

POSTMEMORIA Y TRAUMA ANIMADO DE LA IMAGEN PERDIDA. LOS PLANTEAMIENTOS NARRATIVO Y ESTÉTICO DE *FUNAN* DE DENIS DO

POSTMEMORY AND ANIMATED TRAUMA OF THE LOST IMAGE. THE NARRATIVE AND AESTHETIC APPROACHES OF *FUNAN* BY DENIS DO

RESUMEN

Funan (2018) es el título de la obra debut del realizador francés, de origen camboyano, Denis Do. El film, ganador del Cristal a Mejor Película en el Festival de Annecy, narra la historia de Chou y de su familia, forzados a evacuar la ciudad de Phnom Penh con el auge de los jemereros rojos. Así, la película se desarrolla como una obra artística establecida por la generación de la posmemoria en torno a unos hechos traumáticos que no se han vivido directamente pero que se ficcionalizan a través de la animación. El presente artículo tiene por objetivo explorar los planteamientos narrativo y estético de la obra en relación a tres claros referentes de la misma basados en el genocidio camboyano: la novela gráfica *L'année du lièvre* (2011) de Tian, el film *La imagen perdida* (*L'image manquante*, 2013) de Rithy Panh y, por último, el universo artístico del pintor Vann Nath.

ABSTRACT

Funan (2018) is the title of the debut film by the French director, of Cambodian origin, Denis Do. The film, winner of the Crystal for Best Film at the Annecy Festival, tells the story of Chou and his family, forced to evacuate the city of Phnom Penh with the rise of the khmer rouge. Thus, the film is developed as an artistic work established by the postmemory generation around traumatic events that have not been directly experienced but are fictionalized through animation. The objective of this article is to explore the narrative and aesthetic approaches of the work in relation to three clear references based on the Cambodian genocide: the graphic novel *L'année du lièvre* (2011) by Tian, the film *The Lost Image* (*L'image manquante*, 2013) by Rithy Panh, and finally, the artistic universe of the painter Vann Nath.



ÁLVARO MARTÍN SANZ

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Álvaro Martín Sanz es Doctor en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid, licenciado en Filosofía por la Universidad de Salamanca, Máster en Cinematografía por la Universidad de Córdoba, en Ciencia de las Religiones por la Universidad Carlos III de Madrid y en Cultura Contemporánea por la Universitat Oberta de Catalunya. Como cineasta, sus cortometrajes han sido seleccionados en más de trescientos festivales y merecedores de más cincuenta premios, entre los que se incluye el de Mejor cortometraje de comedia de la Comic-Con de San Diego.

PALABRAS CLAVE:

Camboya, jemeres rojos, posmemoria, Rithy Panh, Tian, Vann Nath.

KEY WORDS:

Cambodia, khmer rouge, postmemory, Rithy Panh, Tian, Vann Nath.

DOI:

<https://doi.org/10.4995/caa.2021.15087>

Introducción

Funan (2018) supone la ópera prima del cineasta francés, de origen camboyano, Denis Do. La película, enteramente de animación, narra la historia del personaje de Chou, una mujer camboyana que es deportada al campo junto a su familia con el auge del régimen de los Jemeres Rojos. El film, coproducido entre Francia, Bélgica, Luxemburgo y Camboya —que participa por primera vez en una obra de este tipo (Santos, 2019)—fue estrenado en el Festival de Annecy de 2018, en donde se alzó con Cristal a Mejor Película. Dentro de España, fue seleccionada en el Festival de Cine de Sevilla, en donde ampliaría su palmarés con el Premio Cinéfilos del Futuro.

Funan es, ante todo, un trabajo de posmemoria en el que el cineasta, tal y como él mismo ha admitido (Zahed, 2019), narra las vivencias que le ha transmitido su madre sobre el periodo de la Kampuchea Democrática. Así, el presente texto tiene por objetivo realizar un análisis textual

del film relacionándolo con otro tipo de narrativas traumáticas del genocidio camboyano. La hipótesis inicial parte de la idea de que *Funan* se apoya en obras artísticas previas basadas en la animación a las que toma como referentes estéticos de cara a generar el relato de su madre en un contexto de imágenes inexistentes. Así, es posible mencionar la conexión con tres fuentes: la novela gráfica *L'année du lièvre* (2011) de Tian, el film *La imagen perdida* (*L'image manquante*, 2013) de Rithy Panh, y por último los lienzos del superviviente Vann Nath. De esta forma, se estudian las relaciones que el film mantiene con estas otras propuestas a la hora de construir un relato de posmemoria como representación traumática en la que no se excluye la violencia explícita. Se presentan así varios apartados que van indagando en cómo la obra afronta distintas problemáticas relativas a la reconstrucción de imágenes que no existen desde una propuesta de lenguaje animado.

01

Contexto histórico

Resulta necesario realizar una breve contextualización histórica del periodo reflejado en la película. La dictadura de Pol Pot llega a un país desestabilizado entre otros factores —toma de poder del general Lon Nol, remanentes del colonialismo francés— por los bombardeos estadounidenses en el contexto de la guerra de Vietnam. Así, entre 1965 y 1973, Camboya se convierte en el país más bombardeado de la historia (Taylor, Kiernan, 2006). Factor este que varios autores ven como determinante para la victoria final de los Jemeres Rojos (Kiernan, 1996: 16; Ung, 2001: 57). La marcha del ejército revolucionario por las calles de Phnom Penh, el diecisiete de abril de 1975, declara el final de “más de dos mil años de historia camboyana” (Chandler, 1993: 209). Varios académicos consideran de forma metafórica este momento como el año cero (Ponchaud, 1978; Mysliwiec, 1988) a partir del que se empieza a construir la delirante sociedad de la Kampuchea Democrática en la que perecerían entre los 750.000 y los 3.300.000 individuos (Clayton, 1998: 2).

“Con la evacuación de Phnom Penh se daba inicio al intento más brutal en todo el siglo XX de reestructurar bajo ideas visionarias maoístas a toda una sociedad” (Aguirre, 2009: 56). Siguiendo los dictámenes de la revolución cultural china, cualquier signo occidental será eliminado. El primer objetivo del nuevo régimen es la “destrucción de la vieja sociedad y de sus infraestructuras social, política, económica y cultural” (Quinn, 1989: 180) de forma que fuera imposible cualquier tipo de resurgimiento. Pasan los habitantes de la ciudad a estar bajo las órdenes del campesinado en jornadas de trabajo que deben

funcionar como conversión (Clayton, 1998: 4). Las duras condiciones de vida que se imponen al conjunto de la población no tardan en ver sus secuelas en forma de hambruna y enfermedades que provocan la muerte de centenares de miles de personas (Clayton, 1998: 2). Se produce así un traumático periodo en el que también tienen una cuota de protagonismo las purgas de miembros disidentes o sospechosos de ser espías. El centro de detención de Tuol Sleng, también conocido como S-21, con sus más de 17.000 ejecutados y sólo siete supervivientes (Boyle, 2009: 96) refleja esta violencia estatal practicada por el nuevo régimen; delirio colectivo que se instala a lo largo de todo el territorio como prueban los célebres Killing Fields y sus fosas comunes, distribuidos estos por todo el país en más de 660 “lugares de genocidio” (Etcheson, 2005: 60).

Este periodo histórico, del que apenas hay imágenes que no sean propagandísticas —las cuales, por consiguiente, contribuyen a destruir el imaginario (Phay, 2015: 88) —, encuentra en el testimonio directo la manera de transmisión. Testimonio que surge como necesidad que a menudo presenta una función vital para el sujeto que habla: “El testimonio restituye todo el sufrimiento, el dolor y lo vivido” (Makowski, 2002: 149). Sin embargo, en ocasiones este testimonio no se produce por narrativas verbales, sino por representaciones técnicas mediadas como pueden ser las obras de arte (Alloa, Bayard, Phay, 2015: 4). Estos discursos adquieren protagonismo en el relato colectivo del que se nutre la generación de la posmemoria, concepto que “describe la relación de la “generación de después” con el trauma personal,

colectivo y cultural de la generación anterior” (Hirsch, 2015 [2012]: 19).

La generación siguiente posee una memoria mediada de los hechos traumáticos a los que a menudo se enfrenta, produciendo a su vez nuevas obras artísticas que tienen por finalidad continuar la transmisión iniciada por la generación anterior. Es en

este espectro de creación en el que se re-interpretan los hechos y se modifican según los parámetros personales de cada individuo: siguiendo los términos de Todorov (1989: 31), los artistas hacen uso de la “fabrique de la mémoire” jugando con las interferencias entre la “vérité d’adéquation” y la “vérité de dévoilement” relativa de la creación artística y sus licencias.

02

Hacia una representación de la violencia

El nombre de “Funan” remite en primer lugar al antiguo reino localizado en torno al delta del río Mekong, en el sur de la península de Indochina y cuyos registros fiables están datados entre el siglo tercero y el sexto (Stark, 2006: 149). El cineasta, con su propuesta, parece querer paradójicamente borrar los rastros del pasado hasta este lejano reino: sigue, de esta forma, uno de los postulados ideológicos del régimen de los Jemeres Rojos que buscaba acabar con la idea de progreso para reducir la sociedad al estadio agrícola teniendo al extinto reino de Angkor como modelo de utopía perdida. “Si Camboya construyó Angkor, puede hacer todo lo que se proponga” (Aguirre, 2009: 56), enunciará Pol Pot, glorificando un pasado mítico del que tan sólo quedan las vetustas ruinas de sus templos. Al apelar al reino de Funan, mucho más desconocido que el de Angkor —tal y como muestra Michael Vickery (2003)— Denis Do parece querer rechazar toda la violencia y sumisión que caracterizan a las sociedades posteriores. Funan establece para el cineasta el mismo concepto de utopía que Angkor fue para la Kampuchea Democrática.

Emerge así la segunda intención del título, y es que, ante el origen desconocido

del término “funan”, el académico francés Gorges Coedès (1944: 44) indicó que su procedencia vendría de una deformación de la palabra “bnam”, que significa montaña. De esta forma, el paraíso perdido al que aspiran los protagonistas al final del film, mientras deambulan por la selva, se oculta detrás de la montaña que marca la frontera con Tailandia, destino de los refugiados.

Más allá de este gesto inicial, podemos intuir en *Funan* idéntico espíritu de concepción mediante la animación que en la novela gráfica *L’année du lièvre* (2011) de Tian:

Le dessin ajoute une dimension supplémentaire pour sortir du silence [...] la genèse part du même principe: une tragédie génératrice d’art pour lutter contre l’oubli, pour commémorer la mémoire des disparus, pour empêcher que ces violences ne se reproduisent et pour rendre une certaine visibilité aux disparus dans une tentative de récupération identitaire (Peysson-Zeiss, 2019: 73-74).¹

Ante la ausencia de material de archivo, la animación surge como una reinterpretación

personal que además trata de dar visibilidad a todos aquellos que han perdido la memoria. Así, *L'année du lièvre* consta de tres volúmenes : *Au revoir Phnom Penh* (2011), *Ne vous inquiétez pas* (2013) y *Un nouveau départ* (2016). Se presenta en este tríptico la historia de Lina y de su familia, desde la evacuación de Phnom Penh hasta la liberación final de los campos de trabajo. El tinte autobiográfico está en que el personaje de la mujer está embarazada de su hijo, el propio Tian, que nació tres días después de la evacuación de la capital (Wilson, 2015). Tanto la novela gráfica como el film comparten el espíritu de transmitir vivencias de terceros próximos ante unos hechos que, o bien no se han vivido (*Funan*), o bien no es posible recordar (*L'année du lièvre*). En todo caso, la animación funciona como una vía alternativa para acceder al pasado y así establecer una relación entre la historia y la memoria (Roe, 2013: 142).

Como paralelismo inicial, es necesario destacar cómo ambas historias privilegian el papel de la madre como protagonista. No sólo se retrata con detalles un periodo traumático de la historia de un país, sino que este se aborda desde una perspectiva biográfica que funcione como garante de veracidad, siguiendo así el estilo inaugurado por la novela gráfica *Maus* de Spiegelman (1980). Destaca además cómo ambas obras tratan de marcar la perspectiva de existencia del propio autor: en *L'année du lièvre*, Tian no rehúye de su propia representación en un relato que vivió de bebé, mientras que Denis Do, nacido en Francia, sitúa la búsqueda del hijo secuestrado de Chou —de su madre, en definitiva— como uno de los puntos más determinantes de la narración. Se abre así el interrogante

de hasta qué punto el autor plantea una suplantación de la figura de su hermano por la propia.

El núcleo narrativo de ambos relatos se centra en el periodo de los campos de trabajo. *Funan* apenas concede un ligero prólogo de unos minutos a la vida en Phnom Penh antes de su evacuación. *L'année du lièvre* ofrece algo más de detalle de este periodo en su primer volumen, de cara a marcar el contraste producido por la ruptura de lo cotidiano, el abandono de la comodidad y el salto a la supervivencia en condiciones límite. Esta forma de estructurar la narración les permite ofrecer retratos completos del sometimiento y la violencia que sufren los antiguos habitantes de la ciudad desplazados al ámbito rural. Desde este punto de vista, *Funan* replica muchas de las representaciones ofrecidas por la novela gráfica desde una imagen animada. Es reseñable cómo ambos creadores rechazan la explicitud de la violencia que permanece así como imagen irrepresentable.

Dice Tian sobre esta ausencia en su obra: "I believe there are many ways to make people feel the horror of a situation; we don't need to dwell on the image of death to express fear."² Esta misma idea parece regir en los momentos más duros de *Funan* en los que los asesinatos se cometen siempre fuera de campo. Podemos mencionar tres ejemplos de esta dinámica: el cruce del río durante la marcha hacia los campos de trabajo, en donde las minas acuáticas que explotan solo se intuyen con el torrente de agua que proyectan; la ejecución nocturna de los sospechosos de haber quemado una casa, en donde se escuchan los disparos mientras el fogeo

¹ "El dibujo agrega una dimensión adicional para romper el silencio [...] la génesis parte del mismo principio: una tragedia que genera arte para luchar contra el olvido, para conmemorar la memoria de los desaparecidos, para evitar que estas violencias no se reproduzcan y para dar algo de visibilidad a los desaparecidos en un intento de recuperación identitaria" (trad. a.).

² "Creo que hay muchas maneras de hacer que las personas sientan el horror de una situación; no necesitamos detenernos en la imagen de la muerte para expresar miedo" (trad. a.).



del arma es reflejado con tonos amarillos; y por último, el asesinato del marido al final de la película. Un último primerísimo primer plano de la cara de este antes de ser ejecutado anticipa el sonido del disparo en una toma que muestra una panorámica paisajística.

Funan evita crear un cierto *voyeurismo* sobre la violencia, evitando tanto banalizarla como la creación de una pornografía de la imagen como imagen cruel (Gubern, 2005: 283-327). En lugar de ello, fueras de campo, más o menos en conexión con la violencia, representan el clima de terror en distintos momentos de la trama. Es por ello por lo que las palabras que Jacques Rancière expone sobre la obra *S-21* son igualmente válidas para *Funan*: “toda la estrategia del film consiste en redistribuir lo intolerable, en jugar con sobre sus diversas representaciones” (Rancière, 2010: 101). *Funan* ofrece la constatación de cómo lo irrepresentable se acerca mediante las imágenes animadas (Elkins, 1998: 253). En este sentido, este posicionamiento se deriva del discurso de una posmemoria en la que la creación media en el relato tanto para mostrar como para omitir. Siguiendo a Marianne Hirsch:

Postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through representation, projection, and creation—often based on silence rather than speech, on the invisible rather than the visible. (Hirsch, 2001: 9).³

La única violencia que el film muestra es la sufrida por miembros de los Jemeres Rojos, ausente esta también de la obra de Tian. Así, podemos ver el cadáver de un guardián después de que un antiguo compañero de la pareja protagonista le dispare —fuera de campo— para salvar la vida de estos.

Igualmente, hacia el final de la película, cuando los prisioneros liberados se vuelven contra sus antiguos captores, un plano medio bajo de un apuñalamiento muestra toda la explicitud de esta violencia que la obra ha contenido hasta ese momento. De esta forma, el film parece ir más allá de los postulados éticos de la novela gráfica al mostrar la violencia ejercida contra los perpetradores en lo que parece una estrategia de reparación que, sin embargo, ni es justificada— tal y como muestra el terror en la cara de Chou— ni una construcción fantasmiosa. Este hecho es, para el crítico Jordi Costa, uno de los puntos flojos del film, su “compasión selectiva” (Costa, 2019).

A pesar de este rechazo por mostrar directamente la violencia sufrida por las víctimas, los postulados estéticos de *L'année du lièvre* y *Funan* no pueden ser más diferentes. La elección por un determinado tipo de representación implica una mirada autoral que privilegia una concepción para el conjunto de la obra: así, *L'année du lièvre* destaca por tonos apagados, con predominancia de azules y verdosos y casi inexistente utilización de tonalidades cálidas y rojizas. El color por lo tanto tiene una función de expresar un estado anímico (McCloud, 1994: 190), en este caso de desesperanza y falta de energía y vitalidad. Esta paleta de colores se complementa con un trazo esquemático de los personajes que sigue un estilo de boceto que recurre a ciertos rasgos caricaturescos para exagerar expresiones de los personajes, especialmente las relacionadas con el miedo o la rabia. En lugar de presentarse como entidades sólidas, los personajes parecen de esta manera estar sujetos a la inestabilidad e inseguridad del relato. Una utilización acentuada de la técnica del rallado, para marcar sombras o detalles (como el humo o el pelo), acentúa la sensación de desorden y caos que domina la narrativa.

³ “La postmemoria es una forma poderosa de memoria precisamente porque su conexión con su objeto o fuente no está mediada por el recuerdo, sino por la representación, la proyección y la creación, —a menudo basada en el silencio en lugar del habla, en lo invisible en lugar de lo visible” (trad. a.).

03

Belleza y rememoración de la imagen animada

Frente al planteamiento de Tian, *Funan* plantea una aproximación en donde la estética, lejos de acompañarse al drama del relato desde un punto de vista expresionista, se centra en recrear imágenes de belleza. Desde el punto de vista cromático este acercamiento supone una aceptación de toda la paleta de colores. En vez de teñir la narrativa con un tono determinado, la película recrea distintos tipos de iluminación para dotar a la historia de un realismo pictórico que refleje tanto fenómenos naturales —la luz del amanecer o del sol a medio día— como artificiales —bombillas y linternas—. Igualmente, el estilo de dibujo evita la saturación de trazos para pasar a una concepción más depurada de las líneas y las formas. Se eliminan detalles y se simplifican los rasgos de los personajes, sin perder sus principales características ni el realismo de su representación, como parte de un diseño sintético que recuerda al de Yoshihiro Tatsumi (Costa, 2019). Dibujante que populariza el estilo “gekiga” del que se apropia *Funan*, el cual desde su concepción “Contained more mature, serious drama, depicted in a more realistic and graphic style” (Norris 2009: 242).⁴

El “gekiga” puede verse también como un fenómeno transcultural que relaciona la tradición japonesa con el estilo visual de la cinematografía norteamericana (Rosenbaum, 2010: 7). El término “gekiga” es un neologismo que significa drama dibujado, y tiene por objeto distanciarse del manga tradicional con un estilo más realista y psicológico (Louison, 2011: 173). La elección de este estilo permite a *Funan*, mediante unas representaciones a medio

camino del realismo y la sencillez pero cargadas de expresividad, que la animación se centre en los personajes sin que la representación de estos desvíe la atención del relato. Esta hibridación de estilos se refuerza por el hecho de que el idioma de la película sea el francés. Esta licencia, que no esconde una clara vocación de promoción, la obra está doblada entre otros por Bérénice Bejo y Louis Garrel, obvia el hecho de que en la época de la Kampuchea Democrática hablar francés era una sospechosa muestra de intelectualidad occidental.

Más allá de la obra de Tian, resulta inevitable comparar *Funan* con otra reciente película de la cinematografía camboyana, *La imagen perdida* de Rithy Panh, film que se convirtió en la primera obra camboyana en ser nominada para un premio Óscar (Brzeski, 2014). En él, Panh relata sus memorias de la dictadura de los Jemeres Rojos a través de unas figuras de arcilla, estáticas y artesanales, que, acompañadas de un texto poético basado en la propia experiencia, tienen la finalidad que Wajcman (2001: 230) otorga al arte, la de “cómo representar lo que es irrepresentable”. Así, para representar y transmitir el trauma que vivió de niño, el cineasta camboyano emplea figuras de barro que remiten a las que empleaba en su infancia (Torchin, 2014: 37). Opuesto en su concepción al material propagandístico del ejército revolucionario, la película busca representar las imágenes no registradas del pasado. Así, “recrea los recuerdos que emergen de un conjunto de memorias traumáticas para crear una representación global propia



y subjetiva” (Martín Sanz, 2019: 73). Mismo propósito que *Funan*, la representación traumática, a pesar de la mediación de esta última obra con respecto al film de Panh, basado directamente en sus memorias.

Cabe matizar no obstante la diferencia en la concepción de ambas propuestas. Panh se sirve de las posibilidades del medio fílmico para testimoniar lo vivido, mientras que Do lo utiliza para recrear un discurso que no le pertenece. Por lo tanto, desde la perspectiva de la posmemoria, las obras son fenómenos intrínsecamente diferentes que parten de epistemologías distintas: por un lado, el testimonio audiovisual de lo vivido y por el otro el testimonio vicario.

Funan puede verse como una extensión de *La imagen perdida* que retoma el relato de los campos de trabajo para añadir el movimiento a la animación como ge-

nerador del discurso. El estatismo de los figurines de Panh, que generaba discursos explicativos donde el realizador conectaba con sus recuerdos, da paso a unos personajes que van siendo víctimas de unas circunstancias que no puede controlar. Se elimina de esta forma la consciencia autoral para con la obra, pero se deja todavía la óptica del joven protagonista. Panh se plasma a sí mismo múltiples veces a lo largo de la película en forma del niño asustado que una vez fue; planos que son recuperados con el niño protagonista de *Funan* (el hermano del cineasta), que es secuestrado por la milicia. Se genera un relato sobre la supervivencia infantil en la Kampuchea Democrática que enlaza también con la adaptación cinematográfica *First they killed my father* (2009).

El planteamiento de *Funan* trata de recrear parecidas imágenes a las que se muestran en la obra de Panh. Este

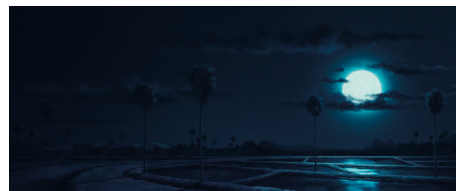
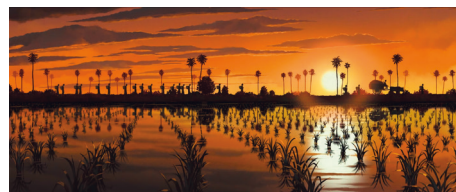
⁴ “Contenía un drama más maduro y serio, representado en un estilo más realista y gráfico” (trad. a.).



seguimiento llega al punto de repetir escenas como aquellas en las que los niños realizan incursiones nocturnas destinadas a “robar” frutas de los árboles. Sin embargo, este retrato no se limita a recoger la experiencia de los campos de trabajo, sino que también se abre a la fantasía mental como evasión de la realidad. El pasado idealizado emerge por necesidad como un constructo que posibilita construir un mundo ficticio paralelo basado en el retorno al calor del hogar familiar. La animación, con poco contraste, colores vivos y trazos difuminados, muestra aquí su potencial para “represent and interpret the thoughts and feelings of their subjects” (Ward, 2005: 89).⁵ En estas recreaciones el sonido de la voz de los personajes juega un papel importante al definir las representaciones de estos (Connor, 2000: 35) y de apelar a la nostalgia del pasado.

Sin embargo, la principal diferencia entre ambos planteamientos vuelve a encontrarse en una producción estética que marca las distancias. El film de Panh, destaca, salvo en los pasajes de los recuerdos, por una iluminación de colores fríos y apagados. Los dioramas de los campos de trabajo ofrecen una representación de la naturaleza en la que esta es convertida en una víctima más del régimen revolucionario: con socavones en la Tierra, llenos de barro, hierbas y agua contaminada. Sin embargo, *Funan* marca las distancias

con esta idea al mostrar una dualidad de planteamiento: por un lado, la belleza del paisajismo de Camboya en la amplitud del espacio, y por el otro, la confidencia de la miseria humana en los planos cerrados. Se despliega una duplicidad de recursos basados en la paleta de color, la textura o el movimiento que informan a la interpretación del espectador qué imágenes está viendo (Roe, 2013: 38) y, en consonancia, crea sentimientos distintos.



Mientras que para Panh la destrucción no conoce límites, para Do esta está centrada en el hombre, permaneciendo la naturaleza inalterable ante el sufrimiento de este. Vemos por lo tanto impresionantes planos aéreos que, con una clara intención estética, juegan con las formas de los arrozales y de los trabajadores que los labran. Es en estas tomas en las que mejor se desarrollan las distintas paletas cromáticas de la película, con una intención de

provocar asombro o, en palabras de Scott (2003: 30), “wonderment”.⁶ Por el contrario, los planos en los que los personajes hablan entre ellos vuelven a remitir a la angustia del film de Panh, eliminándose toda la belleza y cerrándose el espacio en planos cortos de los personajes, a menudo tan solo de sus facciones. La belleza del exterior da paso al drama interno reforzado por la expresividad de los personajes.

04

Discursos del trauma. La animación como ficción documental

Dentro de la propuesta narrativa de *Funan*, cabe destacar un cierto anclaje de los objetos para con los personajes como objetos disparadores de la memoria. En *La imagen perdida* objetos como un coche, un proyector o una cazuela sirven al cineasta como excusa para viajar al pasado en el que estos objetos tenían otro rol o función. *Funan* parece recoger esta idea en distintos puntos de la trama en la que se incide en la necesidad del soporte físico como activador de la memoria más allá de su función como objeto. Así, al principio de la película los personajes esconden sus objetos personales más preciados, como anillos y colgantes, que serán reinterpretados más adelante en forma de recuerdos de la sociedad de antes del año cero. Igualmente, para el personaje de Chou, el pequeño fardo con comida que almacena cuidadosamente, única pertenencia de valor real, se convierte en un recuerdo constante de su

hijo secuestrado y de sus posibilidades de supervivencia. Los objetos adquieren idéntica función a la que poseen en *Exil* (2016) de Rithy Panh (Martín Sanz, 2018: 220). Se convierten en disparadores de memoria que permiten transitar diferentes temporalidades (Vitullo, 2013: 188).

Tal y como hemos visto anteriormente, *Funan* se constituye como una construcción de la posmemoria que busca crear unas representaciones que sirvan como soporte de recuerdos ante los peligros del olvido. La película se erige así como una figura de la memoria en el sentido concebido por Jann Assman (Assman, 1995: 129). Se establece como una obra artística que continúa, y actualiza para nuevas generaciones la labor de las pinturas del creador camboyano Vann Nath, artista que, siendo uno de los escasos supervivientes del centro de detención S-21, se entrega des-

⁵ “representar e interpretar los pensamientos y sentimientos de sus sujetos” (trad. a.).

⁶ “admiración” (trad. a.).



de la caída del régimen de Pol Pot a pintar cuadros que ilustren escenas que ha visto o que le han contado de la prisión. Sus pinturas se alzan como una búsqueda de justicia en un periodo de impunidad para muchos dirigentes revolucionarios (Nath, 1988: 188), la animación funciona como copia impresa de la memoria psicológica (Wells, Quinn, Mills, 2010 [2008]: 24).

Debido al rechazo a la representación de la violencia que mencionábamos antes, las imágenes de *Funan* no pueden estar más lejanas de las de Nath. Con un carácter eminentemente realista que muestra hasta el mínimo detalle los múltiples gestos de la violencia revolucionaria, la tortura queda reflejada en las diversas formas en las que se ejecutó: un prisionero al que arrancan las uñas, varias prácticas de “waterboarding”, un niño arrancado de los brazos de su madre... La explicitud de estas representaciones, que tienen un valor probatorio más que artístico, es tan solo

reflejo de un activismo por la recuperación y perseveración de la memoria. Así, Vann Nath muestra un fuerte compromiso hacia las jóvenes generaciones que no han vivido directamente el genocidio (Hinton, 2014: 14).

El film de Do se alza como una nueva adaptación artística que parte de las intenciones representativas de Nath para ofrecer una narrativa para nuevas generaciones a través de las posibilidades del séptimo arte: la técnica animada muestra eventos traumáticos del pasado que de otra manera serían demasiado horribles como para ser representados directamente (Yosef, 2010: 321). La animación deforma la imagen del terror hasta hacerla soportable, y así permite una inmersión más profunda en este horror (Hachero Hernández, 2015: 120). La animación tiene una cualidad distanciadora que facilita la inmersión de los espectadores en el trauma de los otros (Kriger, 2012: 11).

Es por ello que la animación es el modo de representación más intervencionista (Ward, 2006: 85) al ser por entero una creación, y en este sentido, cumple una triple función: sustitución de la realidad no registrada, enfoque creativo sobre estas ausencias y, por último, una interpretación sobre la subjetividad de los personajes a través de la representación de sus estados mentales interiores (Roe, 2009: 21). La idoneidad del ideario estético de *Funan* en comparación con sus referentes reside pues en cómo ejecuta esta triple función. Al plantear una imagen animada en movimiento, *Funan* muestra una percepción de la realidad tal y como es experimentada (Wells, 1998: 27), y por lo tanto va más allá de la recreación del recuerdo de la memoria. Su planteamiento también supera el cine del discurso de Panh al poseer lo pictórico una apelación emocional más fuerte que lo verbal (Forceville, 2008: 463), alcanzando las emociones antes de que estas sean cognitivamente entendidas (Barry, 1997: 75, 78). El discurso de la posmemoria se establece como libertad de creación, con respecto al testimonio directo, gracias a que el testimonio es vicario y por lo tanto una interpretación mediada de los hechos. “La posmemoria es tanto un efecto de discurso como una relación particular con los materiales de la reconstrucción” (Sarlo, 2005: 157). *Funan* puede verse como una ficción documentalizada animada que comparte preceptos de otras obras como *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008) o *Un día más con vida* (Raúl de la Fuente, Damian Nenow, 2018). Al igual que en la obra de Folman,

La animación deviene en una reinterpretación de lo percibido, de lo relatado y de lo soñado, erigiéndose como una técnica privilegiada para explorar el horror de la experiencia bélica desde un enfoque profundamente subjetivo tanto desde el punto de vista narrativo como desde el de la elaboración de las imágenes (Hachero Hernández, 2015: 177).

Lejos de ser excluyentes, animación y documental “mantienen poderosos puntos de contacto” gracias a las posibilidades de la animación para ofrecer “un análisis de la realidad” (Lorenzo Hernández, 2014: 142). En *Funan*, la animación se convierte en un modo que se emplea desde posiciones documentalistas (Ward, 2006: 114) de cara a establecer la narración probando así que “Non-fiction forms are no longer located in the ‘reality effects’ of the photographic trace” (Skoller, 2011: 207).⁷ El relato no pierde su validez en su ausencia de archivo, sino que aporta a este una dimensión que no posee. Al rearticular una narrativa histórica en forma de experiencia espectral, la obra se convierte en un proceso políticamente creativo (Landesman, Bendor, 2011: 16) que transmite un mensaje. Las imágenes animadas desvelan así todo su potencial comunicador: “We are willing to receive animated images without putting up any barriers, opening ourselves up for a powerful and potentially emotional experience. The simplicity of the images relieves some of the harshness of the topic being” (Sofian, 2005: 7).⁸

⁷ “las formas de no ficción ya no se encuentran en los ‘efectos de realidad’ de la traza fotográfica” (trad. a.).

⁸ “Estamos dispuestos a recibir imágenes animadas sin poner barreras, abriéndonos para una experiencia poderosa y potencialmente emocional. La simplicidad de las imágenes alivia parte de la dureza del tema que se describe” (trad. a.).

Conclusiones

Por todo lo anterior, es posible afirmar que *Funan* supone un nuevo acercamiento al periodo histórico de la Camboya de los Jemereros Rojos desde la óptica de la posmemoria. Así, el cineasta Denis Do recoge los recuerdos de su madre para plasmar un relato documental mediante los recursos propios de la cinematografía de animación. La ausencia de imágenes de archivo no propagandísticas del periodo de la Kampuchea Democrática es suplida a través de una interpretación personal del artista, que conjuga el relato de la memoria con la paisajística que ha experimentado de su país de origen.

Tres son los referentes de animación que tiene el film a la hora de emprender su misión: la obra artística del pintor Vann Nath, la novela gráfica *L'année du lièvre* de Tian, y la película *La imagen perdida* de Rithy Panh. Más allá de recoger su objetivo común de testimoniar la barbarie, es posible establecer un diálogo entre *Funan* y estas producciones desde los puntos de vista narrativo y estético. Así, *Funan* propone, al igual que las obras de Tian y Panh, una narrativa basada en la supervivencia familiar bajo las nuevas condiciones impuestas al nuevo pueblo. Su propuesta destaca ante todo por una fragmentación del espacio en dos: los exteriores, en los que aleja su cámara mostrando la belleza del paisaje y construyendo un panorama de la insignificancia humana en la naturaleza, y los interiores, en los que se crea la narrativa que guía a los personajes a través de un tratamiento crudo y directo. Se conjuga así un relato que recuerda al de las mencionadas narrativas. Igualmente, cabe mencionar el uso que hace el film de los objetos como dispositivos disparadores de la memoria.

Denis Do se apropia de esta idea extraída del cine de Rithy Panh para reinterpretarla en torno al propio film como entidad.

Sin embargo, la principal diferencia de la obra de Do con respecto a las anteriores es su acercamiento a la violencia. Las múltiples manifestaciones de esta quedan como imágenes inexistentes excepto cuando se refieren a la que sufren los perpetradores. Quizás uno de los hechos más polémicos del film es este establecimiento de un proceder que busca ser reparador para con las víctimas al no mostrar idéntica compasión de representación respecto al trauma de los torturadores. Como resultado, se presentan imágenes ausentes centradas en los verdugos que ofrecen el contrapunto de la violencia sufrida por las víctimas en los lienzos de Nath.

Por último y a modo de cierre, cabe señalar cómo *Funan* supera a sus tres referentes al establecer un relato basado en la imagen en movimiento, sin que a su vez se pueda obviar la mediación que supone una construcción desde la posmemoria con respecto a la transmisión del testimonio directo. No obstante, es gracias a la animación que se constituye un documental sobre un periodo histórico traumático que puede establecer una narrativa que permite trascender la superficialidad de la imagen estática para ahondar en el horror. *Funan* se convierte así en una figura de la memoria por derecho propio: una producción cultural que asegura la transmisión de la memoria en un futuro. El film deviene, al igual que sus referentes, una obra de la que partir en el desarrollo de producciones artísticas basadas en el genocidio camboyano.

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, Mark, 2009. *Camboya. El legado de los Jemeres Rojos*, Barcelona: El viejo topo.
- ALLOA, Emmanuel, BAYARD, Pierre, PHAY, Soko, 2015. "Figurations of Postmemory: An Introduction", en *Journal of Literature and Trauma Studies*, vol. 4, no. 1-2, pp. 1-12.
- ASSMAN, Jan, 1995. "Collective Memory and Cultural Identity", en *New German Critique*, no. 65, pp. 125-133.
- BARRY, Ann Marie Seward, 1997. *Visual Intelligence: Perception, Image and Manipulation in Visual Communication*, Albany: State University of New York Press.
- BOYLE, Deirdre, 2009. "Shattering Silence: Traumatic Memory and Reenactment in Rithy Panh's S-21: The Khmer Rouge Killing Machine", en *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 50, no. 1-2, pp. 95-106.
- BRZESKI, Patrick, 2014. "Cambodia Celebrates First Oscar Nomination", en *The Hollywood Reporter*, 17 de enero (<https://www.hollywoodreporter.com/news/cambodia-celebrates-first-oscar-nomination-671787> [abril, 2020]).
- CHANDLER, David, 1993. *A History of Cambodia*, Boulder, Colorado: Westview
- CLAYTON, Thomas, 1998. "Building the New Cambodia: Educational Destruction and Construction under the Khmer Rouge, 1975-1979", en *History of Education Quarterly*, vol. 38, no. 1, pp. 1-16.
- COEDÈS, Gorges, 1944. *Histoire ancienne des États hindouisés d'Extrême-Orient*, Hanoi: Imprimerie d'Extrême-Orient.
- CONNOR, Steven, 2000. *Dumbstruck – A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford: Oxford University Press.
- COSTA, Jordi, 2019. "La imagen desorientada", en *El País*, 25 de marzo (https://elpais.com/cultura/2019/03/20/actualidad/1553122789_244318.html [abril, 2020]).
- ELKINS, JOHN, 1998. *On Pictures and the Words That Fail Them*, Cambridge, Nueva York: Cambridge University Press.
- ETCHESON, Craig, 2005. *After the Killing Fields: Lessons from the Cambodian Genocide*, Westport, Connecticut: Praeger Publishers.
- FORCEVILLE, Charles. "Metaphor in Pictures and Multimodal Representations", en GIBBS, Ryszard W. (ed.), 2008. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge, Nueva York: Cambridge University Press, pp. 462-482.
- GUBERN, Román, 2005. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona: Anagrama.
- HACHERO HERNÁNDEZ, Bruno, 2015. "Deformar a la Gorgona: la imagen animada como estrategia para documentar el horror", en *Con A de animación*, nº. 5, pp. 114-125.

- HINTON, Alexander Laban, 2014. "Justice and Time at the Khmer Rouge Tribunal: In Memory of Vann Nath, Painter and S-21 Survivor", en *Genocide Studies and Prevention: An International Journal*, vol. 8, no. 2, pp. 7-17.
- HIRSCH, Marianne, 2001. "Surviving Images", en *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, no. 1, pp. 5-37.
- HIRSCH, Marianne, 2015 [2012]. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del holocausto*, Madrid: Carpe Noctem (*The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nueva York: Columbia University Press).
- KIERNAN, Ben, 1997. *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975-79*, Chiang Mai: Silkworm Books.
- KRIGER, Judith, 2012. "Finding pleasure in the imperfection: Yoni Goodman", en KRIGER, Judith (ed.), *Animated Realism. A behind the scenes look at the animated documentary genre*, Oxford: Elsevier, pp. 1-16.
- LANDESMAN, Ohad, BENDOR, Roy, 2011. "Animated Recollection and Spectatorial Experience in *Waltz with Bashir*", en *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 6, no. 3, 1-18.
- LORENZO HERNÁNDEZ, María, 2014. "Cuadernos de viaje animados: memoria, tránsito y experiencia", en CEAn (ed.), *La Animación y las otras Artes. Actas del III Foro Internacional sobre Animación - ANIMA 2013*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 135-151.
- LOUISON, Valérie, 2011. "La représentation du corps chez Tatsumi Yoshihiro, maître du manga réaliste (gekiga)", en *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, no. 3, pp. 173-187.
- MAKOWSKI, Sara, 2002. "Entre la bruma de la memoria: Trauma, sujeto y narración" en *Perfiles latinoamericanos: Revista de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales*, n.º. 21, pp. 143-158.
- MARTÍN SANZ, Álvaro, 2018. "Poética de la violencia en busca de un relato. El drama del refugiado en *Exil* (2016) de Rithy Panh", en *Archivos de la Filmoteca*, n.º. 75, pp. 211-224.
- MARTÍN SANZ, Álvaro, 2019. "Camboya Año Cero: la Reconstrucción de la Antiotopía de los Jemeres Rojos en *La Imagen Perdida* (2013) de Rithy Panh", en *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, no. 41, pp. 53-75.
- McCLOUD, Scott, 1994. *Understanding Comics. The Invisible Art*, Nueva York: Harper Collins.
- NATH, Vann, 1998. *Dans l'enfer de Tuol Sleng. L'inquisition khmère rouge en mots et en tableaux*, París: Calmann-lévy.

- NORRIS, Craig, 2008. "Manga, anime and visual art culture", en Sugimoto, Yoshio (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*, Nueva York: Cambridge University Press, pp. 236-260
- PEYSSON-ZEISS, Agnès, 2019. " Dans la marge de la BD: Génocide et résilience", en *Nouvelles Études Francophones*, vol. 34, no. 1, pp. 68-80.
- PHAY, Soko, 2015. "Missing Images of Genocide and Creation in Cambodia", en *Journal of Literature and Trauma Studies*, vol. 4, no. 1-2, pp. 87-98.
- QUINN, Kenneth, 1989. "The Pattern and the Scope of Violence", en Jackson, Karl (ed.), *Cambodia 1975-1978: Rendezvous with Death*, Princeton: Princeton University Press, pp. 179-208.
- RANCIÈRE, Jacques, 2010. *El espectador emancipado*, Pontevedra: Ellago.
- ROE, Annabelle H., 2009. *Animating documentary*, Los Ángeles: University of Southern California.
- ROE, Annabelle H., 2013. *Animated documentary*, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- ROSENBAUM, Roman, 2010. "Gekiga as a site of Intercultural Exchange: Tatsu-mi Yoshihiro's A Drifting Life", en *Intercultural Crossover, Transcultural Flows*, Colonia, 30 de septiembre-2 de octubre. Kioto: International Manga Research Center, pp. 1-20.
- SANTOS, Ana, 2019. "Dennis Do nos habla de 'Funan', la ópera prima que ganó el Festival Annecy", en Fotogramas, 22 de marzo (<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26897158/funan-pelicula-denis-do-entrevista/> [abril, 2020]).
- SARLO, Beatriz, 2005. *Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- SCOTT, Karen D., 2003. "Popularizing Science and Nature Programming: The Role of 'Spectacle' in Contemporary Wildlife Documentary", en *Journal of Popular Film and Television*, vol. 31, no.1, pp. 29-35.
- SKOLLER, Jeffrey, 2011. "Making It (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation", en *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 6, no. 3, pp. 207-214.
- SOFIAN, Sheila, 2005. "The Truth in Pictures", en *FPS*, marzo, pp. 7-10.
- STARK, Miriam T., 2006. "From Funan to Angkor. Collapse and Regeneration in Ancient Cambodia", en SCHWARTZ, Glenn M. y NICHOLS, John J. (eds.), *After Collapse. The Regeneration of Complex Societies*, Tucson: The University of Arizona Press, pp. 144-167.

TAYLOR, Owen, KIERNAN, Ben, 2006. "Bombs over Cambodia", en *The Walrus*, pp. 62-69.

TODOROV, Tzvetan, 1989. "Fictions et vérités", en *L'Homme*, vol. 29, no 111-112, pp. 7-33.

TORCHIN, Leslu, 2014. "Mediation and remediation: La parole filmée in Rithy Panh's *The Missing Picture (L'image Manquante)*", en *Film Quarterly*, no. 68, pp. 32-41.

UNG, Lonng, 2009. *First they killed my father*, Edimburgo: Mainstream Publishing Company.

VICKERY, Michael, 2003. "*Funan* Reviewed: Deconstructing the Ancients", en *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, vol. 90-91, pp. 101-143.

VITULLO, Julieta, 2013. "'Nostalgia de la luz' de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo", en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, no. 2, pp. 179-192.

WAJCMAN, Gérard, 2001. *El objeto del siglo*, Buenos Aires: Amorrortu.

WARD, Paul, 2005. *Documentary: The Margins of Reality*, Londres: Wallflower.

WARD, Paul, 2006. "Animated Interactions: Animation Aesthetics and the World of the 'Interactive' Documentary", en BUCHAN, Suzanne (ed.), *Animated 'Worlds'*. Londres, John Libbey, pp. 113-129.

WELLS, Paul, 1998. *Understanding Animation*, Londres, Nueva York: Routledge.

WELLS, Paul, QUINN, Joanna y MILLS, Les, 2010 [2008]. *Dibujo para animación*, Barcelona, Blume (*Drawing for Animation*, Londres: AVA Publishing).

WILSON, Audrey, 2015. "Khmer Rouge stories in graphic – but not explicit – detail", en *The Phnom Penh Post*, 5 de diciembre (<https://www.phnompenhpost.com/post-weekend/khmer-rouge-stories-graphic-not-explicit-detail> [abril, 2020]).

YOSEF, Raz, 2010. "War Fantasies: Memory, Trauma and Ethics in Ari Folman's *Waltz With Bashir*", en *Journal of Modern Jewish Studies*, vol. 9, no. 3, pp. 311-326.

ZAHED, Ramin, 2019. "'Funan': Denis Do's Poetic Personal History", en *Animation Magazine*, 26 de abril (<https://www.animationmagazine.net/features/funan-denis-dos-poetic-personal-history/> [abril, 2020]).

Bibliografía recomendada

MYSLIWIEC, Eva, 1988. *Punishing the Poor: The International Isolation of Kampuchea*, Oxford: Oxfam.

PONCHAUD, François, 1978. *Cambodia Year Zero*, Nueva York: Henry Holt & Co.

SPIEGELMAN, Art, 2019. *Maus*, Barcelona: Penguin Random House.

TIAN, 2011. *L'année du lièvre. Au revoir Phnom Penh*, París: Gallimard Jeunesse.

TIAN, 2013. *L'année du lièvre. Ne vous inquiétez pas*, París: Gallimard Jeunesse.

TIAN, 2016. *L'année du lièvre. Un nouveau départ*, París: Gallimard Jeunesse.

© Del texto: Álvaro Martín Sanz.

© De las imágenes: Epuar, Juliette Films, Les Films d'Ici, Lunanime, Catherine Dussart Productions (CDP), Arte France, Bophana Production, Van Nath.