunidades y familias enteras.

En 2003, la escritora coreana-estadounidense Suji Kwock Kim publica *Notes from the Divided Country*, un poemario que alude a la existencia después de esta fractura y a los conflictos a los que dio paso. La colección incluye poemas que retratan no sólo escenarios de esta guerra, sino también de la opresión de los japoneses a inicios del siglo XX, así como otro tipo de violencias, duelos y reflexiones. Los poemas comparten el mismo designio de visibilizar lo que ha separado o lo que (re)une a las voces poéticas con las personas y los contextos a sus alrededores; Kim se cuestiona, a lo largo del poemario, cómo es la existencia una vez que es vulnerada. Desde luego, el título de este poemario hace referencia a la división forzosa que sucedió en Corea y la guerra extremadamente sangrienta que causó, ya que la memoria de ésta permea el resto de las vidas de los sobrevivientes y sus familiares como lo demuestra la poeta en su colección.

Oficialmente, la guerra de Corea inicia el 25 de junio de 1950 cuando tropas del ejército de Corea del Norte —el Ejército Popular de Corea— cruzaron el paralelo 38 hacia el sur y se enfrentaron al Ejército de la República de Corea. Al tener noticia del ataque, Estados Unidos actuó en apoyo de la República de Corea con el propósito de evitar la expansión del comunismo tanto en Corea como en Vietnam, Taiwán y Filipinas (Lee 79). De esta manera, las tropas de Corea del Norte lucharon contra el ejército de la República de Corea (del Sur) y el ejército de EE.UU., así como otros ejércitos aliados, lo cual lograría que el sur tuviera la ventaja dos meses después (Lee 138-140). Así es como Corea del Sur y Corea del Norte buscaban el derrocamiento del otro con el fin de hacer posible la reunificación de Corea bajo sus respectivos regímenes.

No obstante, el advenimiento de tropas chinas enviadas por Mao Zedong aumentó aún más la escala de esta guerra y fue causa de cientos de miles de muertes más, no sólo de soldados, sino de civiles que intentaban huir del norte. Los enfrentamientos, los refugiados que huían hacia el sur, la separación de familias y la toma de prisioneros de guerra continuaron por los siguientes tres años. En junio de 1951

empezaron las pláticas para acordar un armisticio, pero no se logró ningún acuerdo hasta el 27 de julio de 1953. Estas discusiones se extendieron debido a la insistencia en la reunificación de Corea, la cual sigue sin lograrse hasta el día de hoy. Como comenta Bong Lee, “Korea has remained divided and the Korean War has never come to closure” (231). En efecto, esta falta de cierre ha generado una profunda escisión cultural y política que polariza su percepción en el exterior.

Como este breve recuento demuestra, la guerra que se desató en el territorio de Corea fue producto de la división acordada por parte de Roosevelt y Stalin. Desde el momento que se declaró el paralelo 38 como frontera, Corea fue condenada a años de conflictos bélicos pues, según Elaine Scarry, “War more often arises where the enemy is external, occupies a separate space, where the impulse to obliterate a rival population and its civilization is not (or need not at first be perceived as) a self-destruction” (61). Por medio de una división completamente arbitraria, se definió un enemigo claro para cada uno, Corea del Sur frente a Corea del Norte y viceversa, lo que hizo de la violencia algo inevitable. Lo más irónico es que esta violencia fue un medio a través del cual ambas Coreas buscaban la unificación que se les había arrebatado. Los soldados y sus aliados en ambos lados destruirían comunidades enteras con el propósito de obtener la ventaja en una guerra bajo los términos de EE.UU., la Unión Soviética y China.

En *The Body in Pain*, Scarry indaga sobre el dolor físico y humano que actos como la tortura y la guerra producen, detallando que:

War and torture have the same two targets, a people and its civilization . . . There is a destruction of 'civilization' in its most elemental form . . . not only of a particular ideology but of the primary evidence of the capacity for self-extension itself: one does not . . . destroy only objects, gestures,

and thoughts that are culturally stipulated but objects, gestures, and thoughts that are human, not .

. . buildings or . . . architecture but human shelter (61).

En otras palabras, la guerra destruye toda muestra de humanidad y, con ello, se propone acabar con todo lo que conforma a lo humano; es decir, las comunidades, sus hogares y su cultura. Esto crea una ruptura en la vida de las víctimas: su realidad deja de ser como la conocían y permanece sin reparación debido a la cualidad única de la vida humana, la cual, una vez perdida, es insustituible.

A esta misma cualidad humana hace referencia Judith Butler en *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia* (2006)<sup>1</sup>, donde habla sobre la precariedad del ser humano al ser poseedor de un cuerpo que “supone mortalidad, vulnerabilidad, praxis: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia, y también son cuerpos los que nos ponen en peligro de convertirnos en agentes e instrumento de todo esto” (52). La autora apela a la dependencia y la interconexión que caracteriza a los seres humanos. Además, sugiere lo siguiente: “La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición” (Butler 46). Al poseer un cuerpo, sostendremos, natural y permanentemente, vínculos con las personas de nuestro alrededor; por lo tanto, la destrucción de lo humano, como sugiere Scarry, también implica la destrucción de los vínculos que nos conforman debido a nuestros cuerpos socialmente constituidos. De esta forma, las consecuencias de la guerra se reflejan, ante todo, en estas rupturas de los lazos humanos que son irreparables.

Como veremos y como se ha insinuado ya, la guerra destruye lo humano, las civilizaciones en su forma más elemental (su carácter humano) y los vínculos que tenemos con las personas a nuestro alrededor. Por esta razón, cuando se habla sobre las secuelas de la guerra de Corea, es común encontrar

---

<sup>1</sup> En esta tesina, uso la traducción de Fermín Rodríguez por su pertinencia en la redacción.

alusiones a una destrucción intrínseca de los lazos comunales en la sociedad, tal como lo describe Heonik Kwon en *After the Korean War*:

Indeed, ‘relations,’ or ‘web of relations’ (*gwangye* in Korean) appears as a keyword in the literary renderings of Korea’s civil war experience told in South Korea. The relational suffering refers to the ways in which the violence of the Korean War induced brutal and enduring effects into the milieu of communal and family relations. It is also testament to the fact that the main thrust of the war’s political violence targeted not only the enemy soldiers’ physical bodies and their collective morale but also the morality and spirituality of intimate human ties (16).

Es así que, en el caso particular de la diáspora coreana en Estados Unidos y Canadá —exacerbada por la guerra y las condiciones precarias que provocó—, la producción artística se ha enfocado por varios años en exponer a través de diferentes medios artísticos este daño moral y espiritual, el “terror and devastation inflicted by the Korean War, the failure to resolve it, and the multiple silences surrounding this violent history” (Cho 12), cuyo (re)conocimiento se les había negado a las generaciones posteriores. La naturaleza colectiva de este fenómeno es evidente al considerar junto a *Notes from the Divided Country* (en adelante *Notes*) obras como “Still Present Pasts: Korean Americans and the ‘Forgotten War’”, una exposición multimedia dirigida por Ramsay Liem, *BooDaeChiGae* (2005), una instalación de video por Ji-Young Yoo, o ejemplos más recientes como *A Cruelty Special to Our Species* (2018), colección de poemas de Emily Jungmin Yoon y *DMZ Colony* (2020) de Don Mee Choi, las cuales subvierten la noción convencional que Estados Unidos ha promovido sobre la guerra como un mal necesario y revelan las duras consecuencias que las personas migrantes de Corea han enfrentado a raíz de ello. De esta forma, “Korean American cultural producers offer multiple ‘fragments’ and ‘notes from a divided country’ that critically index an occluded

history: the link between America's imperial presence over 'there' in Korea and the gendered racial 'return' of the Korean subject over 'here' to the imperial center" (Kim J. 144). Las y los autores buscan reconstruir y exhibir esta "red de relaciones" que la guerra destruyó, replanteando los eventos de la guerra desde su propia perspectiva y bajo sus propios términos.

Son estos procesos y manifestaciones a los que Elizabeth Jelin se refiere como los "trabajos de la memoria" pues, según ella, la memoria puede ser considerada como trabajo debido a que "genera y transforma el mundo social" (14). Con esto Jelin no quiere decir que todo aquello que se recuerde se haga de forma activa y productiva, pues existen procesos personales e inconscientes de la memoria que se manifiestan a manera de silencios o compulsiones y cuya contracara es un ejercicio de transformación simbólica y elaboración de sentidos del pasado en donde se trabaja con la memoria. Así sucede con las creaciones mencionadas anteriormente, en las que la memoria de la guerra es una sustancia activa de las obras. No obstante, también es necesario enfatizar que la guerra es un evento traumático que implica un proceso complejo en el que hay una transformación de lo traumático a la memoria como tal. Jelin lo explica de la siguiente manera:

En los distintos lugares donde se vivieron guerras, conflictos políticos violentos, genocidios y procesos represivos –situaciones típicas de catástrofes sociales y de acontecimientos traumáticos masivos– los procesos de expresar y hacer públicas las interpretaciones y sentidos de esos pasados son dinámicos, no están fijados de una vez para siempre. Van cambiando a lo largo del tiempo, según una lógica compleja que combina la temporalidad de la manifestación y elaboración del trauma (irrupciones como síntomas o como «superación», como silencios o como olvidos recuperados), las estrategias políticas explícitas de diversos actores, y las cuestiones, preguntas y

diálogos que son introducidos en el espacio social por las nuevas generaciones, además de los «climas de época»... Debemos reiterar en este punto una paradoja de la memoria... la actuación del trauma, que casi siempre implica repeticiones de síntomas, retornos de lo reprimido o reiteraciones ritualizadas, sirve a menudo como anclaje de identidad. Se genera entonces una fijación en ese pasado y en esa identidad, que incluye un temor a la elaboración y al cambio, ya que esto significaría una especie de traición a la memoria de lo ocurrido y lo pasado. Elaborar lo traumático (*working through*) implica poner una distancia entre el pasado y el presente, de modo que se pueda recordar que algo ocurrió, pero al mismo tiempo reconocer la vida presente y los proyectos futuros. En la memoria, a diferencia de la repetición traumática, el pasado no invade el presente sino que lo informa (69).

En este sentido, es pertinente considerar *Notes* como un trabajo en el que se desglosa dicho proceso a través de los diferentes poemas que lo componen, buscando “el reconocimiento social y legitimidad política de una (su) versión” (Jelin 48). La memoria, con sus paradojas y dificultades, es la energía que impulsa esta colección.

Así mismo, las narrativas que resultan a partir de la memoria de la guerra se basan e inspiran en recuerdos y silencios que Kim heredó de generaciones pasadas en su familia. Esta noción de memoria en la que los recuerdos no provienen de la experiencia personal es a lo que Marianne Hirsch se refiere como posmemoria. En *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, define el concepto de la siguiente manera:

“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—to experiences they “remember” only by

means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation (Hirsch 5).

Es claro que ambas autoras apelan a una idea de memoria que surge de lo traumático, y que orilla a las personas involucradas a elaborar o reincorporar el pasado a través de diversos métodos o tecnologías. Por esta razón, es oportuno el uso de un concepto nuevo que integre las ideas complementarias de dichas autoras y al que me referiré a lo largo de esta tesina como “trabajo(s) de posmemoria”. Esto implica la elaboración del trauma que se hereda de generaciones anteriores, el cual vuelve en forma de repeticiones si no se “trabaja” de manera que se transforme en posmemoria como tal. Por consiguiente, abordaré la colección de Kim como un trabajo de posmemoria en el que encuentro representaciones del trauma y la subsecuente tarea de traerlo al presente, considerando también la propia escritura de los poemas en cuestión como mediaciones estéticas que sugieren un sentido del pasado que la autora elabora desde la empatía y la imaginación —contrario al testimonio— para la transformación de una colectividad.

En el caso de *Notes*, varios de sus poemas, como, por ejemplo, “Generation”, “Fragments of the Forgotten War”, “The Chasm” y “Montage with Neon, Bok Choi, Gasoline, Lovers & Strangers”, han sido objeto de análisis por su representación del trauma multigeneracional que la guerra (y los conflictos pasados entre Corea y Japón) detonaron. Sandra So Hee Chi Kim propone una lectura de “Generation” como un texto que alude a la ética de la posmemoria y sugiere lo siguiente: “These poems of oral witness imply a structural element of dual creation, which involves both the person who creates a story as he/she speaks about his/her past experience, as well as the poet-listener who creates the form of the poem” (661).

Es decir, la autora distingue en “Generation” un trabajo de posmemoria que se constituye como un entretelado de “memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante” (Jelin 22). Por otro lado, la lectura que hace Joon Ho Hwang del resto de los poemas mencionados anteriormente constituye una crítica al hecho de que los poemas no generan acción o cambio alguno, pues, según él, “the presence of the Korean War that the speaker hears appears to be separated from contemporary South Korean society, for her perspective is fixed on 1950s war-torn Korea, though she is in the present” (133). Hwang apela a que los poemas demuestran una fijación en el pasado (como lo llamaría Jelin) y terminan por distanciar a las voces poéticas de quien lee y añade: “Yet the state of the war is unchanged as a transnational foreign affair, which continuously reinscribes the fixed war impressions of Koreans and Korea” (133). No obstante, contrario a lo que argumenta Hwang, he de proponer en esta tesina que, si se consideran los poemas de *Notes* como un trabajo en conjunto, encontraremos que el poemario logra integrar la experiencia de la guerra para informar al presente y generar un cambio de perspectiva de Corea durante y después de la guerra. Por lo tanto, me enfocaré en leer *Notes* como una colección que se compone de textos que giran alrededor de un mismo eje: los vínculos y la encarnación de diferentes memorias en las voces poéticas/cuerpos representados en los distintos poemas. La lectura de *Notes* como un todo es reveladora, ya que no sólo presenta la herencia de la guerra a través de recuerdos y silencios, sino que también muestra la experiencia de la diáspora y tradición coreanas junto a imágenes más generales y cercanas a personas de contextos diferentes, las cuales constatan la posibilidad de forjar(se) y transformar(se) a partir de dicha herencia, revelando a quien lee este proceso de metamorfosis. En este proyecto, me enfocaré de forma detallada en cuatro poemas de las primeras dos secciones del poemario, pues en ellas se encuentra un mayor

énfasis en el cuerpo, su innata cualidad social y la vulnerabilidad que esto implica, sobre todo en el contexto de violencia que rodea a las voces poéticas.

Dicho esto, con el objetivo de definir los aspectos que configuran a *Notes from the Divided Country* como un trabajo de posmemoria, indagaré en las representaciones de los vínculos conformados y fragmentados que se inscriben en el cuerpo material y simbólico de las voces y/o sujetos de los poemas seleccionados. Consideraré los conceptos de vulnerabilidad y pérdida que propone Judith Butler en *Vida precaria* como “una consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos” para hacer énfasis en los aspectos de contenido y forma que aluden a los vínculos, el cuerpo y su vulnerabilidad. Así, estudiaré los aspectos gramaticales como la interacción de diversos pronombres y las formas visuales que evocan las conexiones que hay entre las voces poéticas y las y los sujetos de los poemas; a la par, analizaré las imágenes y menciones del cuerpo que revelan el origen de ciertos recuerdos —y traumas— y la continuación de éstos a lo largo del tiempo y las generaciones. Este estudio de *Notes* como un trabajo de posmemoria sugiere que los textos seleccionados, como muchas obras de la diáspora coreana, activan encuentros con la guerra de Corea como una forma de sanar los sucesos que ocurrieron. Crystal Mun-hye Baik lo describe de la siguiente manera: “profound healing germinates when the subjects of war are able to explicitly name, work through, and account for a concatenation of violent consequences while reckoning with irretrievable losses that (inter)national politics can never fully rectify” (6). Por lo tanto, estas representaciones de los vínculos de las voces poéticas y sus distintas afectaciones (físicas y emocionales) confrontan la violencia de la guerra y del olvido que Estados Unidos y Occidente ejercieron y aún ejercen sobre las víctimas de dichos crímenes. Al mismo tiempo, se establece la posibilidad de (re)integrarse a partir de las pérdidas que existen como un modo de sanar, es decir, nombrar y reconocer, la memoria de la guerra.

Comenzaré este análisis con un primer capítulo dedicado a identificar las formas en las que Kim traza los vínculos antecesores de las voces poéticas en “Generation” y “Translations from the Mother Tongue” para sugerir la sección inicial del poemario como parte de los trabajos de la posmemoria. En esta sección se descubre un “anclaje de identidad” al pasado y un esfuerzo de las voces poéticas por condenar dicha fijación en el pasado como consecuencia de los actos violentos que presentan. De esta forma, propongo que los poemas de este capítulo trazan una genealogía del trauma. Para el estudio de “Generation”, me enfoco en la variación entre pronombres, lo cual manifiesta una voz individual que contiene a una voz colectiva y viceversa, además de la suma particular de versos que emulan la conformación de una colectividad. También analizo las alusiones al cuerpo y sus sensaciones, además de una descripción simbólica del nacimiento de la voz poética para plantear el concepto de posmemoria como un proceso corporal también. De manera similar, para el análisis de “Translations from the Mother Tongue”, destaco los procesos previos al nacimiento de la voz poética para retratar una idea de memoria que se implanta y se activa en el cuerpo a través de las sensaciones. De esta idea, parto hacia las formas en las que la voz poética construye una idea de comunidad, resultado del cuerpo que se constituye en lo social y que termina por asimilar una historia y aspectos culturales específicos a través de sus vínculos familiares y, más puntualmente, maternos.

Luego, en el segundo capítulo, exploro el trauma, como forma de posmemoria, a través del concepto del devenir traumático que prevalece por medio de símbolos e imágenes que se presentan de forma involuntaria en las personas perjudicadas. Por esa razón, al abordar “The Chasm” hago énfasis en el trazo de los vínculos y la ausencia de uno de ellos que se refleja en los pronombres y la sintaxis de los versos, y rastreo el origen del trauma que la voz poética describe, además de las imágenes que exponen la compulsión inconsciente y crónica a la repetición traumática y la incapacidad de impedirla. Después, analizo

“Fragments of the Forgotten War” y la vulnerabilidad del cuerpo y los vínculos que lo conforman mediante los distintos pronombres que denotan la subjetividad y la colectividad de la memoria y las experiencias, según sea el caso. Esto, junto a la brutalidad de las imágenes y la complejidad del tiempo que la voz poética expone, deja ver una ruptura permanente que existe en el imaginario colectivo e individual, consecuencia de la pérdida de numerosas víctimas y el quebrantamiento de familias y una nación entera. De esta forma encuentro en los poemas de este capítulo un intento por trabajar con el devenir traumático, que es también posmemoria. Al finalizar este análisis de *Notes*, constato el flujo entre pasado y presente como factor principal de estos poemas, que se suscita al (re)imaginar recuerdos y huellas mnésicas. Dichos componentes de la memoria se inscriben en el cuerpo y la historia de una colectividad de tal manera que las voces poéticas aluden a sus vínculos y las pérdidas de estos como parte esencial de ellas. Así, se reconfigura y complejiza el pasado, pues Kim llama la atención a los sucesos antes, durante y después de la división del territorio coreano y las familias y comunidades en él; dignifica las vidas perdidas e infunde el duelo en las personas que leen, para concretar, finalmente, la función y objetivo de los poemas como trabajos de la posmemoria.

## **CAPÍTULO I. Conformación del cuerpo y su entretejido de memorias a través de los vínculos**

*Notes from the Divided Country* es un poemario dividido en cuatro secciones con diferentes temáticas, las cuales están íntimamente ligadas por retratar los vínculos que tienen las voces poéticas con su entorno y las personas en él. Así, la primera sección aborda temas sobre la familia; la segunda se encarga de retratar los escenarios violentos que la guerra y la ocupación japonesa produjeron; la tercera muestra relaciones románticas o de amor fuera del ámbito de la familia y la cuarta sección incluye poemas que se enfocan en elementos de la naturaleza, objetos o un ambiente en específico. Al centrarse en los lazos familiares en la primera sección, Suji Kwock Kim sugiere que es a partir de la familia que se hereda la cultura, y con ello se configuran, además, los traumas y los recuerdos de una colectividad, pues todo coexiste y se transforma dentro de dicha colectividad. De ahí que el epígrafe que precede a esta sección sea: “And I am silent . . . as though a brother had died” (Akhmatova en Kim 1). Con este epígrafe de Akhmatova —poeta rusa que escribió, entre otras cosas, sobre la represión política y el terror de la Rusia de Stalin—, Kim establece el punto de partida de los poemas en este apartado al aludir al silencio que caracteriza la experiencia traumática de la pérdida. Esto sugiere, precisamente, que el silencio es también parte del legado de la guerra, como lo explica Grace M. Cho:

This experience of the children of Korean War survivors—having been haunted by silences that take the form of an “unhappy wind,” “a hole,” or some other intangible or invisible force—reflects the notion that an unresolved trauma is unconsciously passed from one generation to the next . . . But it is not enough to say that the diaspora is transgenerationally haunted by the unspoken traumas of war; it is constituted by that haunting (11-12).

Kim retrata esta angustia que se hereda por medio de los lazos familiares y alude a la conformación inicial de los cuerpos que reciben tanto información (cultura) como emoción (recuerdos y silencios) por medio de los vínculos que se tienen con la familia.

Dicho lo anterior, dedico este capítulo a identificar de qué manera Kim esboza los vínculos antecesores de las voces poéticas en “Generation” y “Translations from the Mother Tongue”. Es posible entender esta sección inicial del poemario como parte de los trabajos de la posmemoria, pues puede observarse una genealogía del trauma y un “anclaje de identidad” al pasado (consecuencia del trauma) en estos poemas, aunque también un intento de las voces poéticas por distanciarse de dicha fijación en el pasado violento. En el caso de “Generation”, me enfoco en la alternancia entre los pronombres I y we, lo cual hace que la voz individual contenga a una colectiva y viceversa, además de la cantidad de versos que aumentan progresivamente y se asemejan a la conformación de una colectividad. También analizo las alusiones al cuerpo y sus sensaciones, las cuales trabajan para sugerir una impresión de la historia de generaciones en éste, incluyendo además una descripción simbólica del nacimiento de la voz poética. Por otro lado, con “Translations from the Mother Tongue”, haré énfasis en los procesos previos al nacimiento de la voz poética, a los cuales esta misma llama “chora”, término que, propongo, hace referencia al trabajo de la filósofa Julia Kristeva, y que sugieren una idea de memoria que se instala en el cuerpo a través de sensaciones. Luego indago en las formas en las que la voz poética plantea la conformación de una comunidad, resultado del cuerpo que se constituye en lo social y que asimila una historia y aspectos culturales específicos a través de sus vínculos familiares y maternos, ayudándose también de la interacción de distintos pronombres para afirmar dichos vínculos.

### 1.1. “Generation” y los vínculos subyacentes

“Como yo era una niña, no guardo recuerdo de aquel funesto día salvo a través de la memoria de mi padre.

La memoria de la memoria. La hija de la memoria”<sup>2</sup>

*Colonia DMZ, Don Mee Choi*

“Generation”, el primer poema de la colección, presenta a las cuatro generaciones que han sufrido la violencia sistematizada que surgió con la colonización de Corea por Japón. Este poema, desde su título, explota los dos sentidos de la palabra; uno que alude a la creación de un cuerpo u organismo y otro que se refiere a la noción de generación como un grupo de personas que nacen y viven durante un período específico de tiempo. En este sentido, “Generation” retrata el nacimiento de la voz poética, la cual es descendiente de generaciones con experiencias propias y, al mismo tiempo, designa a una sola generación, singular, que se conforma por las personas que viven permanentemente los acontecimientos traumáticos acumulados de la guerra sin importar el periodo en el que nacieron.

Dividido en seis secciones numeradas del 0 al 5, el poema inicia con el verso “Once I was nothing: once we were one” (Kim 3), sugiriendo una conexión intrínseca entre la voz poética, su familia y su nación. Esto implica que quien habla se constituye y, por lo tanto, nace finalmente sólo a través de sus lazos familiares; se desprende de ellos. No existe una voz ni una identidad fuera del uno que conforman todos en un inicio. Sin embargo, los dos puntos que se interponen en el verso insinúan que el “I was nothing:” es el que da paso al “we were one”. Esto, más que una contradicción, plantea la idea de un ciclo en el que los ascendientes de la voz poética hacen posible su nacimiento al mismo tiempo que la voz poética representa

---

<sup>2</sup> Traducción de Rubén Martín Giráldez

la ausencia de estos mismos a lo largo del poema. Es así que esta sección del poema, titulada “0”, entraña el núcleo de las conexiones que conforman a la voz poética y viceversa. En la sección “1”, la voz poética se vuelve colectiva con el uso del pronombre “we” —que continuará a lo largo del poema en todas las secciones menos en la “5”— y manifiesta su existencia “[i]n the unborn world” (Kim 3), con lo que demarca un espacio en el que coexisten todas las generaciones y ubica temporalmente su entretejido de memorias, a lo que Jelin se refiere como el “«espacio de la experiencia» en el presente” (13). Es importante hacer notar que la estructura del poema refleja el incremento de las personas por generación que conforman esta voz colectiva, pues la cantidad de versos de cada sección se duplica progresivamente, de forma que la sección “0” comienza con un sólo verso, la sección “1” contiene dos, la sección “2” cuatro, la sección “3” ocho, la sección “4” dieciséis y, como excepción, la sección “5” que cuenta con treinta y tres versos, un detalle que retomaré más adelante. El poema muestra, de este modo, la generación de una comunidad al integrar cada vez más líneas, las cuales actúan en representación de las personas ausentes con quienes la voz poética sostiene vínculos.

Así mismo, “Generation” emula este incremento no sólo de descendientes sino también de recuerdos y experiencias que se alojan en el espacio común que la voz colectiva introdujo. El poema describe y denota una sensación de acumulación, lo cual desemboca en el nacimiento de la voz poética hacia el final del poema. De esta forma, los dos versos de la sección “1” expresan lo siguiente: “In the unborn world we heard the years hurling past, / whirring like gears in a giant factory —time time time—” (Kim 3). La imagen de una fábrica en operación constante insinúa que, si bien los acontecimientos del pasado ocurrieron definitivamente, el recuerdo de éstos se sigue modificando y transmitiendo a lo largo del tiempo. Precisamente, la repetición de “time” al final del verso alude a la complejidad del tiempo que implica

“multiplicidad de tiempos, multiplicidad de sentidos, y la constante transformación” (Jelin 13), lo cual detona una expansión y condensación del pasado, como bien se observa en estos versos (Jelin 13). Durante las secciones que siguen, es posible identificar un intento por darle sentido a esta idea del tiempo al ver que las imágenes descritas se organizan de forma que hacen alusión a distintos escenarios de la historia de Corea de manera cronológica.

En la sección “2”, la voz poética retrata los momentos precursores al caos que la colonización de Corea y la guerra causaron y lo hace refiriéndose a sensaciones auditivas:

We heard human breathing,  
thoughts coming and going like bamboo leaves hissing in wind,  
doubts swarming like reconnaissance planes over forests of sleep,  
we heard words murmured in love (Kim 3).

Hasta este punto, la voz colectiva sólo es receptora de experiencias de forma distante, pues apenas puede percibir el sonido. No obstante, es en la siguiente parte, la sección “3”, y presagiado ya en la estrofa pasada mediante la referencia a los aviones de reconocimiento que sobrevuelan la voz colectiva, que la atmósfera se vuelve incómoda, pues se encuentran experiencias sensoriales que involucran más que la escucha. Ahora, la voz poética exclama: “We felt naked bodies climb each other, / cleaving, cleaving” (Kim 3), y revela sensaciones que empiezan a afectar a los cuerpos de esta colectividad. Refleja que las experiencias de la generación en cuestión se vuelven más complejas y físicamente agobiantes con la repetición del participio “cleaving”, lo cual alude a las dos acepciones de la palabra que, además, resultan ser contrastantes; una denota la acción de aferrarse a algo, mientras que la otra tiene que ver con la acción de separar algo. Es un ciclo de vida frenético y anormal en el que los vínculos que forman y a los que se aferran, tienen que ser

soltados por la fuerza. Así, se puede inferir que los versos de esta sección hacen alusión al sometimiento que se ejerció sobre las personas de Corea durante la colonización por parte de Japón, pues a medida que Japón ganaba poder sobre su territorio, la cultura y la tradición coreanas se veían amenazadas cada vez más y aunque las y los coreanos se resistieran a ello, la violencia de este hecho quebrantaba los lazos con su cultura y familia. Cuando la voz dice enseguida “as if they could ride each other to a country that can't be named” (Kim 3), es posible leerlo como una referencia a las prohibiciones que el imperio japonés imponía sobre las y los coreanos que dictaban que no se podía hablar del reino de Corea, ni utilizar el sistema de escritura coreano, además de que tampoco podían usarse nombres coreanos —sólo japoneses—. De esta misma manera, el poema continúa con descripciones de escenas en las que una fuerza externa atenta contra la voz colectiva en las siguientes secciones.

Así pues, la acumulación de experiencias que parecía pacífica en el principio se ve alterada por intrusos a los que la voz poética se refiere como “they”. En la misma sección, “3”, se hacen las preguntas “What borders did they cross? What more did they want?” (Kim 3) para dejar en claro que la tensión sobre los cuerpos en esta sección es, sin duda, una consecuencia de la invasión en Corea, con la cual no sólo se buscaba la expansión de las fronteras japonesas, sino también la obliteración de la identidad coreana. Este intento de obliteración era ejercido a través de la explotación laboral y humana de las personas coreanas, las cuales, en muchos casos, eran desplazadas de sus hogares y separadas de sus familias. “Generation” ilustra esta forma de sometimiento extremo con el verso: “bittersweet the wine of *one flesh* they drank and drank” (Kim 3), en donde destaca la mención de “one flesh” en cursivas; Kim señala en el apartado de notas que esta expresión es una cita de la Biblia, del capítulo 10 del Evangelio de Marcos: “Shall a man leave his father and mother, and cleave to his wife; and they twain shall be one flesh: so then they are no more twain, but one

flesh”. Esto constituye una reflexión sobre el acto de unión espiritual y físico de dos cuerpos en uno solo, a lo que se hace referencia con el verbo “cleave”, que se utilizó versos antes en el poema, lo cual permite atribuirle un carácter ancestral y sagrado a esta sección. De hecho, la mención del vino también responde al intertexto bíblico que Kim incorpora en este poema para plantear una génesis y un éxodo en el que las atrocidades contra un pueblo son perpetradas en nombre de una entidad todopoderosa, sea la guerra o el estado. Por otra parte, la referencia a este pasaje junto al adjetivo “bittersweet” implica que, aunque el acto de unión haya permitido la generación de vida y, con el tiempo, una colectividad a través de generaciones, los efectos del abuso de un cuerpo afectarán a todos los cuerpos unidos a éste por una misma piel, con lo que se evoca la noción de posmemoria. Además de remitir al trauma transgeneracional, este verso también hace explícita la violencia que sufrieron las víctimas al aludir a la sangre derramada con la frase “the wine of one flesh”, una consecuencia de la persecución de todas aquellas personas que compartían “anti-Imperial thoughts” (Kim 22); la sangre que se ha perdido, las vidas que han tomado, advierten/anticipan el vacío y el silencio que se engendran en las futuras generaciones.

Así como la sección “3” describe la agonía de las personas que vivieron durante el periodo de la colonización, en la sección “4” es posible identificar las tribulaciones de la generación que vivió la guerra de Corea por medio de los “they” que también intervienen en esta estrofa. En este caso, quienes invaden son retratados como figuras de autoridad —sin que esto signifique algo positivo—, porque, aunque Japón se había retirado, las tropas de Estados Unidos y Rusia vinieron a tomar su lugar bajo la justificación de que ellos resguardarían el bien de las personas de Corea. De modo que la voz poética manifiesta: “their voices moving over the face of the water like searching from a guardtower. / We hid, and refused to come out. / Their cries followed like police dogs snarling, from a leash” (Kim 4). De nuevo se encuentra una cita

directa de la Biblia, la cual aparece en Génesis 1: “And the Spirit of God moved upon the face of the waters”; en vista de dicha referencia, es evidente que la voz poética está haciendo una comparación entre una figura todopoderosa como lo es el dios cristiano y el despotismo de los ejércitos extranjeros. A pesar de sus intentos por esconderse, el peligro de la guerra es inminente. La violencia es tal que la voz colectiva reconoce: “We didn't want to be born we didn't want” (Kim 4); es claro que su(s) cuerpo(s) han sido sometidos a tal punto que han perdido la voluntad de vivir y continuar con esta acumulación de experiencias deshumanizantes. No obstante, incluso este deseo por dejar de ser sujeto de dicha violencia queda invalidado cuando la voz dice: “Blindly their hands groped for us like dragnets trawling for corpses” (Kim 4). El rescate de refugiadas y refugiados no se retrata como el acto heroico que Estados Unidos impulsó a través de los medios (Baik 18) sino que se describe, más bien, como un trabajo de depuración. Hasta este punto, el poema muestra la conformación de un entretejido de memorias que ha sido construido por una gran cantidad de experiencias traumáticas, las cuales son tan profundas que se heredan como posmemoria en las generaciones por venir, arraigadas en ellas como recuerdos propios.

Como resultado de esta acumulación de experiencias que dan forma a un entretejido de memorias, la voz poética procede a recapitular los frutos de lo expuesto en los versos pasados. Al respecto, aún en la sección “4”, podemos leer:

Out of the chromosomes and dust,  
cells of hope, cells of history  
out of refugees running from mortar shells, immigrants driving to power plants in Jersey,  
out of meadowsweet and oil, the chaff of unlived lives blowing endlessly,  
out of wishes known and unknown they reeled me in (Kim 4).

Estos versos funcionan de modo que la anáfora de “out of” muestra la existencia de distintas fuentes de las cuales la voz poética se conforma, la cual cambia sutilmente a “me” y niega así un límite entre la voz que usa “we” y la que usa “I”. Precisamente, la voz nace de las experiencias, esperanzas e historia de una colectividad; no son independientes una de la otra. La generación/creación del cuerpo y mente de la voz poética no es algo espontáneo, pues ha conllevado años de preparación. “Generation” retrata el nacimiento como una ramificación y materialización. Es así que, finalmente en la sección “5”, la voz poética “I” nace y el resultado es una estrofa plagada de yos y versos con esticomitia que evocan un ser completo y fragmentado al mismo tiempo:

I entered the labyrinth of mother's body.

I wandered through nerve-forests branching in every direction,

towering trees fired by feeling, crackling and smoldering.

I rowed through vein-rivers.

I splashed in lymph-creeks between islands of glands.

I leaped rib to rib, rung to rung on the spine,

I swung from the ropes of entrails.

I played on organs, leaped through a fog of sweet oxygen in the lungs.

I clambered over the tectonic plates of the skull, scrambling not to fall

down the chasms between, the mind-mountains where I could see no bottom.

I peered through sockets at the brain brewing in cliffs of bone

like a gigantic volcano, with its magma of memories, magma of tomorrows,

I could have played there forever, watching, wondering at the vast expanses inside,

wondering at the great chambers in the heart (Kim 5).

Este ser que transita por los pasajes que nos conforman se encuentra con la estructura elemental y prehistórica —pues precede a la historia del génesis que la voz poética ha trazado hasta el momento—, y descubre en ella un magma de recuerdos y mañanas, con una capacidad destructiva e inquebrantable. Cada “I” de estos versos es un yo distinto que ha nacido de la misma forma y que conforman el ciclo que se menciona al inicio: “Once I was nothing: once we were one” (Kim 3).

La totalidad de la sección “5” resalta la fisicalidad del cuerpo para retratar justamente la transición de memoria a cuerpo. Primero, relata la trayectoria dentro del cuerpo de la madre con menciones a estructuras corporales como las venas, músculos, órganos y huesos, y verbos que denotan la exploración de éstas; en la siguiente estrofa, describe la materialización de su conciencia con expresiones como “now organs pumping, hammers of hunger and thirst pounding / now sinews cleaving, tendons lashing meat to bone” (Kim 5). Además, en esta segunda estrofa, los adverbios de temporalidad “now”, “meanwhile”, “then” y “soon” se repiten más de dos veces cada uno de forma que evocan el paso del tiempo pero también una suerte de eternidad, lo que refleja una vez más la complejidad temporal que mencioné antes y que demuestra también lo siguiente: “the trauma never quite arrives. It never arrives because it has already happened; it is already in the present as an effect of some persistent past” (Cho 79). Como resultado de esta compleja concepción, la voz poética termina por heredar el entretejido de memorias que se forjó a lo largo de las secciones previas del poema en forma de silencios o vacíos, como bien se observa en los últimos versos cuando dice: “I didn't know who or what I was, only that I was, / each question answered by the echo of my own voice alone: I, I, I.” (Kim 5). De ahí que la cantidad de versos en esta sección sea treinta y tres y no treinta dos, rompiendo con el patrón de versos duplicados por sección, pues lo que “Generation” termina

por retratar es a la voz poética aislada en ese último verso adicional, con el peso de una posmemoria forjada por generaciones anteriores en ella. El poema es, a la vez, un claro ejemplo y ejercicio de posmemoria, pues, precisamente, “postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation” (Hirsch 5). Kim retrata así este mismo proceso a lo largo de “Generation”.

## 1.2 “Translations from the Mother Tongue” y los vínculos maternos

“Las víctimas de la Historia están permanentemente exiliadas de su hogar, dentro y fuera. Los profesionales de la memoria, lo mismo. Vivimos como extranjeros, como traductores”<sup>3</sup>

*Colonia DMZ, Don Mee Choi*

Consideremos ahora “Translations from the Mother Tongue”, donde persiste la noción, como en “Generation”, de que la memoria que la voz poética hereda está compuesta de un entretreído de recuerdos y fracturas. En este caso, el poema se centra de forma explícita en aspectos de la tradición coreana para exponer la distancia entre la voz poética, su madre y su cultura debido a sus circunstancias como inmigrantes en Estados Unidos. De esta manera, se hace alusión a lo maternal para representar aquello desde donde se origina y se desprende la voz poética y definir de ese modo el conflicto que surge al ser receptora de una cultura y un lenguaje determinados al mismo tiempo que se está fuera de éstos. Para conciliar dicho conflicto, la voz poética realiza a lo largo del poema un acto de interpretación que le permite

---

<sup>3</sup> Traducción de Rubén Martín Giráldez

reconocer y reconciliarse con las distancias que la separan de su madre y, por lo tanto, de su cultura, como lo afirma en la última estrofa al decir: “I want to know what survives, what’s handed down / from mother to daughter, if anything is, / bond I cannot cut away, that keeps apart what it lashes together” (Kim 16). Tal como lo sugiere Jelin, “esto implica la presencia de lo social, aun en los momentos más «individuales». «Nunca estamos solos» –uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares–” (20). Es así que el poema se conforma por dos secciones, “1. Khimjahng” y “2. P’ansori”, términos bajo los que la voz poética estudia su relación con su madre y su lengua (cultura) materna para reducir las distancias que las separan y las unen por medio de interpretaciones a las que el título del poema se refiere como “traducciones”.

Acorde con la importancia y el énfasis que hay sobre el cuerpo a lo largo de *Notes*, este poema también hace uso de un léxico que remite a la materialidad del cuerpo y las sensaciones que experimenta. Esto reafirma la idea del cuerpo “constituido en la esfera pública como un fenómeno social, mi cuerpo es y no es mío. Entregado desde el comienzo al mundo de los otros, el cuerpo lleva sus huellas, está formado en el crisol de la vida social” (Butler 52). Por esta razón, el título del poema incluye la expresión “mother tongue” no sólo para hacer referencia al coreano, idioma nativo de la madre, sino como metonimia para aludir al lenguaje personal, constituido por las experiencias y recuerdos de la madre, los cuales emanan de la voz de ésta y se transmiten a la hija. La frase “mother tongue”, entonces, abarca todos los ejes principales del poema: el cuerpo como receptor y fuente de experiencias sensoriales y narrativas que crean cultura, memoria y vínculos. Más aún, la voz poética también hace alusión a la corporalidad propia de la madre para resaltar su individualidad al declarar, en las últimas líneas del poema:

And I want to know what cannot be handed down, the part of you

that's only you, lonely fist of sinew and blood,  
deep in your gut where cords lash bone, nerve, breath,  
the part of you that first began to sing (Kim 16).

De esta forma, el poema retrata al cuerpo como una unidad que interactúa invariablemente con otros cuerpos, lo cual genera un entretrejado de tradiciones y memorias individuales; sin embargo, la voz poética reconoce en la madre los límites de éste —lo que resulta ser el motivo de la segunda sección del poemario, donde Kim personifica voces y diversos recuerdos, algunos ajenos, para intentar conocer “lo que no se puede transmitir”—. En su lugar, “Translations from the Mother Tongue” muestra el intento de la voz poética por comprender el origen de dicho entretrejado y su relación con él a través de la exploración de vínculos que se manifiestan en el cuerpo, en la memoria, en la cultura y la tradición.

Por supuesto es relevante mencionar el uso de la palabra “chora” en la primera estrofa, que nombra a lo que está más allá del ser. En el diálogo de Platón, *Timeo*, este concepto se presenta así:

It is pictured as all-receiving, as the receptacle of all generation, the *in which* and *from which* of all generation. Yet it not only receives but also harbors, shelters, nurtures the fleeting newborn traces of fire, air, water, and earth. It not only nurtures and succors them like a nurse but bears, gives birth to, them (and so to all that arises from them): it is the mother (Sallis 113-114).

Al mismo tiempo, se sugiere que, si bien es posible acercarse al concepto de *chora* a través de esta imagen u otras equivalentes, es imposible definirla y por lo tanto es intrínsecamente intraducible. “It is such as to disrupt the very operation of translation, yielding to it perhaps even less than does a proper name, to which it is to this extent akin” (Sallis 115). *Chora* es aquello que engendra a la voz poética y a su madre; es su origen, la madre de ambas, indescifrable y sin embargo, inseparable de ellas.

Ahora bien, el uso de *chora* también puede hacer referencia –y de hecho, complementa lo ya mencionado– a la autora Julia Kristeva, quien utiliza este término para hablar de los impulsos y energía que preceden al proceso de significación del lenguaje. Maria Margaroni lo explica de la siguiente forma: “In Kristeva the semiotic *chora* is defined as 'an essentially mobile and extremely provisional articulation' formed at the crossroads of language and biology through the playful transfer between two bodies: the infant's confused mass of body parts and the mother's always already socialized body” (14). Así, la voz poética retrata a su madre recién nacida frente a un cúmulo de sensaciones que se propagan como energía en su cuerpo durante esta fase al exclamar:

It held you once. Chora of hands splashing water,  
to scour and peel mugwort piled in bamboo creels.  
Chora of knives hacking sowthistle or lotus root,  
steel beating against wood boards, blades glinting (Kim 15).

Es posible considerar que éstos son recuerdos de experiencias sensoriales que preceden al lenguaje de la madre, un aspecto de su identidad coreana, pero que a la vez intervienen en la constitución social de su cuerpo. La voz poética evoca el sonido del agua y los cuchillos, el olor de la artemisa y el brillo del metal, porque permanecen en su cuerpo y mente como algo incomprensible, pero tangible. Se trata de un proceso como lo describe Kristeva: “Discrete quantities of energy move through the body of the subject who is not yet constituted as such and, in the course of his development, they are arranged . . . according to the various constraints imposed on this body . . . by family and social structures” (Kristeva ctda. en Beardsworth 44). De esta forma, el poema distingue estas sensaciones como distancias que, curiosamente, unen a la voz poética con su madre y a aquellas mismas con su cultura –lo cual remite a la contradicción que se halla en la palabra

“cleave” y que Kim utiliza para englobar la experiencia de una colectividad fragmentada—, pues simplemente existen como sensaciones sin poder ser designadas como algo determinado y es esto lo que define a madre e hija como una sola entidad dividida por lo que no se puede comunicar, un entero formado por dos partes.

A su vez, las secciones en las que se divide el poema remiten a dos tradiciones de la cultura coreana que resaltan la noción de comunidad. La primera es “1. Khimjahng” y Kim añade como nota al final de la colección que la palabra puede interpretarse como “*khimchee-making*”, “spicy pickled cabbage” (73), un platillo emblemático de la cocina coreana con el que se acompañan la mayoría de las comidas. Esta nota también ofrece traducciones de otras palabras coreanas presentes en el poema, que al no estar traducidas en el texto principal, revelan la intención de Kim de no agrandar aún más las distancias de las que habla la voz poética. Como se da a entender en los versos de esta sección, el *khimjahng* es una actividad que se hace en familia o de forma grupal, ya que la voz poética destaca: “In America you labor through *khimjahng* alone— / without your sisters, an ocean away, or your mother, // long dead . . .” (Kim 15). Así, se indica una separación entre la madre y su familia mediante el uso de la expresión “an ocean away”, pero también con el uso de palabras como *alone* y *without*, las cuales enfatizan la alienación de la madre. Dichos versos representan, entonces, la consecuencia del proceso de significación que propone Kristeva, pues ahora la hija ha dejado de ser una con la madre y pasa a ser consciente de su contexto de forma más concreta; precisa que la madre está en Estados Unidos y que se encuentra a cargo del *khimjahng*, pues su cultura permanece con ella como una herencia. La expresión “your mother, / long dead”, que refiere a la abuela de la voz poética, alude al fin de un ciclo y al comienzo de otro con la madre de la voz, a quien se dirige como “you”.

De esta manera, la madre es definida como un ser aparte que ha heredado tradiciones que darán forma a una nueva generación, es decir, la voz poética.

Cuando la voz describe a su madre en el proceso de *khimjahng*, lo hace relacionándola con impulsos naturales como el hambre o emociones como la felicidad de la siguiente forma: “There must be hunger in these rhythms, / if not happiness” (Kim 15), e insinúa que, aun si hay una distancia que la separa de su origen y cultura, lo que facilita este proceso es completamente intuitivo, pues surge de la energía que la madre recibió en la etapa previa a la separación a través de sensaciones. De esta manera, es mediante las experiencias sensoriales, correspondientes a esta etapa que se identifica en el poema como “chora”, que la voz poética advierte un puente entre la madre y su origen. Así, procede a detallar:

Next your arms work the spices in. Slap. Slur  
Nose stinging from onion-juice and pepper-fumes,  
eyes tearing. Your fingers slowly blister, stain.  
Meanwhile your mouth waters, starved for the taste  
of home, not wanting to wait until winter seasons  
what you bury now (Kim 15).

El acto de recordar y ejercer la tradición es aquí completamente corporal. Si bien existe una ruptura de los vínculos de la madre en lo que concierne al espacio o tiempo (ni su madre ni sus hermanas la acompañan debido a la muerte o la distancia), éstos sobreviven aún y se manifiestan físicamente en el cuerpo.

Mientras tanto, los motivos que remiten a la creación o el renacer persisten en el poema para subrayar la idea de que tanto la madre como la voz poética son fruto de vínculos anteriores a ellas; al ser

quebrantados, ellas mismas los reproducen a través de tradiciones y recuerdos individuales ordenados por códigos culturales (Jelin 22). Esto se ejemplifica en los siguientes versos: “This is the covenant of autumn, its hard blessing: // what survives cannot survive unscathed” (Kim 15). Una vez que los ingredientes del kimchi están integrados, se vierten en vasijas de barro durante el otoño y se entierran hasta el invierno para que pueda fermentarse como es debido [“Pack the clay crocks well; / cram the *khimchee* jars with what will sour and scald” (Kim 15)]. El producto final es resultado de un acto colaborativo, el cual sería, en un sentido literal, el producto del trabajo en conjunto de la familia; sin embargo, en el caso del poema, es un acto colaborativo que proviene de y deviene en los vínculos de la madre con su familia y su entrelazado de memorias y tradiciones. Incluso si los vínculos fueron quebrantados, sobreviven por otros medios como la memoria. Al final de esta sección, la voz poética dicta: “Steep them in the element that destroys and saves” (Kim 15) y consolida de este modo la imagen de un ciclo que permite la generación y regeneración de la memoria. Tal como la tierra hace posible la vida de un ecosistema y sus integrantes, la memoria permite la vida social y, por lo tanto, conforma al ser humano.

Por su lado, la segunda parte del poema tiene como subtítulo “2. P’ansori”, palabra que puede definirse como el canto de historias (Kim 73) o una canción épica extensa. De ahí que, en los primeros versos, la voz poética narra: “You are singing of bamboo flutes and barrel drums, / clapping as your village celebrates the birth of a child” (Kim 15) para reiterar la idea de la tradición como un ciclo que se renueva constantemente a través de las generaciones con la imagen del nacimiento de un nuevo individuo, lo cual remite al alumbramiento que ya se retrató en “Generation”. Precisamente, para ahondar en la idea de tradición como un proceso que se regenera mediante la colaboración y el trabajo de una comunidad, debemos tomar en cuenta la noción de *p’ansori*, que Chan Park explica así:

Prefixed to performance-conjuring words, *p'an* delineates a publicly acknowledged performative occasion with time, place, performer, and audience designation . . . Then there is *p'an-sori*. *Sori* denominates all sounds—real or imagined, agreeable or disagreeable. In the realm of vocal music, it assumes a more specific identity as “singing”. In *p'ansori*, *sori* goes beyond mere singing as we know it to assume the role of “storysinging,” . . . *P'ansori* is the performance of *sori*, an oral/vocal painting of stories in a given context, the *p'an* . . . In sports, the performance of cheering crowds and bouncing cheerleaders often exerts a notable influence on the games' outcomes. In *p'ansori*, the audience's presence as a participating supporter or critic initiates an intertextual negotiation—positive or negative— between the audience's communal needs and the performers' narrative preferences (272-273).

De este modo, esta sección del poema es un reflejo de lo que el *p'ansori* supone, pues la voz poética construye un marco en el que la lengua materna puede interpretarse como la narradora/intérprete de la canción, si tenemos en cuenta que dicha lengua materna es una metonimia, como ya he mencionado, para hablar de todo lo que precede a la voz poética: su madre, su familia, su comunidad y su cultura. En el papel del público se encuentran entonces la voz poética y las nuevas generaciones que son receptoras de las historias que componen a su comunidad, incluso, una nación.

Así, el poema refleja la importancia de este intercambio entre intérprete y público para la incorporación de nuevas generaciones y la continuación de la comunidad. Por ende, esta sección del poema presenta imágenes que denotan la conformación de una nación y su cultura: las personas que la configuran, tales como “hemp-weavers”, “knife grinders, papermakers”, “workers”, “fishermen” y “street peddlers” (Kim 16); objetos que forman parte de sus tradiciones tales como “*hanboks*”, “mulberry bark”, “burlap sacks

of pinenut or quince”, “kayagum and gong”, “*makkolli*, *soju*, soup boiled with sea-bracken, / shark fins, dried squid, ginseng roots pickling in jars, tiger balm”, y “rice-cakes and pears piled like sandbags, / and paper lanterns lit with candles for the wounded” (Kim 16). Con todo, el poema reconoce también el trauma que se ha infundido en la historia de la cultura coreana al agregar:

There are soldiers in your song, gunfire, a city bombed to rubble,

and starved dogs gnawing the bodies of the dead.

A surf of objects that beat against the doors of the skull

and are never abandoned,

the sand-grain variousness of things that can't be owned

or forgotten, of people who have vanished (Kim 16).

Es así como esta sección del poema replica la cualidad del *p'ansori* como una actividad colectiva en la que se transmiten historias que terminan por construir una tradición y una identidad nacional. Es decir, la memoria se establece como una “construcción social narrativa” posible gracias a “herramientas simbólicas (lenguaje, cultura)” (Jelin 35) y que se inserta de forma particular en la subjetividad de cada quien.

Como resultado, “Translations from the Mother Tongue” retrata el producto de un entretrejado de memorias individuales a lo largo del tiempo, una construcción social narrativa en la que no se encuentran límites claros entre las memorias que la conforman. Así lo expresa la voz poética en la última estrofa, cuando dice “I listen for your mother in your voice and cannot know/ if I find her” (Kim 16), pues es imposible discernir el origen de este entretrejado que constituye a la voz poética, a su propia madre y a la madre de ésta. La nula delimitación se refuerza con la presencia explícita y simultánea de las tres mujeres en esta oración —a diferencia de las estrofas pasadas en las que sólo se habla en segunda y tercera personas—

con el uso del pronombre “I” en representación de la voz poética, “your” para referirse a su madre y “her” para representar a la madre de su madre. Así, la noción de ciclo prevalece y se consagra; es decir, a través del tiempo y las generaciones, las memorias se entretajan y se renuevan constantemente mediante “procesos de construcción” particulares según el contexto (Jelin 22). No obstante, en el poema también destaca la intención de la voz poética de atender los recuerdos propios e intrínsecos de la madre [“And I want to know what cannot be handed down, the part of you / that’s only you” (Kim 16)], lo cual muestra que:

la «experiencia» es vivida subjetivamente y es culturalmente compartida y compartible. Es la agencia humana la que activa el pasado, corporeizado en los contenidos culturales... La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan «materializar» estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria (Jelin 37).

Sin duda, es posible señalar a “Translations from the Mother Tongue” como un vehículo de la memoria que, a la vez, reflexiona sobre su propia construcción mediante el cuerpo y sus sensaciones y los códigos culturales que hacen posible la memoria como tal.

Dicho todo lo anterior, encontramos un objetivo claro en estos dos poemas de la primera sección de *Notes*: trazar el entretajido de memorias que Kim heredó por medio de los vínculos que retrata en dicha sección, particularmente el que tiene con su madre, y por extensión, con su familia. En ambos poemas existen alusiones reiteradas al cuerpo para denotar cuán profundamente se integran las experiencias en las generaciones posteriores al trauma colectivo o personal y lo mucho que esto afecta a las voces poéticas. Más aún, si bien ambos poemas retratan las memorias que comparte una colectividad, también manifiestan la propia subjetividad de la voz poética en los últimos versos de ambos textos como una forma de volver al

presente y evitar un completo anclaje en el pasado que no permitiría el ejercicio de elaboración de lo traumático que hace Kim en *Notes*. Al fin y al cabo, los vínculos que se detallan en los poemas son posibles sólo gracias a la unidad mínima requerida: el cuerpo y su cualidad social inherente. Hay cierto énfasis en la subjetividad de las voces poéticas que sugiere que los procesos de construcción de la posmemoria son propios en cada individuo; mientras “*Generation*” describe un proceso de construcción de la memoria abstracto e innato, entendiendo la memoria como una energía que se comparte de cuerpo a cuerpo, “*Translations from the Mother Tongue*” describe procesos tanto conscientes como inconscientes que señalan la materialidad de la memoria a través de códigos y símbolos culturales y colectivos que también se comparten de persona a persona. De este modo, los vínculos que se muestran en ambos poemas son protagonistas, pues les permiten a las voces poéticas (de)construirse a sí mismas y al entretejido de memorias que heredan como un primer paso para elaborar lo traumático. Como resultado, los recuerdos que las voces poéticas activan pasan por una transformación simbólica que suscita nuevos sentidos del pasado para moldear la autopercepción de las voces y que constituye así un trabajo de posmemoria. En efecto, no sólo las voces poéticas concretan un cambio en sí mismas, sino que los poemas exponen nuevas perspectivas sobre la existencia después de un evento como la guerra de Corea, lo que altera el panorama habitual que se tiene sobre éste y atenta contra el olvido y la indiferencia.

## **CAPÍTULO 2. La vulnerabilidad del cuerpo, el trauma, y la fragmentación de los vínculos**

Una vez establecida la primera sección, en la que Kim se enfoca en los procesos a través de los cuales se construye el entretejido de memorias que heredan las generaciones futuras, la segunda sección de *Notes* se compone de poemas dedicados a recuerdos y, más específicamente, a traumas particulares. Por ello, los poemas mantienen el énfasis en el cuerpo, aunque de forma más concreta y violenta, de tal manera que describen los inicios y manifestaciones de los traumas que se convierten en posmemoria a través de las generaciones; así, evocan sucesos puntuales que ocurrieron durante la ocupación japonesa de Corea y la guerra subsecuente, además de sus consecuencias. Por esta razón, el epígrafe que encabeza esta sección es el siguiente: “It should be apparent all through his performance that ‘even at the start and in the middle he knows how it ends’ . . . it is the crudest form of empathy when the actor simply asks: what should I be like, if this or that were to happen to me?” (Brecht en Kim 17), una referencia del texto traducido al inglés “A Short Organum for the Theatre” de Bertolt Brecht. En éste, el autor reflexiona sobre aspectos teóricos del teatro y su visión del mismo, por lo cual habla de la empatía como una herramienta útil previa a la representación teatral. Como estos epígrafes al inicio de cada sección tienen la función de perfilar el hilo conductor de los poemas que conforman cada apartado del libro, es claro que en este caso se resalta la empatía como mecanismo para comprender “lo que no se puede transmitir”. Kim hace explícita la naturaleza imaginativa y especulativa de estos poemas, los cuales surgen de historias, fragmentos de información, estados de ánimo y silencios de los que la autora ha sido testigo. Tal como lo describe Sandra So Hee Chi Kim,

she sees her writing as ‘the responsibility that one has, in terms of using the imagination as a means of compassion, and understanding things one couldn’t have experienced.’ Kim is seeking to

empathize with the suffering of those who have survived the Korean War, while acknowledging at the same time that she herself, or any other postgeneration children, couldn't have experienced it. Trauma travels across generations, languages, cultures, and geographies through affective, postmemorial (af)filiations that link them (663).

De esta forma, dicha sección contiene, en su mayoría, muestras de repeticiones traumáticas que, si bien no pueden ser consideradas como memoria según la oposición que sugiere Jelin entre repetición traumática (el pasado invade el presente) y memoria (el pasado informa el presente), son efectos innegables de la guerra que se manifiestan en las víctimas y las generaciones posteriores, quienes interactúan con el trauma “mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation” (Hirsch 5). Así, se lleva a cabo un trabajo de posmemoria que reflexiona sobre sus motivos, causas y consecuencias.

Para el desarrollo de este capítulo, me enfoco en el análisis de “The Chasm” y “Fragments of the Forgotten War”, donde se representa la muerte explícita y, por lo tanto, la fragmentación de los vínculos de las voces poéticas que genera un trauma póstumo, el cual invade a las generaciones posteriores. En ambos poemas, es posible ver la repetición traumática que incide en las voces poéticas, sin que desaparezca una distinción entre pasado y presente —que a veces es clara y otras veces se difumina—, cuestión sobre la cual Jelin explica lo siguiente:

El devenir traumático implica una incapacidad de vivir una «experiencia» con sentido. Hay una suspensión de la temporalidad, expresada en los retornos, las repeticiones, los fantasmas recurrentes. La posibilidad de dar testimonio . . . requiere ese tiempo de la reconstrucción subjetiva, una toma de distancia entre presente y pasado. Consiste en elaborar y construir una memoria de un pasado vivido, pero no como una inmersión total. «Regreso, pero no del todo», dice Celiberti. Una

parte del pasado debe quedar atrás, enterrado, para poder construir en el presente una marca, un símbolo, pero no una identidad (un re-vivir) con ese pasado (94).

Esta construcción del pasado sin que se vuelva una inmersión total es a lo que Jelin se refiere como trabajo elaborativo: la meditación de la experiencia traumática para transformarla en algo expreso. Desde esta perspectiva se puede observar cómo los poemas ahondan en las fracturas —el trauma y la destrucción de vínculos— que permean el entretejido de memorias ya trazado en la primera sección a través de imágenes de violencia específicas y las manifestaciones, muchas veces inconscientes, que se observan en las generaciones posteriores. Estos poemas son evidencia de que las repeticiones traumáticas son un mal crónico que aqueja a todas las personas involucradas, y por ello surge la necesidad de acercarse a éstas a través del ejercicio de un trabajo elaborativo.

Ciertamente, hay una distancia entre el pasado y presente, aunque el devenir traumático prevalezca a pesar de todo por medio de los símbolos e imágenes que se presentan en el subconsciente de las personas perjudicadas. Así pues, en lo que se refiere a “The Chasm”, ahondo en el trazo de los vínculos y la ausencia de uno de ellos que se dibuja en los pronombres y sintaxis de los versos, rastreando el origen del trauma que la voz poética describe, además de las imágenes que exponen la compulsión inconsciente y crónica de la repetición traumática y la incapacidad de impedirla. Después, analizo “Fragments of the Forgotten War”, el cual construye la vulnerabilidad del cuerpo y los vínculos que lo conforman. En este análisis indago en los distintos pronombres que denotan la subjetividad y la colectividad de la memoria y las experiencias, según sea el caso. Esto, junto a la brutalidad de las imágenes y la complejidad del tiempo que la voz poética evoca, expone una ruptura permanente que existe en el imaginario colectivo e individual, consecuencia de la pérdida de numerosas víctimas y el quebrantamiento de familias y un país

entero. De esta manera, encontramos en los poemas subsecuentes un intento por trabajar con el devenir traumático, que es también posmemoria.

## 2.1. “The Chasm” y la ausencia en los vínculos rotos

“River of never.

River the opposite of Lethe,

dividing those who lived from those who were killed:

why did I survive?”

“Borderlands”, Suji Kwock Kim

Con respecto a “The Chasm”, podemos constatar que las escenas que se retratan son una alusión a los inicios de la guerra de Corea, pues el título se acompaña de la inscripción “(August, 1950)” (Kim 26). Se puede relacionar el título del poema con el abismo que se generó a partir del violento asesinato de un miembro de la familia de la voz poética, es decir, la destrucción de uno de los vínculos que componen al colectivo del que es parte. Así, el poema refleja el impacto a largo plazo que tuvo dicho evento al representar las repeticiones traumáticas que persisten en el entrettejido de memorias de la voz poética, las cuales se manifiestan a través del ensueño que invade su presente. Tal como lo propone Jelin, “lo que el pasado deja son *huellas*, en las ruinas y marcas materiales, en las huellas «mnésicas» del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Pero esas huellas, en sí mismas, no constituyen «memoria» a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido” (Jelin 30). En efecto, el poema sólo retrata las huellas mnésicas (repeticiones traumáticas) de los recuerdos de la madre y su familia sin contextualizarlas en un principio para destacar, precisamente, dicho fenómeno como una etapa inicial del

proceso de construcción que deriva en la posmemoria hacia el final del poema. Para la representación simbólica de dichas repeticiones traumáticas en el poema, se hace uso de elementos reiterativos en el contenido y la forma del poema, además de la descripción explícita del mancillamiento del cadáver, lo cual es suficientemente traumático. Asimismo, la variedad de pronombres que interactúan en el poema termina por adjudicar esta repetición traumática no sólo a la víctima directa o a la madre de la voz poética como testigo, sino a las personas que sostienen un vínculo, por más roto que se encuentre, con la víctima a través de la memoria, tal como ocurre con la voz poética. El poema es una inspección del trauma y sus manifestaciones que demuestra la forma en la que el pasado invade el presente de la voz poética.

Uno de los aspectos más importantes en “The Chasm” es la intención de exponer las escenas que se describen como una intrusión en la conciencia de la voz poética. Así lo declara ésta desde la primera línea cuando dice: “In the dream vultures circle above my mother’s cousin” (Kim 26), lo que habla de un proceso mental involuntario como lo es el ensueño y sugiere, además, que las imágenes que retrata son resultado de un acto imaginativo, el cual es una parte esencial del proceso de formación de la posmemoria. Por lo tanto, para exponer la manera en la que distintas personas se ven involucradas en este recuerdo particular a partir de los vínculos y procesos imaginativos que les unen, Kim traza estos vínculos de forma gramatical con construcciones como “my mother’s cousin” para involucrar en una misma frase nominal a la voz poética, a su madre y al primo de ésta para indicar su participación en este recuerdo de forma simultánea y demostrar la interconexión que existe entre estas tres personas. De esta forma, identificamos a “my” que modifica a “mother’s” como pronombre posesivo y “mother’s” que califica a “cousin” como sustantivo posesivo y que apuntan finalmente a la víctima directa –objeto de la preposición “above”– de esta oración, el primo de la madre. De la misma forma, a lo largo del poema, los sujetos de las oraciones serán los buitres,

o bien, frases como “my mother” o “her mother”, que mantienen un hilo conector con la voz poética mediante el uso de pronombres posesivos (Kim 26). Asimismo, destacan los vínculos que la voz poética sostiene con las personas cuyos recuerdos está visualizando y a partir de los cuales también se ve afectada. No obstante, cuando se hace mención del primo, ni él ni las referencias a su cuerpo aparecen como sujetos de las oraciones; su presencia sólo se manifiesta por medio de categorías sintácticas que lo definen como objeto directo (“Her mother shouts at her to leave him”, “My mother can’t see his face anymore”), objeto de preposiciones (“My mother screams when one drops / on his chest, thrashing for foothold”, “swarming again and again to his half-gnawed body”), o sustantivo en frases absolutas como “his small body shaking beneath its wings” (Kim 26). Este hecho permite identificar la ausencia del primo, quien no puede ser sujeto en las oraciones, como vacíos que pueden llenarse con alusiones o descripciones que las testigos y generaciones posteriores generan a través de procesos imaginativos y creativos como una pesadilla, o un poema. Así, la materialización de los vínculos y la ausencia de uno en la sintaxis de los versos del poema representan las bases sobre las que surge la posmemoria: “the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—to experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up” (Hirsch 5).

Más aún, la ausencia del primo está explícitamente atribuida a una serie de actos violentos que provocan su asesinato y, con ello, la ruptura irremediable de los vínculos con su familia. Por esta razón, el poema consta de una serie de imágenes agresivas que retratan el desmembramiento literal del cuerpo, lo cual enfatiza la cualidad traumática del recuerdo en cuestión. Es así que encontramos descripciones sobre el suceso tan severas como “talons ripping away strips / of flesh like bandages” (Kim 26), con un tono neutral que indica lo recurrente y habitual que este sueño es para la voz poética. Esto supone “una fijación,

un permanente retorno: la compulsión a la repetición, la actuación (*acting-out*), la imposibilidad de separarse del objeto perdido” en donde “no se vive la distancia con el pasado, que reaparece y se mete, como un intruso, en el presente” (Jelin 14). De esta forma, la voz poética continúa con el relato de su sueño recurrente y exhibe las diferentes manifestaciones de esta fijación, tales como la compulsión a la repetición en los siguientes versos:

Then another one lands, then another, then another,

her beating the stick until they fly away too,

not for good, swarming again and again to his half-gnawed body,

wave after wave (Kim 26),

en donde la misma acción se reproduce de forma aparentemente indefinida y que se acentúa con la repetición de la frase “then another” y las expresiones “again and again” y “wave after wave”, sin ninguna otra frase que indique la finalización de dicha repetición. Así mismo, el siguiente verso ilustra la imposibilidad de separarse del objeto perdido al expresar: “Her mother shouts at her to *leave him*. / Digs her nails into her arm and drags her on” (Kim 26). La escena denota resistencia por parte de la madre y la separación forzosa que ocurre; esto refleja la dificultad que hay para olvidar dicho suceso y lo enfatiza con las siguientes estrofas en donde la escena culmina con una descripción sumamente cruda del desmembramiento del cadáver:

My mother can't see his face anymore

for their jaws, chewing on twisted entrails,

insides pulled out like ropes unlashd from the mast of the spine,

all the bleeding sinews and nerves, strange jellies,

all the hieroglyphs of generation.

Why won't they speak (Kim 26-27).

La víctima deja de tener rostro y las imágenes pierden sentido; la escena desemboca en un punto en el que es imposible verbalizar adecuadamente la brutalidad de los hechos. Al no poder ser procesadas ni comprendidas, las imágenes regresan de forma involuntaria y constante y el sueño se repite. En este sentido, la voz poética retrata en estas estrofas el retorno permanente y las repeticiones traumáticas a los que la guerra la ha sometido, al igual que a su familia.

El poema cierra con cuatro estrofas en las que la voz poética regresa al presente y a su propia conciencia —sobre la cual se construye la posmemoria— y declara desde su subjetividad con el pronombre “I” como sujeto en la mayoría de las cláusulas:

I know you were real, even if I can only see you

in dreams, I see

we'll never meet.

It's humiliating to wake up

alive, fifty years later, when I couldn't have saved you.

I couldn't have saved a dog (Kim 26).

Estas estrofas exponen la experiencia subjetiva de la voz poética, quien se encuentra en un proceso de construcción de posmemoria en el cual es capaz de volver al presente, pero con sentimientos de culpa y vergüenza. No obstante, al volver a sí misma, logra establecer una conexión directa con su tío, pues se refiere a él con el pronombre “you”, y se separa de la repetición traumática del sueño para intentar construir una imagen objetiva de él en el presente. Este hecho se destaca mediante el uso de una línea que separa los versos en los que hay una repetición traumática y los últimos versos, en los que la voz poética reflexiona sobre esto y concluye que su tío era “real” (Kim 26), algo más allá de lo que ve en su sueño. La vergüenza que genera este sueño en la voz poética sugiere que son imágenes que, si bien ha heredado de su familia, han sido resultado de la represión. Con respecto a esto, Jelin afirma en *Los trabajos de la memoria*, citando a su vez a LaCapra, que “lo que es negado o reprimido en un desliz de la memoria no desaparece; siempre retorna de manera transformada, a veces desfigurada y disfrazada” (Jelin 75) y es por esto que las últimas líneas del poema revelan: “For the birds change their faces / and wear the faces of soldiers” (Kim 26). A pesar de la crudeza de estas imágenes, estas últimas estrofas también demuestran cierta objetividad en un intento por confrontar la actuación del trauma que persigue a la voz poética. Jelin también hace referencia a esta idea y la relaciona con el concepto freudiano de trabajo elaborativo (*working-through*) que expone de la siguiente manera:

La noción freudiana de trabajo elaborativo, concebida en un contexto terapéutico, consiste en el «proceso en virtud del cual el analizado integra una interpretación y supera las resistencias que ésta suscita [...] especie de trabajo psíquico que permite al sujeto aceptar ciertos elementos reprimidos y librarse del dominio de los mecanismos repetitivos». El trabajo elaborativo es ciertamente una

repetición, pero modificada por la interpretación y, por ello, susceptible de favorecer el trabajo del sujeto frente a sus mecanismos repetitivos (Laplanche y Pontalis en Jelin 15).

En definitiva, el poema puede ser leído como una demostración de trabajo elaborativo, pues se compone de la repetición traumática y la interpretación posterior que hace la voz poética al identificar y asumir los efectos de los recuerdos que se manifiestan de forma simbólica e involuntaria en sus sueños.

En efecto, este poema se compone de las fijaciones y compulsiones que la voz poética heredó junto con el entretejido de memorias de su familia y la reflexión posterior a esto al establecer una distancia entre pasado y presente, para trazar un proceso necesario en ocasiones para la realización de un trabajo de posmemoria: el trabajo elaborativo. Así, mientras el poema se ocupa de retratar dicho proceso, se vuelve en el acto un trabajo de posmemoria en el que el trauma se involucra de forma activa, pues es el foco del poema. Kim reconoce la actuación del trauma como una consecuencia ineludible de un evento como lo es la guerra y lo vuelve parte del poemario para denunciar los efectos de ésta. Así, se pueden reconocer las etapas fundamentales de un trabajo de posmemoria: la repetición traumática, el trabajo elaborativo, y el acto creativo como culminación.

## **2.2 “Fragments of the Forgotten War” y el fantasma de los vínculos rotos**

“Estos relatos imaginarios están basados en realidad, historia, —la vuestra y la mía—, en sueños —los suyos y los míos— y en memoria —la de ellos y la mía—.”<sup>4</sup>

*Colonia DMZ, Don Mee Choi*

---

<sup>4</sup> Traducción de Rubén Martín Giráldez

Si bien en “The Chasm” nos encontramos con el trabajo elaborativo que se lleva a cabo a partir de las repeticiones traumáticas que se manifiestan en los sueños de la voz poética, en “Fragments of the Forgotten War” el trabajo elaborativo de la voz poética se vuelve más consciente que accidental —pues es derivado de la pesadilla constante— y el contenido, como consecuencia, se torna concreto. Así, el título del poema está acompañado de la dedicatoria “for my father” (Kim 30), lo cual permite identificar al yo lírico del poema y sus descripciones, sentimientos y pensamientos con el padre de Kim, y refuerza la intención de la autora por empatizar a través del acto creativo de escribir. Esta forma de integrar el testimonio de su padre en el poema demuestra que “su carácter testimonial no está basado en su presencia personal como testigo de cada evento narrado”, sino que Kim expone a través de la primera persona una “expresión sintética de experiencias colectivas” (Jelin 91). El poema surge a partir del testimonio individual, el cual termina por reflejar la experiencia traumática de una colectividad entera, ya que son recuerdos que se repiten invariablemente en las víctimas de la guerra. De esta forma, es cierto que la colectividad está representada con el “I” que la voz poética utiliza en el poema, aunque también hay una interacción entre distintos pronombres que permiten trazar los vínculos que constituyen a dicha voz poética. No obstante, se retrata, sobre todo, la fragmentación de esos mismos vínculos, la cual se manifiesta en la distribución particular de sus versos y las repercusiones que esto tiene en la voz poética. Así, el poema muestra la vulnerabilidad del cuerpo y los vínculos con el uso de imágenes violentas y explícitas, además de la repetición de palabras y la variación de distintos tiempos verbales para aludir a la temporalidad compleja que implica el trabajo elaborativo que se está desarrollando a lo largo del texto. “Fragments of the Forgotten War” termina por abarcar el trauma y el trabajo elaborativo, mediados por la autora para generar una distancia entre pasado y

presente, sin olvidar que el proceso de construcción de un trabajo de posmemoria no es lineal y es, más bien, simultáneo y constante.

La voz poética de “Fragments” es una voz fragmentada —como todo en el poema— que refleja no sólo el trauma individual, sino el trauma colectivo que surge de un suceso como lo fue la guerra de Corea. Por esta razón, hay una fluctuación constante entre “I” y “we” a lo largo del poema, además de la interacción que hay con el “you” en ocasiones, pronombre que utiliza la voz para representar la otra parte de un vínculo roto. Así ocurre en la primera estrofa:

You whom I could not protect,

whose suffering I'll never know,

when will I forget you:

when will I forget the NKPA soldiers who took you away for questioning,

so we never saw you again? (Kim 30)

De inmediato es clara una contraposición entre el “I” y el “you”, y la transición inadvertida del “I” al “we”, lo cual denota una separación entre las personas que están ausentes (you) y las personas que sobrevivieron (I/we). Además, en las preguntas retóricas con “when” se reconoce la recurrencia de estas ideas como una normalidad indeseable. La ausencia del padre de la voz y el trauma que de ésta deriva son realidades que la voz poética desearía fueran diferentes; de hecho, la mención de “forgotten war” en el título del poema hace alusión a la forma en la que se le conoce comúnmente a la guerra de Corea y la paradoja que se genera en vista de los hechos presentados en el poema: un evento olvidado por la historia que persigue incesantemente a las víctimas generaciones después. Esta dinámica continúa durante todo el poema, por lo que el intercambio constante entre “I” y “we” termina reflejando que las experiencias son subjetivas, y al

mismo tiempo presenta una “expresión sintética de experiencias colectivas” (Jelin 91). De este modo, el poema exhibe la imagen de una colectividad y las partes que la conforman en constante flujo y destrucción, lo cual se enfatiza con la alineación a la derecha de ciertos versos que destacan y se distinguen de los versos alineados convencionalmente a la izquierda. Esto rompe con la disposición regular del poema junto a las tres líneas horizontales que lo dividen con el mismo propósito (Imagen 1). Dicha fragmentación de los versos imita la vulneración de los vínculos que conforman la colectividad e interrumpe el flujo que existe en el poema para mostrar la naturaleza del trauma que describe la voz. La primera persona, que varía entre singular y plural, indica que hay un entretreído de memorias y repeticiones traumáticas en común con las personas sobrevivientes de la guerra, mientras que los versos aislados junto con las referencias a un tú ausente exponen la ruptura irreparable de sus vínculos.

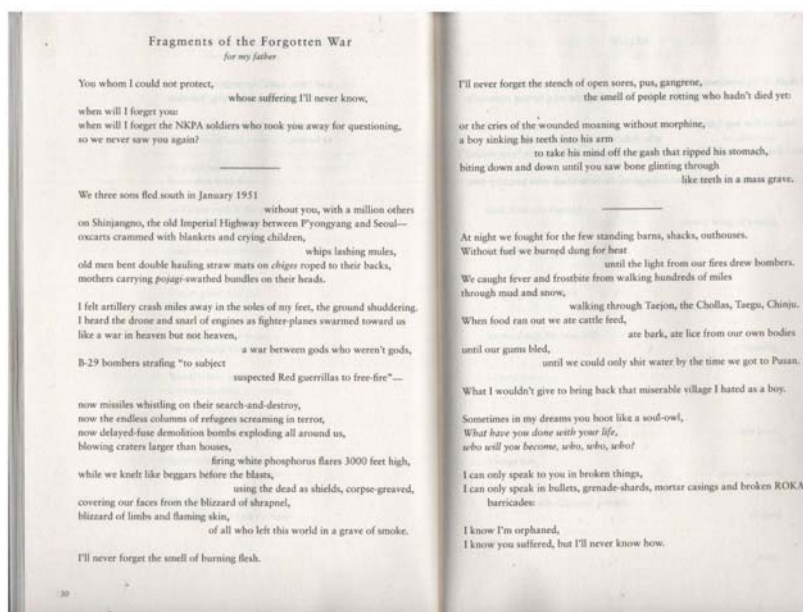


Imagen 1

Como menciono en la introducción, Butler sostiene que “la pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida,

expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición” (46); frente a la guerra, dicha pérdida y vulnerabilidad aumentan a un nivel extremo en el que los escenarios de violencia son increíblemente crueles. “Fragments”, como su título lo indica, retrata varias imágenes en las que la colectividad y los vínculos que la conforman se destruyen. En la segunda estrofa del poema, la voz comienza a establecer los hechos gradualmente:

We three sons fled south in January 1951

without you, with a million others

on Shinjangno, the old Imperial Highway between P’yongyang and Seoul—

oxcarts crammed with blankets and crying children,

whips lashing mules,

old men bent double hauling straw mats on *chiges* roped to their backs,

mothers carrying *pojagi*-swathed bundles on their heads (Kim 30).

Aquí, la voz poética representa a tres hermanos que han sido separados de sus padres, y junto con ellos, miles de familias más quebrantadas de la misma forma; sólo hay hombres, hijas/os, o madres, fragmentos de familias que se desvanecen bajo la amenaza de la guerra. El camino que cruzan entre Pyongyang y Seúl, el norte y el sur, es también un espacio liminal en el que la incertidumbre, la violencia y la muerte les persiguen; en efecto, “the knowledge that one might be killed at any moment kept millions of refugees in a state of constant displacement, on the move without any particular destination other than beyond the reach of the bombs” (Cho 77). De este modo, la voz poética comienza por retratar la pérdida del núcleo familiar al ser desplazados de su hogar y separados por las violentas circunstancias de la guerra. Esta separación se expande hasta destruir casi una colectividad entera en el resto del poema.

A partir de las estrofas que siguen, la vulnerabilidad del cuerpo y la violencia hacia éste aumentan significativamente. Existe un contraste entre las personas sobrevivientes y las personas asesinadas, quienes se convierten en restos más que cuerpos. Como lo afirma Scarry, la guerra destruye civilizaciones en su forma más elemental, la humanidad (61). Las imágenes que describe la voz poética en los siguientes versos reflejan esta oposición entre vida y muerte:

using the dead as shields, corpse-greaved,  
covering our faces from the blizzard of shrapnel,  
blizzard of limbs and flaming skin,  
of all who left this world in a grave of smoke.  
I'll never forget the smell of burning flesh.  
I'll never forget the stench of open sores, pus, gangrene,  
the smell of people rotting who hadn't died yet:  
or the cries of the wounded moaning without morphine,  
a boy sinking his teeth into his arm  
to take his mind off the gash that ripped his stomach (Kim 30-31).

Los cuerpos de las personas muertas han perdido toda su humanidad y sólo se habla de ellos como cosas, escudos, retazos, en yuxtaposición con la voz poética que, de la misma forma, es forzada a hacer uso de estos cuerpos, abandonando su humanidad, con el único fin de sobrevivir. Ambas partes, quien sobrevive y quien muere, son víctimas, pues poseen un cuerpo que les hace vulnerables a perder su vida, su humanidad y los vínculos que les conforman. El olor a piel quemada y las heridas que señalan un proceso de descomposición, el llanto y el sufrimiento son, también, una transición lenta hacia la muerte, en donde las

víctimas pierden dicha humanidad progresivamente. De hecho, en las últimas estrofas, la muerte del niño que muerde su brazo para lidiar con el dolor de su herida se confirma, y nuevamente la voz poética hace referencia a las personas asesinadas con expresiones inhumanas:

I think of the loneliness of the dying,

the bodies I saw along the way, rotting separately:

I think of that boy biting his arm

who didn't live through the night,

wild dogs gnawing at his skull in the morning, his whole face an "exit wound":

I think of a carcass with maggots, the bone black with hatching flies (Kim 32).

Esta elección es incisiva, pues lo que demuestra, a fin de cuentas, es el objetivo de la guerra hecho realidad, el cual es deshumanizante desde su origen. Además, se hace hincapié en la soledad de los cuerpos pudriéndose por separado, que se reflejan en la alineación irregular del poema, ilustrando la fragmentación de los vínculos que los componen y cómo dejan de *ser* en consecuencia. Por otro lado, la voz poética declara estrofas atrás: "What I wouldn't give to bring back that miserable village I hated as a boy" (Kim 31) y comprueba así la cualidad irremplazable de la vida humana: una vez perdidos los vínculos, sólo permanece la ausencia.

Así pues, este recuento de imágenes violentas que la voz poética expone a lo largo del poema es, como ya lo hemos definido, un retorno permanente a estos hechos como consecuencia del trauma que la guerra generó. No obstante, la voz poética es consciente de esto y rodeando a estas descripciones de

violencia y dolor se encuentran declaraciones que reflejan un trabajo elaborativo en el que se reconoce la repetición traumática “modificada por la interpretación” (Jelin 15). Destaca, sobre todo, la temporalidad compleja que acompaña al trauma y al trabajo elaborativo consecuente, pues la voz poética se ve involucrada en un proceso de resignificación donde se mueve entre “«futuros pasados», «futuros perdidos» y «pasados que no pasan»” (Koselleck, Huyssen, Conan y Russo en Jelin 13). Por este motivo, si volvemos a la primera estrofa en la que la voz poética se pregunta “when will I forget you: / when will I forget the NKPA soldiers who took you away for questioning, / so we never saw you again?” (Kim 30), identificamos un punto de encuentro entre futuro y pasado, un “futuro pasado” en el que la voz acepta lo que pasó como algo inescapable, una realidad que siempre será parte de ella. Posteriormente en las siguientes estrofas, la voz regresa al pasado y comienza con el relato de los hechos que le persiguen hasta el presente, lo cual se vuelve evidente en los siguientes versos: “now the missiles whistling on their search-and-destroy, / now the endless columns of refugees screaming in terror, / now delayed-fuse demolition bombs exploding all around us” (Kim 30). La insistencia en el “ahora” señala, sin duda, la forma en la que el trauma invade a la voz años después de los acontecimientos a través de una compulsión a la repetición. A su vez, la voz poética también expone:

Sometimes in my dreams you hoot like a soul-owl,

*What have you done with your life,*

*who will you become, who, who, who?*

I can only speak to you in broken things,

I can only speak in bullets, grenade-shards, mortar casings and broken ROKA

barricades (Kim 31).

En estos versos reconoce sus sueños como un proceso involuntario a través del cual el trauma también invade su presente. Además, hace alusión a un “futuro perdido” con la pregunta “who will you become, who, who, who?” —otra vez una compulsión a la repetición—, ya que la madre y el padre permanecen en el pasado sin poder presenciar el futuro de la voz poética. Y, finalmente, expone las formas en las que el trauma es “unrecognizable to the narrator because trauma destroys any sense of intelligible and emotional coherence” (Baik 71); más que una interpretación de dichas compulsiones, es una aceptación de este fenómeno. Ya en otra estrofa, la voz agrega: “I know I’m orphaned, / I know you suffered, but I’ll never know how” (Kim 31), en un tono más objetivo y racional como una forma de procesar —elaborar— el trauma que le persigue. La desaparición de sus padres provoca un “pasado que no pasa”, pues no hay certeza sobre su muerte o sus últimos momentos de vida. Sólo queda un agujero que, como las imágenes de violencia en el poema, se instala en la memoria de la voz poética de forma definitiva.

En consecuencia, “Fragments of the Forgotten War” es una representación del trauma, los espacios vacíos que hay entre los fragmentos de la memoria que se mantienen tras un suceso como la guerra, y las formas en las que la voz poética afronta este suceso. El poema es un recuento intencional de recuerdos para “olvidar y transformar los afectos y sentimientos, quebrando la fijación en el otro y en el dolor, aceptando «la satisfacción que comporta el permanecer con vida»” (Jelin 15)<sup>5</sup>. Así pues, el trabajo elaborativo no implica sólo olvido, sino el distanciamiento del pasado. De esta forma, podemos observar en el poema un tambaleo constante entre pasado, presente y futuro en un intento de la voz poética por ubicarse en el presente. No obstante, la fijación en el pasado prevalece a través de las descripciones testimoniales de

---

<sup>5</sup> El fragmento contenido en esta cita viene de la obra “Duelo y melancolía” de Sigmund Freud.

violencia y dolor que aparecen en el poema, las cuales se narran con una voz en primera persona —a veces singular, a veces plural— como expresión sintética de experiencias colectivas, demostrando que el dolor y la fragmentación afectaron a familias y comunidades enteras. Por ende, el trauma que persigue a la voz poética es, también, un trauma colectivo que la historia occidental ha relegado al olvido y que las mismas víctimas han suprimido —sin éxito— en un intento por lidiar con el luto que esto conlleva.

Con este análisis de “The Chasm” y “Fragments of the Forgotten War”, hemos visto en práctica el trabajo elaborativo como otra forma de trabajo de posmemoria, en donde fue posible observar la indagación en traumas específicos que un acontecimiento como la guerra produce en las víctimas y las personas involucradas. Con base en el trabajo de Dominick LaCapra, Jelin sostiene que “el evento traumático tiene su efecto mayor y más claramente injustificable en la víctima, pero de diferentes maneras también afecta a todos los que entran en contacto con él: perpetrador, colaborador, testigo pasivo, opositor y resistente, y quienes nacieron después” (75). Por esta razón, vemos en “The Chasm” a una voz poética de generaciones posteriores afectada aún por el trauma y, en “Fragments”, a una voz aquejada por los sucesos que sobrevivió años atrás, con los diferentes matices que cada caso implica. Es así como se presenta el trabajo elaborativo en dos casos que, a pesar de sus diferencias, reafirman la idea de que el trauma no se vive de forma lineal. Los poemas analizados en este capítulo son la manifestación de una repetición traumática en la que el pasado invade al presente, aunque también hay un esfuerzo por tomar distancia al encarar el trauma y describirlo desde la subjetividad de las voces. Es ahí donde reside la principal razón de los poemas de esta sección, pues Kim reconoce la repetición traumática como parte de su experiencia al ser de una generación posterior que hereda un entretejido de memorias que la afectan negativamente; en este sentido, la escritura misma de estos poemas es trabajo elaborativo también, pues son mediaciones estéticas que, en

vez de actuar como representaciones fijas de un pasado –como lo son los testimonios–, sugieren un sentido del pasado que Suji Kwock Kim elabora desde la empatía y la imaginación. De esta manera, el trabajo elaborativo realizado en estos poemas constituye en sí mismo una forma de trabajo de posmemoria, que se manifiesta de distintas maneras en cada poema de *Notes*, ya que indaga en los traumas que las voces heredan, que son también recuerdos, y que transforman el mundo social a través de la autorreflexión.

## CONCLUSIONES Y REFLEXIONES

“Entonces, ¿para qué recuerda la gente? ¿Para restablecer la verdad? ¿La justicia? ¿Para liberarse y olvidar? ¿Porque comprenden que han participado en un acontecimiento grandioso? ¿O porque buscan en el pasado alguna protección? Y todo eso, a sabiendas de que los recuerdos son algo frágil, efímero; no se trata de conocimientos precisos, sino de conjeturas sobre uno mismo. No son aún conocimientos, son solo sentimientos. Lo que siento”<sup>6</sup>

*Voces de Chernóbil*, Svetlana Alexiévich

Tras esta exploración de cuatro poemas de *Notes*, encontramos las distintas maneras en las que pasado y presente convergen para la elaboración de un trabajo de posmemoria que le permite al agente de la memoria, en este caso Suji Kwock Kim, visitar recuerdos y huellas mnésicas con el fin de reclamar por los sucesos que llevaron a la división del territorio coreano y las familias y comunidades en él —basta con prestar atención al título del poemario—. Precisamente, el énfasis que hay en la dicotomía de fragmentación y conformación en los poemas de *Notes* tiene como núcleo la división forzada de Corea y la guerra y la violencia que rodean a este hecho histórico, relegado casi desde su inicio y por denominación al olvido, *The Forgotten War*. Por ende, al reconocer que el principio fundamental de la guerra es destruir lo que es humano, la conformación/fragmentación que se retrata es a través de los vínculos y las pérdidas de las voces poéticas y los sujetos que se encuentran en los poemas, que siempre parten del cuerpo como aquello donde se inscriben las experiencias y la memoria. Es esto lo que hace de los poemas de *Notes* objetos de análisis como trabajos de posmemoria, tal como lo describe Hirsch:

---

<sup>6</sup> Traducido por Ricardo San Vicente

It is this presence of embodied and affective experience in the process of transmission that is best described by the notion of memory as opposed to history. Memory signals an affective link to the past—a sense, precisely, of a material “living connection”—and it is powerfully mediated by technologies like literature, photography, and testimony (33).

De este modo, fue posible trazar y precisar la “conexión viva” con el pasado que Kim representa en los poemas de este trabajo.

Con este fin, en el primer capítulo comencé por indagar en poemas de la primera sección de *Notes*, en los que se encuentran los cimientos de la posmemoria, ya que vemos en “Generation” el nacimiento de una nueva generación a través de la voz poética, quien lleva consigo recuerdos colectivos integrales que se heredan mediante una “conexión viva”, los vínculos subyacentes que la conforman y que la preceden. No obstante, estos recuerdos permanecen indescifrables, como silencios inquietantes que se revelan con la ayuda de códigos y procesos imaginativos y/o creativos. De ahí que continué con una exploración de “Translations from the Mother Tongue”, del cual destacué los vínculos maternos por los que se heredan los códigos culturales que permiten la transmisión y cultivación de una (pos)memoria colectiva, y que reflejan, también, la experiencia corporal de la memoria y el trauma. En el segundo capítulo, seleccioné dos poemas de la segunda sección del poemario, la cual se centra en eventos traumáticos puntuales que ocurrieron por la colonización de Corea y por la guerra de los cincuenta. Así, en mi análisis de “The Chasm” observé la forma en la que la ausencia de los vínculos rotos se manifiesta a través de la sintaxis, imágenes de la muerte y violencia sobre la víctima a la que se alude, y símbolos que la voz poética descifra con el trabajo elaborativo. Por último, en “Fragments of the Forgotten War”, identifiqué, de forma parecida, la persistencia de la ausencia que, como un fantasma, deambula en el presente de la voz poética, lo cual resulta

en un recuento de la separación de una familia y una comunidad, reflejando la vulnerabilidad del cuerpo, de sus vínculos, y el trauma que genera la pérdida. En efecto, un análisis del resto de los poemas de *Notes* que siga esta misma línea sería posible, ya que el énfasis en los vínculos y la memoria que se forja gracias a éstos se mantiene a lo largo del libro, aunque integre el pasado cada vez de forma más sintética pero igual de relevante mediante la red de conexiones a las que Kim alude en los distintos poemas.

Ahora bien, los trabajos de la memoria, como lo propone Jelin, tienen como meta generar distintos sentidos del pasado para informar al presente, lo que suscita así una narrativa que promueve la reflexión, el diálogo y el debate para la construcción de una sociedad sensibilizada, de la misma forma que ocurre con los trabajos de posmemoria. No obstante, en este caso, existe también la consideración de que los distintos sentidos del pasado con los que se trata son herencias que las generaciones posteriores adquieren a través de historias, fotografías o comportamientos. El pasado se bifurca y profundiza sus efectos a lo largo del tiempo y los trabajos de posmemoria elaboran esta idea. Como resultado, dichos trabajos se vuelven un ejercicio creativo de empatía para la autora, que pretende mediar los recuerdos de su familia y comunidad a través de los poemas, pero también para quien lee, pues es posible imaginar la magnitud y la crueldad de los actos bélicos que sucedieron en la península coreana. A fin de cuentas, la empatía también es resultado de nuestros cuerpos socialmente constituidos, como dice Butler: “La pérdida nos reúne a todos en un tenue ‘nosotros’, pues todos tenemos alguna noción de lo que significa haber perdido a alguien . . . Los otros nos desintegran. Y si no fuera así, algo nos falta” (46, 50). La reactivación del pasado que hace Kim ejercita la justicia a partir de su divulgación y lectura, y dignifica las vidas perdidas al nombrarlas e imaginarlas, lo cual infunde el duelo en los y las lectoras que se acercan a este poemario escrito en inglés para el público de Occidente.

A setenta años del alto al fuego de la guerra de Corea y veinte años de la publicación de *Notes from the Divided Country*, aún existe una lucha contra el olvido que las generaciones más jóvenes enfrentan en vista del silencio que se le adjudicó a la mal llamada “Forgotten War”, que fue impuesto sobre las víctimas, los familiares y la comunidad como una forma de violencia epistémica. La guerra, de hecho, continúa con Corea dividida debido a la ocupación de Estados Unidos en el sur y la lucha en contra de este hecho persiste también. Sin ser una coincidencia, *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia* de Butler, texto fundamental para el argumento de este proyecto, fue publicado en 2004, y reúne varios ensayos de los cuales destaca una crítica al Estado de Israel y los conflictos desatados con Palestina, los cuales persisten hasta la actualidad y con mayor escala desde el ataque del 7 de octubre del 2023 dirigido por Hamás en el sur de Israel, del cual se reporta “que murieron al menos 1.000 personas –36 de ellas niños y niñas– y unas 245 fueron tomadas como rehenes o cautivas” (Amnistía, “Israel y los Territorios Palestinos Ocupados”); posteriormente, tras intensas operaciones militares de Israel, “han muerto más de 27.300 personas palestinas, entre ellas más de 7.000 niñas y niños, y otras 66.000 habrían resultado heridas. Para huir de estos ataques, al menos el 85% de la población se ha desplazado internamente” (Amnistía, “Crisis en Gaza e Israel”). La vigencia del texto de Butler y su pertinencia para el análisis de *Notes* proviene de la naturaleza reprobable de estos actos que han quedado impunes y sin resolución aún en ambos casos, tanto la guerra de Corea, como los ataques contra Palestina. Nodutdol, una organización de personas de la diáspora coreana en Estados Unidos y Canadá, se ha pronunciado no sólo contra la guerra en la que se mantiene Corea, sino también en contra del desplazamiento forzado y el genocidio del que ha sido objeto el pueblo palestino. Así lo sostienen:

As Koreans whose homeland is divided, we know that imperialism is our common enemy.

Following our liberation from Japanese colonialism and the beginning of independent socialist

construction in Korea, the US split our country in two and indiscriminately bombed and killed our people. There is a reason the Nakba and the division of Korea both happened in 1948, backed by the same imperialist interests . . .

The Palestinian people have waged a steadfast struggle, and the world's masses have embraced the Palestinian cause as our own. Power to every Palestinian fighting for their freedom, and glory to all the martyrs. From the river to the sea, Palestine will be free. From Baekdusan to Hallasan, Korea will be one (Nodutdol).

He de finalizar así esta tesina en memoria de las víctimas de la guerra, de las que han sido forzadas a abandonar sus hogares y de las que no pudieron hacerlo, y de todas aquellas que han sufrido pérdidas irremediables. La memoria es justicia, por lo que invito a los y las lectoras de esta tesina a escuchar, reflexionar y actuar a partir del trabajo de agentes de la (pos)memoria como Suji Kwock Kim y todos/as aquellas/os que han buscado o continúan buscando justicia.

## BIBLIOGRAFÍA

Alexiévich, Svetlana. *Voces de Chernóbil*. Traducción de Ricardo San Vicente, Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

Amnistía Internacional. "Israel y los Territorios Palestinos Ocupados". *Amnistía Internacional España - Derechos humanos*, abril 2024, <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/paises/pais/show/israel-y-los-territorios-palestinos-ocupados/>.

Amnistía Internacional. "Crisis en Gaza e Israel". *Amnistía Internacional España - Derechos humanos*, 10 de febrero de 2024, <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/campanas/crisis-en-gaza-e-israel/>.

Baik, Crystal M. *Reencounters: On the Korean War and Diasporic Memory Critique*. Temple University Press, 2020.

Beardsworth, Sara. *Julia Kristeva: Psychoanalysis and Modernity*. State University of New York Press, 2004.

Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Traducción de Fermín Rodríguez, Paidós, 2006.

Cho, Grace M. *Haunting the Korean Diaspora: Shame, Secrecy, and the Forgotten War*. University of Minnesota Press, 2008.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, 2012.

Hwang, Joon H. *The "Forgotten" War Remembered: Reading Korean War Poetry*, University of California, 2006. ProQuest, <https://login.pbidi.unam.mx:2443/login?url=https%3A%2F%2Fwww.proquest.com%2F>

dissertations-theses%2Fforgotten-war-remembered-reading-korean-poetry%2Fdocview  
%2F305346892%2Fse-2%3Faccountid%3D14598.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores, S.A / Social Science Research Council, 2002.

Kim, Jodi. "The Forgotten War: Korean America's Conditions of Possibility", *Ends of Empire: Asian American Critique and the Cold War*, University of Minnesota Press, 2010, pp. 143-92. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttsf9b.7>.

Kim, Sandra So Hee Chi. "Suji Kwock Kim's "Generation" and the Ethics of Diasporic Postmemory." *positions: asia critique*, vol. 24 no. 3, 2016, p. 653-667. Project MUSE [muse.jhu.edu/article/628326](http://muse.jhu.edu/article/628326).

Kim, Suji Kwock. *Notes from the Divided Country (Poems)*. Louisiana State University Press, 2003.

Kwon, Heonik. *After the Korean War: An Intimate History*. Cambridge University Press, 2020.

Lee, Bong. *The Unfinished War: Korea*. Algora Publishing, 2003.

Margaroni, Maria. "The Semiotic Revolution: Lost Causes, Uncomfortable Reminders, Binding Futures". *Julia Kristeva: Live Theory*, Continuum, 2004.

Mee Choi, Don. *Colonia DMZ*. Traducción de Rubén Martín Giraldez, Rayo Verde Editorial, 2022.

Nodutdol. "Nodutdol Statement: Koreans for Palestinian Liberation". *Nodutdol Nodutdol for Korean Community Development*, 2023, <https://nodutdol.org/koreans-for-palestinian-liberation/>.

Park Chan. "'Authentic Audience' in P'ansori, a Korean Storytelling Tradition." *The Journal of American Folklore*, vol. 113, no. 449, 2000, pp. 270-86. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/542103>.

Sallis, John. *Chorology: On Beginning in Plato's Timaeus*. Indiana University Press, 1999.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking Of the World*. Oxford University Press, 1985.