

(De)construyendo a



**APICHATPONG**

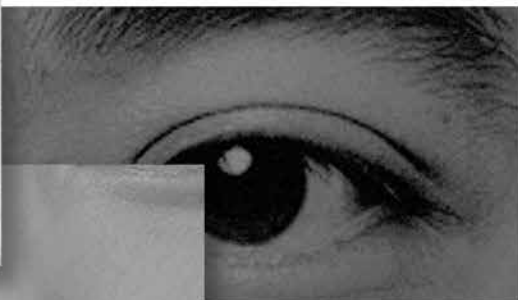
**WEERASETHAKUL**

coordinado  
por CineAsia





(De)construyendo a



**APICHATPONG**



**WEERASETHAKUL**

coordinado  
por CineAsia



**Edita:**  
Festival Internacional de Cine de Gijón

**ISBN:**  
978-84-16436-86-6

**Depósito legal:**  
AS 03697-2015

**Imprime:**  
La Versal

**Diseño y Maquetación:**  
Signum

Festival Internacional de Cine de Gijón  
C/ Álvarez Garaya 2, 4º  
33201 Gijón - España  
Tel. (34) 985 182 940  
E-mail: info@gijonfilmfestival.com  
http://www.gijonfilmfestival.com

copyright ©: 2015 de cada autor de su texto

# ÍNDICE

*Prólogo* • **005**  
(por *Luis Miñarro*)

*Introducción* • **009**  
(por *Gloria Fernández*)

*Agradecimientos* • **011**

## OBRA ARTÍSTICA

*Videos, adolescentes, fantasmas y fotografías...* • **089**  
(por *Juan Guardiola*)

*Comprender a "Joe"* • **105**  
(por *Luis Miranda*)

## VISIONES SOBRE APICHATPONG WEERASETHAKUL

- 129** • Huellas de lo real en la imagen fantástica. Dialécticas entre fantástico y forma fílmica en el cine de Apichatpong Weerasethakul.  
(por *Rubén Higuera Flores*)
- 139** • La cara "B" de Apichatpong Weerasethakul  
(por *Enrique Garcelán*)
- 149** • Uncle Boonmee... por el "tío" Apichatpong  
(entrevista de *Gloria Fernández*)

## OBRA FÍLMICA

Breve historia del cine en Tailandia: Contextualizando a Apichatpong Weerasethakul  
(por *Gloria Fernández*) • **015**

**FONDO** • **023**  
(por *Eduard T. Vicens y Gloria Fernández*)

Érase una vez: Una mirada a la Historia de Tailandia • **025**

Budismo, Sincretismo y manifestaciones folklórico-fantásticas en el cine de A.W. • **035**

La sexualidad en el cine de A.W. Entre la insinuación y lo explícito • **050**

La enfermedad y la sanación en el cine de Apichatpong. • **055**

**FORMA** • **065**  
(por *Jordi Codó*)

Un cine de la forma, una forma de cine • **067**

**159** • *Biografía: De nombre "Joe"*

**165** • **SELECCIÓN DE OBRAFÍLMICA Y ARTÍSTICA**

**166** • *Largometrajes*

**167** • *Cortometrajes*

**166** • *Instalaciones*

**168** • *Selección de premios y distinciones*

**171** • *Bibliografía seleccionada*

PRÓLOGO  
**ESPERAR LO INESPERADO**  
por Luis Miñarro

Con Apichatpong Weerasethakul nos encontramos en el Festival de Cine de Cannes un año en que él estaba de jurado. Conocía sus películas gracias a una retrospectiva que realizó el Festival de Cine de Las Palmas de Gran Canaria en el año 2006 y compartíamos el gusto por el mismo “Cine”. A los dos nos fascina Manoel de Oliveira y yo me encontraba en aquel momento en pleno proceso de preparación y pre-producción de “Singularidades de una Chica Rubia” (Oliveira, 2009). La conversación fue fluida y entrañable. ¡Cómo podía ser de otra manera estando los dos bajo la influencia de espíritus tailandeses y lusitanos al mismo tiempo! Nuestro amigo y productor inglés, Simon Field, procuró el resto.

Y es así que tuve la oportunidad de participar en el proyecto del director tailandés “Primitive”: un compendio de piezas artísticas y museísticas que incluye el largometraje “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas” (2010). Pensé que sería una interesante manera de ‘acercar’ a alguien hacia ‘casa’, como ya lo había intentado antes con el argentino Lisandro Alonso, con “Liverpool” (2008), o recientemente con la directora japonesa Naomi Kawase, con “Aguas Tranquilas” (2014). Mi interés: ‘familiarizarlos’ con los distribuidores y exhibidores patrios, una tarea nada fácil. Y es así que accedí a tres de las hojas que componen la Palme d’Or de Cannes, máximo galardón del Festival de Cannes, tan justa y deseada por la cinefilia como también inesperada.

Estoy de acuerdo con Apichatpong en que las buenas películas permiten que te puedas dormir un rato. La mente se relaja y el subconsciente trabaja y fabrica el resto. Por suerte, en su cine, no estamos expuestos a trucos para captar nuestra atención. Si hay magia ésta es diáfana, en complicidad con el espectador. Su propuesta es casi siempre la de entregarse a un viaje de superpuestas realidades. Trastocar la ‘representación’. No estoy de acuerdo con quienes identifican su universo con el hermetismo. Es todo más sencillo. En sus películas hay sabiduría, sí, pero también hay humor, política, juego e ironía. Y una constatación de que el tiempo y el espacio no son tan ortodoxos como se nos cuenta. Todos nosotros programamos también nuestro futuro a través del sueño y obedecemos a las leyes del Cosmos y de lo invisible más de lo que nos parece.

De alguna manera Jacques Tourneur y Jean Cocteau ya nos habían hablado de esto.



Y es bueno convenir en que el Cine como Arte necesita recuperar la inocencia original. En esas estamos.

Dice Apichatpong que la jungla es el lugar de más intensa espiritualidad simplemente por ser donde cohabitan el mayor número de especies. Es lógico que los espíritus quieran instalarse allí.

La ilusión es lo que mueve cualquier proceso creativo. Y, para ello, se necesita fe.

El "Cine", ese registro, es fantasmagoría por excelencia. La ficción, puro irrealismo convertido en revelación.

Es para mí una satisfacción prologar este libro. El homenaje a un amigo. En Asturias. Entre brumas, sidra y eucaliptos.

# INTRODUCCIÓN

por Gloria Fernández

Difícil... Si tuviéramos que concretar en una palabra lo que ha sido el largo viaje que hemos recorrido para la escritura de este libro esa sería la palabra, más o menos, idónea. En los más de diez años de andadura que CineAsia lleva realizando en la complicada y, a la vez, apasionante tarea de divulgar el conocimiento sobre las cinematografías asiáticas y sus representantes más significativos, la realización del libro que están a punto de leer “(De)construyendo a Apichatpong Weerasethakul” ha sido, quizá, el reto más osado al que hemos tenido que enfrentarnos. Y si se dirigen ustedes ahora mismo, vayan, a la página 165 de este libro, empezarán a adivinar el porqué.

Apichatpong Weerasethakul no es solo un cineasta al uso, es decir, un realizador que se mueve exclusivamente en el medio cinematográfico, sino que va mucho más allá. Él entiende su trabajo como un todo, y en ese todo él es una pieza más de un grupo de colaboradores habituales que unen sus esfuerzos. De ahí el hecho de que muchas veces no firme sus obras con el típico “dirigido por...”, sino que descubrimos fórmulas como “concebido por...” o “creado por...”. Apichatpong concibe una idea a la que luego él y su grupo de trabajo darán forma, moldearán, con lo que la pieza final es la suma de muchas aportaciones, miradas, visiones... Y esto lleva a que a veces, ese resultado final se traduzca en forma de película, de cortometraje, de serie de vídeos en loop o no, de medimetrajes, de vídeo-arte o de instalaciones para museos y galerías. Por tanto, aquí tenemos la primera dificultad que se nos planteaba en un principio, ¿es Apichatpong Weerasethakul un director de cine? ¿Cómo lo clasificaríamos?

Está claro que la tendencia de la industria cultural es siempre la de acotar y etiquetar. Dar un nombre y/o establecer un lugar para todo aquel que la represente. Y esto ya en sí es discutible... Así pues, y divergiendo de las “clasificaciones” convencionales, verán que en este libro aparecerán expresiones como ‘creador’, ‘artista’, ‘multidisciplinar’, ‘cineasta’, ‘realizador’, ‘vídeo-artista’... para definir la figura de Apichatpong. También nos alejaremos del ‘código’ pre-supuesto que afirma que una película se ha de ver en una sala de cine. ¿Quién lo dice? ¿Dónde está establecido que deba de ser así? Weerasethakul se mueve por igual en museos, galerías de exposición, salas convencionales de cine...

¿Van vislumbrando ya la razón por la que empecé este texto con la palabra ‘difícil’? Como hartito complicado (por no decir casi tarea imposible) sería intentar abarcar en este

libro la totalidad de sus trabajos, a no ser que dispusiéramos del don de la duplicidad y siguiéramos las ‘correrías’ del realizador por todo el mundo. Pero que nosotros sepamos, aún no se ha inventado o descubierto tal capacidad. Así pues, las intenciones del libro que tienen en sus manos son muy humildes: intentar acercar la figura y la obra de Apichatpong Weerasethakul y, de alguna forma, hacerlo accesible al público menos familiarizado en su trabajo, además de aportar nuevos datos y códigos de lectura, más o menos novedosos, a aquellos que ya habían tenido oportunidad de ver algunas de sus obras. No seremos nosotros los que afirmemos que la que hemos utilizado sea la mejor fórmula de abordar su carrera, pero sí la que al menos hemos convenido, los que hemos formado parte de la confección de este libro, era la más accesible, y con la que nos hemos sentido más cómodos trabajando. Como también nos era más cómodo, dado lo largo de su nombre y apellido, acortar a veces escribiendo A.W., o bien utilizando el nombre occidental por el que también se le conoce, “Joe”.

Así pues, en las páginas de “(De)construyendo a Apichatpong Weerasethakul” verán dos bloques muy diferenciados: de un lado, el análisis de la obra fílmica del realizador tailandés (donde se analizan las distintas temáticas más recurrentes en sus películas y en la también abordamos la ‘forma’ de las mismas, es decir, el lenguaje y los recursos de estilo que utiliza) y, de otro lado, un acercamiento a su obra artística, en el que hablamos de sus instalaciones para museos y su faceta de vídeo-artista. La parte final del libro se complementará con la aportación de otras miradas (visiones) al universo de Apichatpong, donde él mismo, a través de la entrevista que encontrarán en esta parte, también tiene mucho que aportar, así como distintos anexos que pueden complementar la visión global del artista.

Nos quedaremos cortos, eso seguro, pero al menos nos conformamos con abrir una puerta... y dejarla abierta para que otros (ustedes mismos) la continúen.

## AGRADECIMIENTOS

Por supuesto, y en primer lugar, es de recibo agradecer la confianza que nuevamente el Festival de Cine Internacional de Gijón ha brindado a CineAsia (gracias Nacho Carballo y Jorge Iván Argiz por seguir ‘creyendo’). Este libro jamás hubiera visto la luz sin la complicidad de los autores que en él han participado (gracias chicos por vuestra paciencia y “sabiduría”) y, sobre todo, a mis más estrechos colaboradores en este viaje: Eduard Terrades Vicens y Jordi Codó (¡felicidades Jordi por tu reciente paternidad!) A Enrique Garcelán, mi mano derecha y “salvador” en momentos de agobio, y a los colaboradores habituales de CineAsia (Víctor Muñoz ha sido de gran ayuda en este año difícil). Y para finalizar, tengo que citar a mi familia (la que está y la que no) y a mis dos ángeles de la guarda sin los cuales no me hubiera sido posible llegar aquí y ahora: Raquel Caballero y Esther Villalba (gracias chicas por ser como sois y estar ahí siempre; os quiero).

Apichatpong Weerasethakul durante un rodaje



**APICHATPONG**



**WEERASETHAKUL**

**OBRA FÍLMICA**





# BREVE HISTORIA DEL CINE EN TAILANDIA: Contextualizando a Apichatpong Weerasethakul

por Gloria Fernández

Si hiciéramos una encuesta entre la población española, digamos más o menos “cinéfila”, acerca de su conocimiento sobre las cinematografías de los países del llamado Sudeste Asiático (a saber, Birmania, Brunéi, Camboya, Filipinas, Indonesia, Laos, Malasia, Singapur, Tailandia, Timor Oriental y Vietnam), descubriríamos, muy a nuestro pesar, que pocos, poquísimos son los nombres de películas o directores (no hablemos ya de actores y actrices) que han trascendido más allá de sus propias fronteras. Puntualmente, y de forma casi aleatoria, los festivales internacionales apuntan su lupa hacia un país en concreto que se pone de moda durante un determinado periodo de tiempo, para luego olvidarlo y dar protagonismo a otra industria cinematográfica (como ha ocurrido con Filipinas, por ejemplo, y como ocurrió también en su día con algunos directores de Tailandia). No obstante, es gracias a estos festivales precisamente que podemos gozar de la oportunidad, a aquellos a los que nuestra cinefilia nos da por Asia, de descubrir, indagar, buscar y encontrar rastros, pinceladas, y así seguir las pistas de esas cinematografías tan lejanas.

Sobre Filipinas se ha escrito ya en nuestro país (poco, pero se ha hecho), casi una deuda histórica después de los más de 300 años de dominación española en las islas, y nombres como Brillante Mendoza, Lav Diaz o Raya Martin ya son habituales entre los aficionados al cine asiático. Así mismo, a principios de los 90, nos sorprendía la llegada de una inusual película: ¿recuerdan “El olor de la papaya verde” (1993)? Entraba en Occidente el cine procedente de Vietnam con un joven director al frente de nombre impronunciable, Tran Anh Hung, que nos seguiría dando de qué hablar con sus siguientes producciones. Y de la mano de realizador Rithy Panh y de sus documentales premiados por doquier y algunos de ellos estrenados en cine y editados en formato doméstico en España, nos llegaba la Historia, con mayúsculas, de Camboya y del horror del genocidio en los años 70 perpetrado por el régimen de los Jemeres Rojos. Films como “S21: la máquina roja de matar” (2003) o la más reciente “La imagen Perdida” (2013) nos impactaban a la vez que nos hacían apuntar nuestra mirada hacia esos lares, los lugares del Sudeste Asiático.



¿Y sobre Tailandia? Los más cinéfilos, y sobre todo los amantes del género, recordarán sin duda la aparición de una película de culto ya, editada curiosamente en España, llamada “Las lágrimas del tigre negro” (2000) que irrumpía en festivales internacionales y que posicionó a su director Wisit Sasanatieng, que volvería a sorprender más tarde con la “futurista” “Citizen Dog” (2004). Junto a él, otros nombres como los de los hermanos Pang (Oxide y Danny) que, aunque de origen chino, saltaron al panorama del cine tailandés con su film “Bangkok Dangerous” (aquí rebautizada como Muerte en Bangkok -1999-), pero que más tarde se rindieron a la industria de Hong Kong produciendo su película más popular y exitosa hasta el momento, “The Eye” (2002). Títulos como “Nang Nak: la mujer fantasma” (1999) o “Jan Dara” (2001) de Nozee Nimibutr; o películas como “Sixtynin9” (1999) o “Last Life in the Universe” (aquí llamada “Vidas truncadas”) de 2003 de Pen-ek Ratanaruang, hacían desviar las miradas de la cinefilia más avispada hacia un lugar llamado Tailandia, hasta ahora un destino turístico y poco más.

Pero si hasta ese momento el cine tailandés había llegado a los cinéfilos y aficionados a través del circuito de festivales y en contadas ocasiones en alguna que otra edición en dvd, sería en Diciembre de 2004 con el estreno de “Ong-Bak” que llegaría al gran público. Tony Jaa, el protagonista de la cinta, se adivinaba como el nuevo referente de las artes marciales (sucesor de Bruce Lee y hasta de Jackie Chan se apuntaba), y tanto éxito alcanzó por la época que fue nombrado incluso “Embajador Cultural” por el Ministro de Cultura de su país.

Y casi por las mismas fechas, irrumpiendo con fuerza y posicionando tanto a crítica como a público en dos extremos muy antagónicos de la paleta del “gusto” y la cinefilia, llegaría el sujeto del libro que nos ocupa, Apichatpong Weerasethakul que con su “Tropical Malady” ganaría el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes de 2004. Y llegó para quedarse, pues desde entonces, todas y cada una de sus incursiones fílmicas tienen una inmediata respuesta a modo de invitación para recorrer los más prestigiosos festivales del mundo.

Pero al margen de los circuitos de festivales de cine donde encontramos aquí y allá algunos nombres de directores, como los que hemos señalado, y de estrenos más o menos exitosos muy puntuales, ¿qué sabemos de la cinematografía tailandesa? ¿Qué se ha escrito y qué espacios se han dedicado a ella en España? Prácticamente... nada... Y decimos prácticamente porque en 2006 el osado e incipiente Festival de Las Palmas de Gran Canaria decidió abordar el tema y realizar el único libro existente en España hasta la fecha, dedicado a descubrirnos la historia del cine de Tailandia (“Luces de



Tony Jaa

Siam: una introducción al cine tailandés”), así como una retrospectiva de películas del país. Buenísima y única iniciativa hasta la fecha sobre el cine de Tailandia y sus protagonistas.

Así pues, y aunque sea de forma breve y muy general (no profundizaremos pues no es lo que toca en este libro) trataremos de realizar un recorrido, cuanto menos ilustrativo, acerca de la historia de la industria cinematografía tailandesa que, contrario a lo que pueda parecer, tiene una longeva y abundante tradición, y poder así situar en el contexto que le toca la filmografía y la obra de Apichatpong Weerasethakul.

## El cine en Tailandia: algo de historia

Como prácticamente la totalidad de los países de Asia, el conocimiento del cinematógrafo llega a Tailandia a finales del siglo XIX (1897 más concretamente), y a comienzos del XX ya comienzan a realizarse las primeras proyecciones. En estos años, son los japoneses los que curiosamente comienzan a sacar provecho en Tailandia de este nuevo artilugio moderno y proveniente de Occidente al que le auguraban unos buenos resultados económicos (la Japanese Cinematograph fue la primera sala abierta de cine en el país); además claro está de las importaciones de películas, pequeñas piezas, de Europa y EEUU.

Pero los primeros pasos hacia una verdadera producción autóctona, es decir, las primeras películas consideradas verdaderamente de producción tailandesa no llegarían hasta mediados de los años 20 cuando el gobierno comienza a apoyar las iniciativas de los empresarios que quieren invertir capital nacional en el nuevo entretenimiento popular. Aún así, por aquellos tiempos el número de films estrenados no alcanzarían siquiera los veinticinco anuales, y hubo que esperar hasta después de la 2ª Guerra Mundial a que la industria se estabilizase.

Así pues, fue en la década de los años 50 y, sobre todo, en los 60 cuando el cine tailandés alcanza su máxima plenitud llegando incluso a realizarse más de 200 largometrajes al año. Llegaba su Edad de Oro. ¿Las razones? Los tailandeses, que después de la guerra se hicieron rápidamente “amigos” de los americanos, aprendieron muy rápido de ellos y establecieron, cual clon, su propio sistema de estudios y su propio y poderosísimo *star system* nacional también. Las estrellas mediáticas, actores y actrices, serían el

máximo atractivo para un público que apoyaría en masa el cine como industria del entretenimiento. Además, se comienzan a popularizar los géneros, siendo el musical y el melodrama los que arrastraban más público a las salas.

Pero no nos engañemos, aunque el cine tailandés gozaría de dos largas décadas de buenaventura, tenía dos hándicaps en contra (o a resolver, según se mire): el primero, aunque las películas nacionales eran aceptadas por la población autóctona no llegaban a un tercio de los films estrenados, compitiendo directamente con las superproducciones extranjeras (eminentemente provenientes de Hollywood); el segundo, su capacidad limitada de exportación al exterior (exceptuando a Camboya, Laos y Birmania -ahora Myanmar-).

Llegados a la década de los 70, el cine en Tailandia, como en cualquier otro lugar del mundo, no es inmune a los vaivenes políticos y sociales de su país. Durante estos años Tailandia, a ojos extranjeros, es catalogada como una nación políticamente inestable. La imagen del ejército, que hasta ahora había tenido cierto halo de bastión de la seguridad y de guardianes de los pilares nacionales (éstos son la monarquía y la religión como preservadores de la nación) empieza a desmoronarse para los ciudadanos, cuando se concatenan varios golpes de Estado, seguidos por tiroteos y cargas contra manifestantes con resultado de cientos de muertos entre la población civil.

Los resultados para el cine fueron devastadores, ya que, no solo se endurecieron los códigos de censura, sino que el toque de queda bajo la Ley Marcial de 1976, disminuiría el número de sesiones y horarios en las salas cinematográficas, con lo que muchas de ellas tuvieron que cerrar sus puertas. El cine en Tailandia pasó de conseguir una taquilla anual de alrededor de 140 millones de euros a reducirse a menos incluso de la mitad (de entre 40 a 45 millones de euros). Nada consiguió el gobierno del conservador Thanin Kraivichian grabando el impuesto para películas extranjeras al 1.400 %, ni ninguna de las propuestas para remodelar e incentivar por parte de los integrantes de la industria del cine local la producción se verían con buenos ojos ni fueron apoyadas por sus políticos/militares.

Pero eso sí, el descontento social, como pasa en todas partes, fue caldo de cultivo revulsivo para una nueva generación de realizadores. Jóvenes cineastas, que formarían el llamado “nuevo cine tailandés” (NCT) y que, no contentos con la actuación de sus gobernantes, darían a luz un cine combativo, más a nivel social que político (aunque también) que nunca antes se había hecho ni estrenado en Tailandia. Nombres como Euthana Mukdasanit o Manop Udomdej, entre otros, comenzaban a despuntar, sobre todo en las áreas urbanas (a tener en cuenta que el panorama de salas cinematográfico

en Tailandia es particularmente curioso: prácticamente el 80% de cines se encuentran en la periferia de las ciudades y provincias), y a alejarse de los convencionalismos y los productos comerciales que hasta ahora habían poblado los cines del país. No eran films que aportaran a nivel estético y formal nada del otro mundo, sino que eran los temas y las historias que contaban, mayormente reivindicativas y de tono realista, las que conectaban con una gran parte de la población *thai* descontenta con lo que estaba sucediendo en su país.

Hasta bien entrados los años 80, no llega una cierta calma política al país. En 1988, con las primeras elecciones democráticas después de mucho tiempo, comienzan a proliferar medidas de ayuda al cine, como la creación del Instituto Nacional del Cine o la Asociación de Productores de Tailandia. Películas de género, sobre todo gangsteril, o films de temática juvenil serían los que más éxito tendrían durante aquellos años entre los tailandeses, aunque directores como los nombrados anteriormente seguirían con su contribución de realizar un cine diferente y social. Aún así, estos jóvenes inquietos tendrían que lidiar con la nueva competencia surgida en los 80: la llegada del vídeo y su comercialización con éxito sobre todo en las grandes ciudades como Bangkok, únicos ámbitos en los estos directores urbanitas encontraban su hueco (la afición de los espectadores por “ir” al cine se redujo a niveles de casi el 50%; ahora, el entretenimiento lo tenían en casa). Con este panorama, más o menos de estabilidad, llegaríamos a la década de los 90 en la que una incipiente crisis económica y financiera asolaría todo el continente asiático, y atacaría con mayor crueldad si cabe a Tailandia (en 1997 el baht, la moneda tailandesa, se devaluó hasta mínimos históricos).

Y cómo no, la industria del cine no podía quedarse ajena y pasa de producir alrededor de 75 películas a finales de los años ochenta a nueve únicas producciones en el año 1999. Pero curiosamente, en este panorama que a muchos les podría parecer incierto, una nueva generación, un nuevo movimiento de directores de cine se reivindica a finales de los años noventa y durante el comienzo del nuevo milenio. Varios son los factores que propician este hecho: la cierta estabilidad política también conlleva cierto grado de libertad y de relajación en los códigos de la censura, con lo que los “creadores” tienen más margen para “inventar” y más capacidad de crítica; las influencias extranjeras (algunos de estos jóvenes han sido capaces de viajar e incluso estudiar en el extranjero) marcarán también mucho las carreras de ciertos cineastas que surgirán de este movimiento; la influencia de la TV, la tecnología y la música que harán que muchos jóvenes realizadores lleguen al cine provenientes de otras disciplinas y que parte de su bagaje lo acaben transponiendo a sus películas; y, por supuesto, los nuevos medios digitales que facilitarán el acceso al medio cinematográfico de forma más fácil y asequible.

## El “nuevo” nuevo cine tailandés: la internacionalización

Auspiciados por la reconversión del sector del cine tanto en la distribución como en la exhibición (la proliferación de las multisalas con todas las ventajas y comodidades para el espectador se produjo a lo largo de la década de los 90), así como de los hábitos de consumo del público, especialmente los jóvenes de las grandes ciudades, nombres como Pen-ek Ratanaruang, Nonzee Nimibutr o Wisit Sasanatieng comienzan a sonar en el panorama cinematográfico tailandés. El estilo y los rasgos del cine de la “nueva ola” de los 70 desaparecería (no así sus principales exponentes como Manop Udomdej o Euthana Mukdasanit que continuaron haciendo cine, pero ya con menos sentido crítico y sí más comercial), y nuevos estilismos y rasgos (en definitiva, sangre nueva) empiezan a triunfar y dar de qué hablar tanto fuera como dentro de Tailandia: rasgos que indicarían una ruptura con respecto al anquilosado cine tradicional nacional y que incorporan, entre otras cosas, la sátira y la ironía para la crítica, que utilizan lenguajes como los de la publicidad o los vídeo-clips, que se inspiran en cierto cine independiente occidental (sobre todo el americano)...

Un nuevo cine moderno, y títulos que empiezan a sonar y a disfrutar de éxitos de taquilla sin precedentes como “Nang Nak” (Nimibutr, 1999), “Dang Bireley and the Young Gangsters” (Nimibutr, 1997), “Fun Bar Karaoke” (Ratanaruang, 1997), “Bangkok Dangerous” (Pang Brothers, 1999) o la famosísima “Iron Ladies” (Thongkongthum, 2000), basada en una historia real (sobre un equipo de voleibol compuesto por gays y transexuales) que no solo batió records de taquilla, sino que se convirtió en la primera película de producción tailandesa con una comercialización y distribución normalizada tanto en Asia como en diversos países occidentales.

Películas como las citadas u otras como “Las lágrimas del tigre negro” (2000) de Wisit Sasanatieng se convierten en films de culto (no sólo en territorio nacional sino también en el extranjero) y comienzan a recorrer el circuito de festivales internacionales y éstos, cómo no, comienzan a apuntar su foco hacia territorio *thai*, premiando aquí y allá su cine, un nuevo cine lleno de creatividad, desenfado, imaginación y entusiasmo...

Y es en este contexto cinematográfico de “cosas nuevas” y de experimentación en el que aparece la figura de Apichatpong Weerasethakul que sorprende a propios y extraños obteniendo una ‘beca’ de la Hubers Bals Foundation (del Festival de Cine de Róterdam) y realizando su primer largometraje (después de haber experimentado en el terreno del

corto) “Mysterious Object at Noon” (2000), que no solo constituye un fresco de los lugares y poblaciones del Norte y Sur de Tailandia, sino que juega y experimenta con la forma y el lenguaje cinematográfico: ¿estamos ante un documental o una ficción? ¿Lo que me cuenta es real o ficticio? ¿Las personas que aparecen son reales o son actores?

Esta fue la carta de presentación A.W. ante el mundo cinematográfico (el de los museos ya lo venía practicando desde hacía unos cuantos años), que lo aclamó como la figura más sorprendente y más autoral proveniente de Tailandia. A partir de aquí, no había festival internacional que no se disputara el traer en su programación la última propuesta de Apichatpong.

Pero realmente no fue hasta 2004 que se consolida su figura de realizador y su nombre empieza a sonar a “premios”. Su cuarta película, “Tropical Malady”, sería la primera película tailandesa en competir en la Sección Oficial del prestigioso Festival de Cine de Cannes, llevándose el Gran Premio del Jurado.

La suerte estaba echada...

**FONDO**  
por Gloria Fernández  
y Eduard T. Vicens

*Fun Bar Karaoke*



## ÉRASE UNA VEZ: Una mirada a la Historia de Tailandia

Aunque pudiera parecer lo contrario a simple vista, el cine de Apichatpong Weerasethakul ofrece no pocas referencias a la Historia pasada y reciente de su país. Hechos como las sucesivas represiones militares, los códigos de censura, las dicotomías entre campo y ciudad o la reivindicación de mayores libertades para el pueblo tailandés están presentes a lo largo y ancho de su filmografía, claro está (por razones políticas obvias), de manera harto sutil. Intentaremos en este capítulo repasar algunas de estas temáticas y sacar ciertas conclusiones acerca de las opiniones políticas e ideológicas del director. “*Once upon a time...*”, así empieza uno de sus largometrajes más experimentales y arriesgados de A.W., “*Mysterious Object at Noon*” (2000), film versiculario construido según el principio surrealista del *cadavre exquis*, en el cual Joe plantea un anuncio (en los títulos de crédito iniciales) y, recorriendo la geografía tailandesa de norte a sur, les pide a una serie de personas anónimas que, sin apartarse de las tareas que estén llevando a cabo en ese momento, continúen la historia como ellos deseen. El objetivo parece fuera de toda duda: relatar una historia colectiva; una historia construida de microhistorias, en la que los verdaderos narradores son las gentes de la auténtica Tailandia, que a la vez posan delante de la cámara y hacen de actores. Con esta premisa vemos claramente su intencionalidad de dar protagonismo a todos esos tailandeses que viven ajenos a la vorágine de la capital, a esos aldeanos que a menudo son calificados con la etiqueta de “ciudadanos de segunda” por parte de aquellos privilegiados que viven acomodados en la “perfecta” Bangkok.

Weerasethakul se aproxima a aquellos que viven en pequeñas comunidades rurales y les permite ser cómplices de una historia incompleta. Filmado en un abrupto blanco y negro, el realizador parece querer demostrar con esta película casi experimental que es “*Mysterious Object at Noon*”, que la población campesina no es, ni inculta, ni analfabeta como a menudo creen aquellos que pertenecen a la clase media-alta y viven en la metrópolis. Es verdad que, en la época en la cual fue rodada (en 1998, si bien no pudo estrenarse comercialmente, y de forma limitadísima, hasta el año 2000), muchas aldeas y villas aisladas aún no habían abrazado la galopante modernidad que estaba experimentado el país, pero las personas que las integraban sí que eran conscientes de la situación que atravesaba Tailandia después del vertiginoso impulso económico que

experimentó a principios de los años 90 (gracias al proceso de liberalización económica iniciado en el año 1989, golpeado, eso sí, en Julio del 1997 por un crack económico de primer orden en muchas economías asiáticas, trayendo consecuencias funebres para la bolsa nacional, que se tradujeron en la devaluación del baht, la moneda oficial en Tailandia). De todos modos, y a pesar del lustro de prosperidad económica que atesoró el país, los tailandeses que vivían en remotas áreas rurales no notaron en demasía los efectos de ese bienestar porque sus salarios seguían siendo prácticamente los mismos. Tampoco ayudó demasiado la política de deslocalización que hicieron muchas empresas, construyendo franquicias en zonas provinciales, pues, aunque se contrataran a muchos jornaleros que hasta aquel entonces solo habían trabajado como agricultores, las pagas tendían a ser a la baja y la desigualdad salarial seguía siendo palpable entre el campesinado y los habitantes de Bangkok.

Sea como fuere en “Mysterious Object at Noon” filmando su modus vivendi somos testigos de la Tailandia poliédrica y llena de contradicciones sociales. A Joe no solo le interesaba descubrir cómo sus paisanos del extrarradio o de remotas zonas rurales, franqueadas por la frondosa selva tropical en las que aún se siguen practicando ciertas costumbres atávicas, son capaces de remontar un relato, que a medida que se va construyendo va teniendo menos consistencia (el extraño vínculo entre un niño paralítico y su profesora particular), sino que, dándoles voz, pretende mostrar la verdadera identidad de una gran mayoría social, del antiguo pueblo de Siam, de la gente que ha ayudado a construir la historia de su país.

La historia tailandesa moderna está llena de contradicciones (como el relato que se va dilucidando en “Mysterious Object at Noon” por obra y gracia de esos narradores amateurs), de inestabilidad política y de conflictos sociales. Y como toda nación, su historia está ligada a la política. Antes del Golpe de Estado del 2006, ciertos politólogos e historiadores coincidían en determinar que la época contemporánea tailandesa empezaba en 1988, año en que el líder del Partido de la Nación Thai, Chatichai Choonavan, fue designado Primer Ministro tras ganar las primeras elecciones consideradas verdaderamente democráticas, vía sufragio universal. No obstante, la “sólida” Democracia<sup>1</sup> no se instauró hasta Junio del 1992: después de las reacciones populares, lideradas por el Partido Democrático contra el Golpe de Estado perpetrado por el general Suchinda Krapayoon en Febrero de 1991, éste tuvo que dimitir y devolver el cargo de Primer Ministro Interino a Anand Panyarachun. En las siguientes elecciones, acontecidas en septiembre de 1992, el ganador, por estrecha mayoría, fue el líder del Partido Democrático, Chuan Leekpai; desde entonces se considera a Tailandia una Democracia Participativa. No obstante, ésta se ha fracturado en varias ocasiones,

por lo que siempre se habla de que el país ha tenido una Democracia frágil. El punto dramático se produjo precisamente el 19 de Septiembre de 2006 con el Golpe de Estado perpetrado por las fuerzas del Real Ejército Tailandés (tomando Bangkok y derrocando al Primer Ministro Thaksin Shinawatra, que gobernaba desde 2001), por lo que, al redefinirse los órganos de poder y ser un momento de suma trascendencia histórica, la contemporaneidad del país, desde el punto de vista sociopolítico, se considera que empieza el 1 de Octubre de 2006, con el ascenso al poder del general Surayud Chulanont (algunos historiadores, a pesar de lo que fue un nuevo resquebrajamiento democrático, prefieren seguir manteniendo a 1988 como el año de cimentación de la sociedad tailandesa actual).

Esta contextualización política permite entender que muchos de los problemas que acarrea el país en la época presente son precisamente consecuencia del pasado moderno. Y muchos de estos problemas son sugeridos en las minimalistas historias de Weerasethakul porque precisamente empezó su carrera como cineasta en el transcurso de muchos de estos hechos políticos, por lo que resulta poco recomendable acercarse a su cine sin conocerlos. De entrada, hoy por hoy, lo más inmediato es restablecer el principio fundamental que todo país avanzado que se precie tiene como doctrina política: la Democracia (rota desde hace casi una década por el Golpe Militar que hace unas líneas ya hemos comentado). La redacción de una nueva constitución se ha aplazado hasta 2017, o sea que, por lo pronto, los tailandeses no podrán acudir a las urnas para elegir un nuevo gobierno democrático (veremos si seguirán participando los militares en él). Esta situación de parálisis política produce efectos negativos en la economía y, de forma transversal, en los ciudadanos más desprotegidos (esos que retrata Joe con su templanza habitual), produciendo un malestar en la sociedad y cierta reticencia de la opinión pública internacional a reconocer Tailandia como país desarrollado, cuando no incluso a considerarla erróneamente una nación tercermundista.

Las contrariedades de la sociedad tailandesa actual, así como de sus órganos de poder (fraccionados continuamente por las constantes sacudidas políticas o, siendo más precisos, militares; especialmente el Poder Legislativo, que constituye el Parlamento tailandés), también proceden de las antiguas y obsoletas estructuras de estado que proliferaron después de la Segunda Guerra Mundial: el conflicto avivó la discriminación, especialmente en esas etnias o refugiados de países vecinos ya que en la década de los 50 empezó a acentuarse una jerarquía de clases que se ha mantenido casi intocable hasta nuestros días. La nueva burguesía, anquilosada en un modelo de estado desfasado y obsoleto, así como la resistencia de la vieja guardia aristocrática a aceptar que las nuevas generaciones, esas que han abandonado la vida del campo (hijos de los

“otros”, de familias que siempre han vivido en zonas rurales, sin demasiados recursos económicos), se han despertado y han prosperado para intentar abrirse camino y formar parte de la nueva clase media, impide en algunos casos avanzar a nivel democrático. Y es precisamente este retroceso de las libertades individuales lo que ha conducido al aplazamiento *sine die* de una nueva constitución.

A todo ello hay que sumar la tensión que a menudo se genera entre las tres principales clases que conforman la sociedad tailandesa actual: el posicionamiento burgués de la clase rica conservadora (donde se incluiría al estamento militar) que no quiere perder su autoridad y su sustento económico; las buenas intenciones de una nueva clase media, más occidentalizada, con un “discurso bienpensante” en materia de igualdad y progreso en el que se integran intelectuales (y por ende Weerasethakul y una parte de la élite cultural tailandesa); y finalmente una clase desfavorecida o marginada que constituye una bolsa de pobreza reveladora del atraso que sufre la nación en materia social, tanto en esos pueblos que viven aún del sector primario, como en los suburbios de Bangkok (durante la especulación inmobiliaria de los 90 se intentó erradicar los barrios deprimidos, con una deslocalización de sus vecinos en otros suburbios o chabolas situadas en ciudades de provincias alejadas de la capital; muchos eran mendigos o personas que vivían en el umbral de la pobreza). En este último segmento jerárquico situaríamos a esa clase rural que aglutina algunas minorías étnicas. Estas disputas jerárquicas han sido sumamente exploradas en la industria cinematográfica tailandesa y no son un invento ni mucho menos contemporáneo<sup>2</sup>.

La estratificación social aún se aprecia en la Tailandia actual, una realidad que debería ser motivo de debate por parte de los nuevos gobernantes que ostenten el poder de ahora en adelante. Éste es uno de los retos de futuro del antiguo Reino de Siam, y más si aspira a modernizarse del todo y tratar de formar parte de la élite asiática, es decir, de los países bien posicionados en la esfera político-económica mundial. Contra todo pronóstico, en el plazo de una década, deberían poderse limar ciertas desigualdades que ahora resultan intolerables, sin que eso menoscabe en su economía. También hay que tener presente que desde fuera, si queremos desde nuestra posición ‘occidental’, Tailandia es contemplado como un país turístico, mientras que los visitantes ocasionales no conocen su realidad social hasta que no pisan el país por vez primera. Sea como fuere, a Apichatpong Weerasethakul no se le escapa esta segmentación social y las problemáticas de la gente común, siendo muchas de ellas visibles en buena parte de su discurso fílmico, desde su analizada “Mysterious Object at the Noon” hasta su más reciente “Cemetery of Splendour” (2015), donde incluso filma a mendigos durmiendo en plena calle.



Blissfully Yours

Joe es consciente de que pertenece a una clase media privilegiada, cosa de la que no se avergüenza (nació en una familia de médicos, y sus padres trabajaban en un hospital de Khon Kaen, capital de la provincia de homónimo nombre, una de las más importantes de la zona nororiental de Tailandia), pero su posicionamiento ético ha hecho que sienta la necesidad de dar voz a aquellos que, aún no siendo los más desfavorecidos, saben que son señalados como si lo fueran, también por el simple hecho de vivir de la agricultura. El director necesita reivindicar su existencia dentro de la sociedad tailandesa (porque forman parte de ella y de su historia) y defender su dignidad. Apichatpong tampoco deja de lado ni olvida a esas etnias que la historia ha obviado en numerosas ocasiones al encontrarse en el limbo de varios países, entre las fronteras de Birmania o Laos (franqueada simbólicamente por el río Mekong, frontera natural y fuente de disputas territoriales históricas), y cuyos integrantes muchas veces han aparecido en sus ficciones transformados en chamanes o líderes trivales, como por ejemplo el hombre tigre de “Tropical Malady” (2004).

Tampoco se olvida A.W. de los inmigrantes procedentes de países colindantes, insinuando (que es la tónica habitual en su cine) la discriminación racial que sufren a manos de algunos tailandeses sin escrúpulos, especialmente cuando buscan trabajo en zonas donde, ya de por sí, a los nativos les cuesta encontrarlo. Sin embargo, respecto a este tema, Weerasethakul es muy consciente que no podrá cambiar nada con su cine. Empero, prefiere no dar respuestas a la problemática y sí hacerlos partícipes de



sus historias. En este sentido, nos sirve como perfecto ejemplo del conflicto racial la historia de amor presentada en “Blissfully Yours” (2002), donde se explica la relación que entabla un joven birmano con una chica tailandesa con problemas de adaptación social. La muchacha procurará que el joven no se sienta un “inmigrante” (término que siempre exhibe connotaciones despectivas por parte de quienes lo usan para calificar sin distinción alguna a los foráneos), sino una persona más que vive y trabaja en Tailandia por razones que tampoco aclara; la unión entre ambos, en caso de que tuvieran descendencia, provocaría un conflicto que no sería comprendido por parte de los familiares de la joven tailandesa. La solución: adentrarse en la selva, con la madre naturaleza, ya que ésta no juzga por motivos de raza, etnia u orientación sexual.

Aún así, el dilema que plantea su cine cuando lo analizamos objetivamente es el de si llega realmente a sus paisanos, o, mejor dicho, si el tipo de relatos que encara con un minimalismo absorbente, interesa realmente al espectador tailandés. Históricamente se constata que el público *thai* no aprecia el cine como un medio a través del cual tocar temas sociales que le afecten directamente o brindar una crítica social que les haga plantear la necesidad de pedir cuentas a sus gobernantes. Aunque hay excepciones, todas las películas que lo han intentado terminan por fracasar en taquilla, lo que pone de manifiesto que el espectador autóctono no muestra interés por el cine de realismo social y que, por lo tanto, no le interesan las historias que exponen problemáticas y conflictos con los que se puede sentir identificado o que reivindican sus raíces. El interés que pueda suscitar este tipo de cine proviene del exterior, de personas interesadas por Tailandia que, a través de sus películas, encuentran un medio ideal para descubrir retazos de su cultura y su historia. De hecho, Apichatpong no es el único realizador que ha contado con el apoyo de los festivales internacionales, donde crítica y espectadores, sorpresivamente, se sienten interesados por el enfoque social e histórico que se da en este tipo de películas (un caso paradigmático es “Beautiful Town”, de Aditya Assarat, estrenada en 2007).

El cine en Tailandia, pues, presenta alteraciones de la realidad actual y, en consecuencia, de la historia reciente, pero siempre dulcificándola o exagerándola. Weerasethakul prefiere mostrarla tal como es: su cine no pretende ser un espejo de la realidad social acorde con el contexto histórico que vive el país, ya que tampoco es su intención hacer una disertación sociológica o histórica de la Tailandia contemporánea, sino una representación simbólica de la realidad a través de sus minorías o de la gente corriente que cada día se gana el pan como buenamente puede. Y es precisamente esta representación la que nos sorprende y educa como espectadores foráneos.

Volviendo al inicio, este es el objetivo de una película como “Mysterious Object at Noon”, que como hemos visto nos ha permitido desglosar e introducir la realidad histórica, política y social tailandesa del último medio siglo: era el primer film que estrenaba en pantalla grande y fue su carta de presentación, revelando un interés inusitado por la minorías sociales (representadas en ese niño inválido) y las gentes campesinas (los narradores ambulantes). Sin embargo, su discurso no atraparía al público tailandés, distraído con los *blockbusters* nacionales o del Hollywood más incipiente, sino que, como apuntábamos, calaría más en una nueva cinefilia interesada en las cinematografías periféricas (de hecho, el filme se presentaría por vez primera en el Festival de Cine Internacional de Vancouver, que es donde Joe se dio a conocer). Por azares de la historia, Weerasethakul ha tenido la suerte de haber contado con el apoyo de una parte nada desdeñable de la crítica internacional, en un momento en que se propulsó una nueva moda por el cine asiático (a principios del nuevo milenio). Si hubiera pertenecido a otra generación, anterior a la suya, muy probablemente no estaría rodando ni docudramas sociales, en los que se esboza una amarga realidad histórica, ni relatos de profunda quietud contemplativa en los que resalta, con un hiperrealismo apabullante, el poder de la selva como símbolo de la identidad primigenia del pueblo tailandés, pues habría sido devorado por el cine de género (de todos modos hay que puntualizar que, cuando sus películas empezaron a seducir en festivales, también llegaban con fuerza producciones comerciales tailandesas vacuas de contenido, pero que despertaban pasiones incombustibles entre una cinefilia muy concreta). Aún así, fue su generación la que precisamente presencié todas las convulsiones sociales y políticas que condujeron hacia esa primeriza Democracia. Y son esos hechos históricos que vivió de niño y adolescente los que seguramente le hicieron decantarse por el tipo de cine que rueda, el que pretende destapar una realidad social que no se debe ocultar por su injusto sistema piramidal<sup>3</sup>.

Hemos apuntado que el sistema jerárquico en el cual se sostiene la sociedad tailandesa contemporánea se empezó a forjar justo al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Precisamente, a la hora de retratar o mostrar aquellos hechos históricos que han sido claves en el moldeamiento de la sociedad tailandesa actual, Joe siempre ha retrocedido a esos años de inestabilidad mundial, planteándose qué habría sucedido si su nación hubiera declinado formar parte del conflicto bélico, si no se hubiera posicionado a favor del bando japonés. Su país perdió la guerra, pero esto no pareció disgustar a un segmento importante de la población; de hecho, fue motivo de felicidad para muchas familias tailandesas, fracturadas por el obligado reclutamiento militar, tal y como se muestra en una escena de “Mysterious Object at Noon”, en la que dos soldados celebran que termine la guerra y puedan regresar con los suyos.

Otro dato histórico relevante que permite comprender el porqué de las consecutivas juntas militares, así como de la consiguiente formación de la pronunciada jerarquía de clases que hemos ido comentando, es que Tailandia nunca cayó en manos de los Aliados: nunca se rindieron ante ellos cuando finalizó el conflicto y ningún mando de las fuerzas militares ocupó el país (como sí sucedió en Japón, por parte del general MacArthur). Además, después del periodo de postguerra mantuvieron incluso buenas relaciones con Estados Unidos: desde la Casa Blanca se lo consideraba un país amigo, un aliado que permanecía en alerta ante las posibles revoluciones comunistas que pudiesen producirse en países del sudeste asiático. No obstante, también hay que recordar que, durante los años de reconstrucción y de forma ignominiosa, los Estados Unidos dejaron a su suerte a sus camaradas tailandeses, con una Bangkok completamente destruida, sin orden ni consenso gubernamental, y con una fuerza militar que quería sacar rédito del drama social (con un reforzado Phibun Songkhram, que ya había comandado el país con mano de hierro desde 1938 hasta 1944).

Paralelamente a estos hechos, en 1946 fallece el rey Ananda Mahidol (Rama VIII de la Dinastía de los Chakri) en extrañas circunstancias (había dado pleno apoyo al Emperador de Japón, Hirohito) y su hermano Bhumidol se corona como Rama IX, promulgando una nueva constitución que se tambalea por culpa de los militares, pues el dictador Phibun se autoproclama primer ministro en 1948 e instaura una falsa monarquía constitucional y un parlamento dominado por militares hasta su caída en 1957. Después de que en 1962 la revolución comunista triunfara en el norte del país, Estados Unidos colaboró con el gobierno de Bangkok contribuyendo a reforzar el ejército y el estableciendo de bases militares. Así pues, el país se encontró cada vez más comprometido en el conflicto vietnamita, del mismo modo que pocos años antes había sufrido numerosos roces con sus vecinos camboyanos. De este modo, Tailandia pasaba a ser una nación supeditada a los Estados Unidos encadenando golpes militares y gobiernos autócratas. A todo ello hay que sumar que durante la longeva Guerra Civil de Laos (1963-75) las fuerzas armadas tailandesas participaron en distintos episodios del conflicto armado.

Viendo este contexto histórico de la Tailandia de los últimos cincuenta años y de la misma manera que decíamos que, sí hubiese empezado a rodar en los años 80 muy probablemente habría sido absorbido por el cine de género, no es menos probable que tal y como expone los temas sociales en sus películas, si su cometido como cineasta comprometido con el pueblo hubiese empezado en los convulsos años 60 y 70, seguramente habría sido tachado de izquierdista. Y en el peor de los casos hubiera sido acusado de oponerse a las reglas de juego del estado, en tanto que Tailandia era

un “estado colaboracionista” que cazaba comunistas, y en consecuencia le hubieran censurado o secuestrado sus películas. No se hubiera salvado de la censura ni con la sutileza con la que afronta ciertos temas de controversia histórica.

¿Cuántos soldados murieron en todos estos conflictos? ¿Cuántos de sus paisanos arriesgaron sus vidas para franquear esos maremotos políticos propiciados por las repetidas juntas militares? ¿Cuántos de esos tailandeses que fallecieron durante los movimientos estudiantiles, barridos por el ejército o la policía, son recordados? ¿Son conscientes las nuevas generaciones que viven en la cosmopolita Bangkok de los sufrimientos que probablemente padecieron sus antepasados? Todas estas preguntas son insinuadas en las historias de A.W. y le sirven para pasar de puntillas por algunos de estos hechos históricos que hemos expuesto.

Solo faltaría señalar algunos de los comentarios que brinda el chico tailandés a su amante birmana en “Blissfully Yours”, justo antes de adentrarse en la jungla, preguntándose retóricamente cuántos soldados deben reposar en esos bosques. Más explícita resulta la alegoría militar que muestra en el medimetroje experimental “Worldly Desires” (2005), donde dos amantes fugitivos se pierden por la selva tailandesa en busca de un árbol sagrado, y entre canciones nocturnas al más puro estilo vodevil son sorprendidos por un ente (inapreciable por el espectador, solo insinuado, situado fuera de campo); lo más curioso de esta obra es que la historia de estos dos seres desprotegidos se intercala con un falso *making of* de un hipotético filme o documental sobre soldados caídos en desgracia y aislados en la selva.

Los fantasmas del pasado militarista y belicista también se hallan presentes en su más reciente producción, “Cemetery of Splendour” (2015), donde una solitaria ama de casa de mediana edad atiende a varios soldados que padecen de narcolepsia en una abandonada escuela reconvertida en un improvisado hospital. El estado de aletargamiento que padecen los soldados simboliza ese olvido buscado por una parte de la sociedad tailandesa en torno a esos acontecimientos históricos que un día causaron mucho dolor y que incluso desde altas instancias políticas alientan a que sean borrados de la memoria colectiva por el bien común. En un momento de la trama, la improvisada enfermera conseguirá sonsacar el pasado traumático de uno de esos hombres que un día formaron parte de las milicias tailandesas, descubriendo que constantemente sufre pesadillas como consecuencia del recuerdo de los bombardeos perpetrados desde la vecina Laos durante el conflicto civil que enemistó a ambos países (recordemos que esta ex-colonia francesa está separada con Tailandia por el río Mekong y no fue hasta Abril de 1994, con la construcción del Puente de la Amistad, que ambas naciones firmaron

su reconciliación definitiva). En “Mekong Hotel” (2012) también se vislumbraban ecos pretéritos de la tensión que se produjo durante los años de escalada bélica en Laos, pero es en “Cemetery of Splendour” donde lleva a sus máximas consecuencias el ardor de las heridas de la guerra. Una manera de recordar a través de una historia pluscuamperfecta en la que dispara hacia varias direcciones (gobierno, nuevas religiones, el capitalismo como artimaña para engañar al ciudadano, etc.), que la memoria histórica es el dispositivo que todo país civilizado tiene para no tropezar dos veces con la misma piedra y recordar así que nunca se deben volver a reproducir esos hechos dramáticos que tanto dolor provocaron en épocas (no tan) pasadas.

Con todo, y aunque su intencionalidad como artista no es la de trabajar para recomponer la memoria histórica de su país, sí ha quedado patente que una parte de sus objetivos como creador es la de transmitir unas mínimas ‘lecciones de historia’ con tal de que el espectador pueda hacerse una idea general de la sociedad tailandesa del último siglo, ni que sea de forma parcial. Sus largometrajes advierten de la necesaria preservación que cualquier nación democrática debería hacer de su memoria histórica. Su voluntad por aproximarse al pasado reciente (o no tan reciente) de su país, con una mirada oblicua y sin atisbos de aleccionamiento moral, desencadena en un flujo de historicismo sincopado, escondido en muchas de esas secuencias que indefectiblemente parecen insertadas por puro capricho. Weerasethakul, con su cine, traza una línea contemporánea que permite entender en qué punto se encuentra la vieja Siam y qué futuro le espera; una sinapsis histórica entre realidad y ficción, entre pasado, presente y futuro.



Mekong Hotel

## BUDISMO, SINCRETISMO Y MANIFESTACIONES FOLKLORICO-FANTÁSTICAS EN EL CINE DE A. W.

El Budismo permite revelar uno de los temas más recurrentes que aparecen a lo largo de la obra fílmica de Apichatpong Weerasethakul, y seguramente uno de los que más le obsesiona. Es necesario hablar de la religión budista para comprender el estado emocional de muchos de los personajes que transitan por sus filmes; también para ver que el realizador ha hallado en el cine una vía a través de la cual demostrar su amor por el Budismo, al menos entendido en su concepción más filosófica. El papel del karma en la existencia humana, la transmigración del alma, el sufrimiento que hay que atravesar para alcanzar el sendero de la iluminación o el ascetismo como opción para alejarse de la tentación material, son temas vinculados con el Budismo que suele explorar el realizador en la mayoría de sus producciones. Pero, ¿qué es el Budismo? O, ¿qué significa para él y cómo lo traspassa a su trabajo?

Más que una religión, muchos consideran el Budismo una filosofía de vida aunque, y a similitud de la religión católica, también contiene unos dogmas a seguir. El camino budista podría considerarse una forma de adiestramiento espiritual que lleva a una comprensión directa e individual de una visión trascendental de la realidad. Esta doctrina filosófica, que se estima es practicada por más de 200 millones de personas en el mundo (siendo Asia el lugar de mayor arraigo por razones históricas), fue fundada por un antiguo príncipe hindú, Siddharta Gautama, en el siglo VI a.C. Alrededor de su figura se erigió la religión budista: después de seguir una vida ascética y de penurias alcanzó la iluminación y el cese del sufrimiento (el “nirvana”), y pasó a convertirse en Buda. A diferencia del Catolicismo, el Budismo no está organizado en una jerarquía vertical, sino que la autoridad religiosa se basa en los “sutra” (textos sagrados discursivos de Gautama y sus discípulos). Asimismo, existen dos grandes ramas o escuelas: la Mahayana (practicada principalmente en Japón, China, Tíbet y Corea del Sur) y la Theravada, que es la que se practica mayoritariamente en Tailandia.

Lejos de lo que podría presuponerse observando la composición y estatismo de algunos de los planos-secuencia de “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas” (2010), así como de las reflexiones existencialistas y de las situaciones trascendentales

que experimentan a o las que se enfrentan muchos de los personajes que aparecen en esta hipnótica película de contorno naturalista, la visión búdica que Apichatpong Weerasethakul tiene de la vida, y que pretende mostrarnos a través de sus largometrajes, no se decanta hacia el Budismo de la rama Mayahana, ni a su variante Zen (aunque el prolongado y último plano estático de “Mekong Hotel” con esas motas acuáticas trazando líneas sinuosas en las turbias aguas del río Mekong, bien podrían recordar a las formas geométricas y concéntricas que los monjes japoneses trazan con sus rastrillos en los jardines de los templos que ofician), sino que se inclina hacia algunos de los principios que marca la escuela Theravada.

Resulta osado emitir esta lapidaria aseveración en torno a la influencia que ha ejercido esta escuela budista en su cine sin hacer un análisis concienzudo de su obra que lo demuestre. Es necesario, por tanto, poner ejemplos de situaciones o de secuencias reflexivas que compone Apichatpong en su cine que nos permitan contemplar resquicios preceptivos de la Theravada y de las ramificaciones complementarias de ésta en su discurso fílmico. En tal caso, es competencia exclusiva del realizador aclarar si las reflexiones existencialistas que emanan de sus relatos de pseudo-ficción siguen realmente algunos de los postulados de esta rama del Budismo o si él es un devoto creyente de la misma. Con todo, y partiendo de nuestros humildes conocimientos sobre la materia, podemos vislumbrar rastros de la Theravada en algunos de sus largometrajes: en muchos pasajes introduce algunos de los preceptos que predica (aislando el dogmatismo implícito en ellos), o bien para cuestionarla o para apadrinarla como filosofía de vida (intuimos que es la visión que puede tener de ella). En otras palabras: partiendo de la base de la espiritualidad que parece envolver la mayoría de los largometrajes que ha rodado hasta la fecha, resultaría paradójico analizar su obra sin ver indicios sintomáticos de esta rama budista. O, si se prefiere, es imposible acercarse a sus relatos de tenue finura narrativa sin valorar la Theravada desde una vertiente espiritual, que reafirma su discurso ante la vida (tómese de ejemplo la mencionada “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”, su película más paradigmática al respecto y que examinaremos más adelante).

Hay que tener en cuenta que la Theravada, que a continuación describiremos, es la que históricamente más adeptos ha tenido en Tailandia, inmiscuyéndose incluso en los *affaires* de estado<sup>4</sup>. Podríamos sugerir pues, que Weerasethakul ha hallado su espiritualidad (que no dogma) a partir de algunas de las enseñanzas de esta escuela budista (probablemente las lleve integradas en su interior desde su más tierna infancia). Si damos por sentado entonces que Apichatpong ha concebido su espiritualidad entendiendo la Theravada como una filosofía de vida, esto nos lleva a conocer los ‘*Tres hechos básicos de la existencia humana*’ que predica esta corriente budista: tres

principios que, a grandes rasgos, sirven para describir el arquetipo psicológico de la mayoría de personajes que aparecen en sus largometrajes:

1-*Annicca*, es decir, la “no permanencia” o cambio: muchos de sus protagonistas tienen la necesidad constante de cambiar de vida o evitar algunas situaciones que les molestan o les impiden avanzar.

2-*Dukkha*, es decir, el sufrimiento y la insatisfacción: a pesar de la voluntad de cambiar de actitud o de ambiente, no hallan la manera de hacerlo; otros personajes, a pesar de los cambios, siguen sin encontrar su lugar en el mundo.

3-*Anatta*, la negación del “yo” o insustancialidad: no se trata de negar la existencia, sino renunciar al ego para que el alma se libere y consiga ser feliz. Muchos personajes, que padecen dolor, se alejan hacia lugares inhóspitos, apartados, con tal de reencontrarse con su “yo” verdadero).

Según algunos estudiosos, estas tres nociones budistas (que para muchos pueden resultar algo abstractas ya que implican aceptar como válido el concepto del “alma”) tendrían su equivalencia filosófica, racional y atea en la corriente del Existencialismo, en tanto que ésta persigue el conocimiento de la realidad a través de la experiencia inmediata de la propia existencia<sup>5</sup>. Weerasethakul no es un filósofo, sino un artista con

Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas



un pronunciado sentido espiritual; un artista con una consciencia espiritual amplificada por la influencia de la religión budista que fluye a través de sus ficciones fílmicas. Desde el medio cinematográfico ha encontrado la posibilidad de canalizar sus dilemas espirituales, combinando, precisamente, el Budismo con el Existencialismo: ¿qué somos realmente y qué hacemos aquí? Estas dos cuestiones las aborda mediante los tres principios antes expuestos y a través de personajes desarraigados que encuentran la manera de validar su existencia siguiendo esa fórmula jerárquica de existencia humana propuesta por la Theravada. Incluso se encuentra en ellos una voluntad más sincretista, es decir, la necesidad de unificar religión y filosofía. Pero así como el existencialismo se centra en la realidad palpable, Weerasethakul prefiere dudar de la existencia entendida dentro de los parámetros del Humanismo, y brindar historias en las que el verdadero sentido de la vida es intentar hallar los motivos por los cuales el alma se ha reencarnado en el plano presente, en lo que somos realmente (muchos personajes no se cuestionan el sentido de sus vidas, simplemente actúan, hasta que algún hecho trascendental hace que se planteen qué es lo que ‘son’ y qué ‘hacen en este mundo’).

Más allá del Existencialismo, uno de los objetivos que persigue la Theravada es intentar dar respuestas al concepto del alma y a Weerasethakul, a pesar de no estar de acuerdo en la profusión dogmática de la escuela, es un tema que le preocupa y al que intenta dar respuesta a través de sus películas. Sin embargo, ¿cuáles son los orígenes de la Theravada? ¿Qué preceptos y códigos, a los que Weerasethakul se opone, definen exactamente esta rama budista? ¿Qué necesidad tiene el realizador de dilapidar ciertas reglas de la Theravada? ¿Le sirve esto quizás para poder ordenar en imágenes las inquietudes que le rondan por la cabeza acerca del karma y de la moral y, dicho sea de paso, mostrarse crítico con la canonización estamental que ha regido esta escuela desde hace siglos? ¿Utiliza la espiritualidad, visible en la mayoría de sus películas, para así exorcizar sus miedos hacia la muerte? Muchas preguntas que, lejos de ser aclaradas, tienen una respuesta ambigua o quedan sometidas a distintas interpretaciones en sus largometrajes.

De entrada, hay que decir que la *Theravada* es una de las 19 escuelas *nikaya* que integra el Budismo original<sup>6</sup>, la única que ha sobrevivido al paso de los siglos. Si primero analizamos el concepto de Theravada desde un punto de vista etimológico, nos daremos cuenta de la lógica integración de esta escuela en sus relatos y, por consiguiente, empezaremos a comprender mejor su cine: el término podría traducirse como “la palabra de los antiguos” y, es esta doctrina aislada de lo estamental, la que parecen seguir muchos de los personajes que transitan por sus obras, aturdidos por presencias invisibles que invaden sus mentes, incluso sus espacios, hasta el punto de

transgredir el estado de sus consciencias: presencias pretéritas (¿o estados del alma de vidas pasadas?) que regresan para recordarles quienes fueron en otros tiempos y en lo que se han convertido actualmente. Se aprecia especialmente en “Tropical Malady” (2004) y en “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”. Los desdibujados personajes que circulan por sus imprecisas ficciones fílmicas, como almas desarraigadas de su hábitat natural que peregrinan en la nada, coquetean con esta rama de la religión budista (aunque ellos no lo sepan o no profesen su adhesión a ella) y se empapan de su sincretismo con tal de revalidar sus existencias como personas.

Para comprender la manera de actuar de algunos de los protagonistas de sus largometrajes, así como para profundizar más en el motivo sincretista de la Theravada, hay que retener dos conceptos básicos: *vinaya* y *dharma*. A menudo, Weerasethakul pone en un apuro moral a sus personajes, ya que éstos prefieren romper con la *vinaya*, es decir, las disciplinas o reglas que deben seguirse a rajatabla, antes que verse ahogados por la corriente oficial y normativa que dicta la sociedad y acercarse más al *dharma* (la doctrina o conducta correcta). La palabra *vinaya*<sup>7</sup> define el reglamento interno de una orden religiosa (en este caso de la *Theravada*), o acciones para disciplinar la mente (que no alinear), diferenciándose del *dharma* (la doctrina o conducta correcta). En Tailandia, la *vinaya* está controlada por la *Sangha*: estamento oficial que agrupa a la comunidad budista autóctona y que asume el rol de máxima autoridad sobre la moral del pueblo tailandés (en las últimas dos décadas ha sido muy cuestionado por su corrupción interna). Por lo tanto, podemos marcar una línea divisoria entre aquellos personajes anclados en el sistema y que, por tanto, siguen el reglamento de la *vinaya* oficiosa y estatal (caso del dentista o la doctora que aparecen en “Syndromes and a Century”, cuya voluntad, a medida que avanza el relato, es la de apartarse momentáneamente del *dharma*); y los que la eluden o se ven abocados a salir de ella porque quieren seguir su propio camino (y/o destino), sin huir de la espiritualidad (el ejemplo perfecto lo encontramos en la escapada romántica que protagonizan los dos amantes en “Blissfully Yours”, refugiándose en la frondosa selva tailandesa. Misma situación que se da en el cortometraje experimental “Wordly Desires”, en el que una pareja escapa de la autoridad familiar, penetrando en la tupida jungla en busca de un árbol sagrado). Los que optan por esta última vía (la inmensa mayoría de sus personajes) son los que, precisamente, caen presos en la revelada rueda de los ‘Tres hechos básicos de la existencia humana’.

La complejidad de las historias de Apichatpong queda bastante bien delineada y compactada con este esquema conceptual que acabamos de exponer. No obstante, Weerasethakul va un poco más allá, y muchas veces en sus historias intenta demostrar que la dicotomía religiosa entre *vinaya* y *dharma* entra en conflicto y se contradice a sí

misma cuando se contempla desde la visión ofrecida por la *Kammattana* (o tradición tailandesa del bosque): un movimiento libremente organizado dentro de la rama *Theravada* que enfatiza en la meditación y la adherencia estricta al código monástico por encima de la búsqueda intelectual o el individualismo. Los seguidores de este movimiento pretenden perseguir un estilo de vida similar al que se consagró Sidarta Gautama en el nordeste de la India<sup>8</sup>, pero en comunidad. Esta búsqueda de las raíces del Budismo fundacional confluye en la tradición de la contemplación de la naturaleza que pregona la *Kammattana*, y actualmente es percibida por una parte de la población tailandesa como una práctica anacrónica y ascética, apartándose del “Budismo de Estado” que, aunque es contemplado como una rama ortodoxa y conservadora, es admitido por una parte nada desdeñable de la sociedad ya que promueve el ordenamiento social. Por el contrario, por razones geográficas y orográficas, la tradición de respeto hacia los bosques y la naturaleza está plenamente integrada en el día a día del pueblo tailandés (incluso por aquellos que viven en Bangkok o en los grandes núcleos urbanos adyacentes) de una forma natural y con independencia del grado de fe budista, por lo que no solamente es ejercida por las comunidades que viven adentradas en las selvas que se extienden a lo largo y ancho del territorio del país.

Aventuramos pues que, quizá, uno de los objetivos del realizador tailandés es demostrar el resquebrajamiento actual de la esencia pura de la *Kammattana*, pues muchos de sus personajes se adentran en la selva tailandesa con el objetivo de meditar y buscar su confort mental. Dicho de otro modo: el karma de esos personajes no necesita seguir ningún precepto oficioso, se ha rebelado contra el sistema (la *Sangha*), y apelando al principio de transmigración del alma, ésta habría pasado por otras eras y períodos históricos incluso anteriores a la propia creación de la civilización tailandesa. A Weerasethakul parece disgustarle que en la Tailandia actual la *Kammattana* también sea un estamento regido por unas normas intransigentes, unas reglas contradictorias al principio básico que profesa: el de la observación y la meditación en la naturaleza. Esta contradicción en los fundamentos de esta sub-rama del Budismo es la que pretende enseñarnos a través de unos personajes que se recluyen en la selva para entregarse a la meditación individual, aunque terminen pecando o siendo arrastrados por la lujuria (las enseñanzas de Buda pasaron por encontrar el camino armónico entre el ascetismo, la meditación y la autocomplacencia sensual).

Esta es la razón por la que muchos de sus films optan por el minimalismo narrativo y escénico: una meditación en imágenes que simplemente pretende seguir los pasos aleatorios de muchos personajes por parajes inexactos de la geografía tailandesa; personas anónimas (algunos inadaptados, otros socialmente integrados) que siguen sus

instintos para huir o contravenir al sistema. Este conflicto entre la rigidez moral de las reglas promulgadas por la *Sangha* y la voluntad de emanciparse de ellas para seguir profesando la espiritualidad por cuenta ajena, se aprecia especialmente en su trilogía no oficial compuesta por “Blissfully Yours”, “Tropical Malady” y “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”.

Hay una segunda dicotomía que creemos plantea Weerasethakul en sus filmes y que también está estrechamente ligada con el Budismo: la confrontación entre el sincretismo primitivo y la Tailandia contemporánea, es decir, entre religión y ciencia. A nuestro parecer, el director no ha emitido ningún juicio de valor al respecto a lo largo de su trayectoria artística, sino que solo expone esta dicotomía social a través de situaciones comprometidas en las que las tradiciones atávicas y ciertas creencias religiosas chocan con la ciencia moderna o los avances tecnológicos (y que son extrapolables a otras sociedades contemporáneas o modelos de estado), siendo responsabilidad del espectador decantarse hacia un lado u otro. Una de las películas en las que se pone de manifiesto este enfrentamiento, con cierta ironía es “Syndromes and a Century” (2006). En esta producción, cuya historia se inspira en el idilio amoroso que vivieron sus padres, somos testigos de cómo varios monjes budistas necesitan recurrir a la medicina convencional, renunciando así a sus creencias o a la medicina alternativa. Aún con todo, como gesto de agradecimiento (o bien a modo de persuasión para conseguir más medicamentos), los monjes ofrecen a los doctores que los han atendido todo tipo de remedios naturales que utilizan en sus congregaciones. Resulta irónico ver como unos monjes, que profesan el ascetismo y unas fuertes convicciones hacia la Theravada, recurren a estas prácticas, rozando incluso el soborno, para no enfermar y mantenerse sanos.

Precisamente, por los hechos que retrata Apichatpong en “Syndromes and a Century”, el film fue reprendido por la *Sangha* y el Comité de Censura de mostrar actitudes indecorosas por parte de la comunidad budista (básicamente se quejaron de que los monjes actuaran de la manera en que lo hacen o por la escena en que uno de ellos controla un dron por control remoto y toca la guitarra). Weerasethakul apunta certeramente en este film hacia una de las claves de la decadencia del Budismo actual: la religión como instrumentalización de una sociedad cada vez más aconfesional, que asiste resignada al ateísmo de las nuevas generaciones y que utiliza a sus emisarios (los monjes) como paladines de la rectitud, la moral y la jerarquía de clases. Una decadencia que para sus compatriotas es fácilmente entendible (tomando como referencia el contexto de la Tailandia de los últimos veinte años), pero que para el espectador Occidental, sin tener un mínimo de bagaje histórico, puede resultar sorprendente o incluso chocante (más aún cuando solo se ha aproximado al Budismo tailandés de manera superficial, a veces

como turista, eclipsado por monumentos y emblemas, pero sin conocer la situación real que vive esta práctica religiosa).

Estas dos dicotomías discursivas que plantea Weerasethakul entre “culto religioso obligado/opcional” y entre “ciencia/religión”, y que se van repitiendo a lo largo de sus trabajos cinematográficos, parece ser la respuesta natural a cierto estado de ánimo de la propia sociedad tailandesa. Muchos teólogos y sociólogos apuntan a que el Budismo tailandés, en su manifestación más ortodoxa y rígida, está en crisis desde los años 80, acrecentándose esta decadencia moral después de la crisis económica de 1997 y del Golpe de Estado perpetrado por la Junta Militar en 2006. El Budismo es puesto en duda desde el punto de vista estamental a consecuencia del consumismo desaforado, y por el constante cuestionamiento de la *Sangha*, a la que se acusa de estancamiento administrativo y de presunto uso indebido de fondos públicos.

Otros observadores de la sociedad tailandesa contemplan la crisis institucional del Budismo como una pérdida de las tradiciones, debido a un capitalismo desaforado y al auge de pequeñas sectas agrupadas en los grandes núcleos urbanos que buscan nutrirse de las enseñanzas búdicas para conseguir un beneficio económico (pequeñas sectas de dudosa credibilidad religiosa, en las que solamente son aceptados aquellos que contribuyan a la causa económica de forma regular o en cuotas mensuales). A este nuevo “Budismo” se le llama *phuttha phanit* (budismo comercial, popular, posmoderno...) y es precisamente la escuela Theravada la más perjudicada por él. Weerasethakul tam-



The Adventure of Iron Pussy

poco parece demasiado convencido por esos nuevos cultos cosmopolitas en los que la espiritualidad queda relegada a un segundo plano; “Joe” nunca se dejaría tentar por estas organizaciones postizas, a las que, cuando tiene oportunidad, crítica o ridiculiza.

Más allá del dogmatismo y el sincretismo religioso, otro de los aspectos que se resalta en las ficciones fílmicas de A.W., y que también están relacionados con el Budismo, es el folklore fantástico que a menudo incluye en sus historias: apariciones que se escapan del mundo terrenal (pese a poder ser palpables) y que solo pueden ser entendidas en un contexto mitológico o como elementos simbólicos de la religión budista. Efectivamente, muchas manifestaciones fenomenológicas se inspiran en las que aparecen en el panteón budista, sean divinidades o entidades demoníacas (algunas extensibles a otros países del sudeste asiático limítrofes con Tailandia). Hay que tener en cuenta que la rama Theravada no solamente se practica en Tailandia, sino que se extiende a Sri Lanka (de este mismo país se habría importado), Laos, Myanmar, Vietnam y Camboya, por lo que no resulta nada extraño que en sus producciones cinematográficas aparezcan las mismas divinidades o seres de parecida fisonomía o estructura anatómica (algunas han sido integradas por Weerasethakul en sus historias, como buen conocedor de esta escuela y debido al respeto por todo aquello que tenga que ver con lo sobrenatural).

Con todo, ya ha quedado claro que el credo que profesa Weerasethakul por la religión budista, y a pesar de que en algunas de sus producciones introduce criaturas que perfectamente podrían formar parte de una de esas extintas y añejas sesiones de programa doble de terror de bajo presupuesto, es del todo espiritual y filosófico. El realizador huye de los convencionalismos iconográficos que se han apoderado del cine *mainstream*, en tanto que el Budismo popular o “populista” (el practicado en la contemporaneidad por millones de tailandeses por pura conveniencia social), se ha ido introduciendo paulatinamente en los géneros cinematográficos que mejor aceptación han tenido en las dos últimas décadas por parte del público tailandés<sup>9</sup>. Los versados conocimientos que el cineasta tiene sobre el folklore autóctono de raíz sobrenatural le permiten evitar caer en los tópicos de ese cine comercial: no se apropia de esas manifestaciones budistas para generar simple entretenimiento reduccionista, sino que procura integrar sus preceptos y sus representaciones alegóricas de forma honesta y muy respetuosa con el sincretismo religioso.

Solamente distinguimos un indicio “populista” en una de sus más desinhibidas producciones. En un momento de su film “The Adventure of Iron Pussy” (2003), el agente secreto travestido que interpreta Michael Shaowanasai (colega de Weerasethakul y co-director de la película) pide consejo al mismísimo Sidarta Gautama, que le habla

desde una estatua en un pequeño templo que, a la vez, es utilizado como cuartel de la agencia de espías a la que pertenece. El personaje no se limita a pedirle asesoramiento, sino que pide perdón por su condición sexual (refiriéndose a su “*debilidad*”), a lo que Buda responde de forma aleccionadora que no “*debe confundir su corazón con su trabajo*” (solo se traviste cuando es agente secreto). Pese a la divertida situación (ejemplo de ese populismo al que apuntábamos antes), esta escena demuestra, una vez más, el descontento y el punto de vista de Weerasethakul hacia los estrictos códigos de conducta promulgados por la *Sangha*, y apunta a que el dogma puede ser válido sin las obligaciones morales de la *vinaya*. En otro orden temático, esta secuencia de “The Adventure of Iron Pussy” también puede verse un tanto reivindicativa de los derechos del colectivo LGTB de su país, y en el contexto religioso, dar a entender que el Budismo debería dar cobijo espiritual a todo el mundo independientemente de su condición sexual.

Tampoco debería sorprendernos el que Weerasethakul decidiera inclinarse por el Budismo de masas ya que, como hemos explicado, el revoltijo de tradiciones, cuentos populares, folklore fantástico y supercherías que se ha podido ver en las pantallas tailandesas desde la entrada del nuevo milenio, surgen precisamente del Budismo “populista”, el de conveniencia: un hecho consecuente del extenso abanico de cultos y variantes que ha habido históricamente en Tailandia y que ante la poca fe de las nuevas generaciones hacia la religión nuclear del país, ésta ha tenido que integrarse de una manera u otra en la cultura pop. Sin olvidar tampoco que otras religiones o sectas vecinas, como el Hinduismo, se han entremezclado con el Budismo. Todo ello confluye en una amalgama de creencias que se ramifica en tres prácticas religiosas y que van arraigando en la mentalidad contemporánea de los tailandeses y, como no podía ser de otro modo, en la vertiente artística de Weerasethakul. Las referimos a continuación.

Una, obviamente, es el Budismo en su rama Theravada, de la que ya hemos hablado y dado ejemplos suficientes encontrados en el cine de “Joe”, y de la que solo faltaría apuntar un dato: a nivel estadístico, actualmente es seguida por un 90% de la población (esto permite hacernos una idea de la influencia que tiene en la sociedad y por qué desde las altas instancias se esmeran en profetizar las virtudes de su adoctrinamiento). La segunda influencia importante en el Budismo tailandés son las creencias hindúes que llegaron desde Camboya, sobre todo cuando se instauró el Reino de Sukhothai (1238-1438), momento en que el país dejó de estar sometido por los Khemer camboyanos. El Hinduismo jugó un papel importante en la primera institución de la monarquía tailandesa, tal como lo hizo en Camboya, y ejerció su influencia en la creación de leyes y el orden religioso y administrativo de la sociedad tailandesa a partir del Reino de Siam (1782-1949) y de la Dinastía de los Chakri (vigente hoy en día). Ciertos rituales

practicados en la Tailandia moderna se identifican explícitamente con el Hinduismo en origen, o derivan de las prácticas hindúes, aunque su visibilidad en la sociedad tailandesa ha ido disminuyendo en el último siglo. Weerasethakul solo se aproxima a esta segunda influencia desde el punto de vista historicista y ornamental mediante elementos figurativos que forman parte del fondo escénico en algunas secuencias de sus producciones fílmicas.

Y la tercera influencia, que sí es determinante para explicar los elementos figurativos fantásticos que aparecen en algunas de sus películas, sería el acercamiento a la religión desde el punto de vista folklórico: el intento de propiciar y atraer el favor de los espíritus locales conocidos como “phi” ha sido determinante para dotar de mayor culto al Budismo estatal, en tanto que las fuerzas ocultas, las consideradas malélicas, solo pueden ser combatidas desde la fe budista. Mientras que ciertos historiadores y teólogos occidentales han trazado una línea clara entre el Budismo tailandés de Estado y las prácticas religiosas paganas, esta distinción rara vez se observa desde dentro de los Estamentos Oficiales. Tampoco se distinguen en lugares rurales en los que tienden a mezclar todo en un intento de sincretismo provinciano que a la vez desconoce el hermetismo dogmático de la *Sangha*. Muchas restricciones observadas por los monjes budistas rurales no se derivan de las ortodoxas prácticas de la *vinaya* (que como hemos apuntado es la disciplina por la que se rige la comunidad monástica budista tailandesa), pero sí a partir de los tabúes derivados de la práctica de la magia popular, es decir, del chamanismo local. Siempre que lo necesiten o sea requerido, los monjes emplearán el poder espiritual en rituales que intentan apaciguar el ánimo de los espíritus autóctonos, especialmente aquellos que puedan amenazar la estabilidad de las comunidades rurales. La astrología, la numerología y la creación de talismanes y amuletos para protegerse o defenderse de los malos espíritus también juegan un papel importante en el Budismo que practican los tailandeses (he aquí la cultura del miedo que ha propagado el Budismo de Estado para captar feligreses), si bien algunas de estas prácticas ofrecidas por los brujos y chamanes rurales estén proscritas en los textos budistas. Por decirlo más claro, las prácticas de los chamanes se empapan del Budismo y viceversa: algunas creencias budistas fueron utilizadas por los abades para crear nuevas supersticiones que, consensuadas con los líderes de la comunidad, mantenían controlados a los aldeanos.

Esta tercera vía es la que parece obsesionar más a Weerasethakul, cosa que nos sirve para abordar el folklore sobrenatural que aparece en sus largometrajes y que encandila a los espectadores occidentales de mentalidad más abierta. Además, tiene todo el sentido del mundo porque ya hemos apuntado que en este tercer camino espiritual basado en el chamanismo y al que se aferran algunas comunidades primigenias tailandesas, esas



prácticas arcanas de adoración a dioses paganos entran en conflicto con las enseñanzas budistas oficiosas y, precisamente, a nuestro parecer, es esta confrontación la que le interesa al director hasta tal punto de aceptar como reales ciertas manifestaciones ilusorias surgidas del chamanismo o el misticismo. En “Blissfully Yours” hay un momento revelador al respecto cuando uno de los dos amantes, justo antes de que se adentren en la selva, le formula la siguiente pregunta al otro: “¿Tienes miedo a los fantasmas?” No hay respuesta, solo una sonrisa cómplice.

A quien no le provocan ningún pavor es a “Joe”, o al menos no contempla a los fantasmas como una amenaza, pero sí mantiene un respeto absoluto por toda manifestación sobrenatural anclada en el chamanismo rural. Se aprecia especialmente en “Tropical Malady”, donde se perciben sus intenciones de abrazar ese folklore regional *in situ*, desde su génesis; empaparse de la tradición más arcana, la que solamente conocen esos chamanes que habitan en las profundidades del bosque, aislados del mundo moderno. Durante buena parte del metraje, la cámara se adentra en las frondosas junglas tailandesas con dos personajes que buscan redimirse, explorado en la simbólica mutación del “hombre tigre”, representación figurativa del *Suea Saming*, un encantamiento que forma parte de la cultura sobrenatural tailandesa ofrecida por la magia negra de un chamán. Y lo más sorprendente de todo es la manera tan expositivamente natural (y casi racional) con la que representa todo acto sobrenatural.

Esta voluntad integradora de lo sobrenatural en la cotidianidad también es observable en “Mekong Hotel” (2012), cuya esbozada narración le lleva a explorar los límites entre la realidad y la ficción, introduciendo de la forma más natural posible a un ser que forma parte de la cultura sobrenatural de Tailandia y Laos: la mujer vampiro o “Phi Song Nang” (equivalente al “Pontianak” malayo e indonesio), que atrae y se alimenta de hombres jóvenes. En este filme, que actúa como *making of* de otro que tenía planteado rodar, esta violenta criatura y su retoña se nutren de la memoria de sus víctimas para rememorar de forma nostálgica algunos aspectos trágicos de la historia reciente de Tailandia.

Antes de terminar este apartado dedicado a estudiar cómo el Budismo tailandés, se ha ido inmiscuyendo en la obra cinematográfica de Apichatpong de manera exponencial, faltaría analizar su producción más sólida al respecto: la mencionada y galardonada “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas” (Palma de Oro en Cannes 2010), donde Budismo, ascetismo, espiritualismo y chamanismo se dan la mano para entretejer una profunda reflexión acerca de la volatilidad del cuerpo humano. Es en esta película de relajada templanza narrativa, cuyas imágenes ahondan en el placer sensorial de lo

contemplativo, donde los cuentos de tradición oral cobran una mayor relevancia en la trama, por encima incluso de los ritos chamánicos que se insinúan en alguno de sus pasajes (tómese de ejemplo la inclusión a media película de la fábula de la princesa desfigurada que, abandonada por su príncipe pretendiente, es seducida por el dios de un lago, que resulta ser un pez-gato o bagre, penetrándola con virulencia con tal de purificarla).

Con “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”, el director intenta aproximarse a algunas tradiciones folklóricas de la región de Nabua (Provincia de Nakhon Phanom, al nordeste de Tailandia, frontera con Laos), aprovechando los legajos que un monje de su ciudad natal dejó escritos acerca de un hombre llamado Boonmee, que aseguraba que podía recordar sus vidas anteriores: Phra Sripariyattiweti era el abad que transcribió las palabras que le confesó este extraño hombre (el libro fue publicado en 1983). Cuando Weerasethakul lo descubrió y lo leyó, intentó localizar al tal Boonmee, pero cuál fue su frustración al descubrir que ya había fallecido, por lo que decidió empezar a trabajar junto al monje con la intención de poder plasmar en imágenes lo que se relataba en el libro de la manera más honesta y fidedigna posible, evolucionando finalmente hacia un proyecto más personal. La prueba es que antes de embarcarse en el largometraje que nos ocupa, creó una vídeo-instalación que constaba de siete partes y dos cortometrajes unidos (“A Letter to Uncle Boonmee” y “Phantoms of Nabua”) que son los que dieron pie al fino relato que podemos seguir en la película.



Phantoms of Nabua

Este film clave para la consolidación de Weerasethakul como cineasta, aglutina mucha sabiduría budista en sus imágenes, mediante una historia tan simple como emotiva: el viaje de despedida que efectúa un pobre hombre de mediana edad, al verse acorralado por la enfermedad renal que sufre desde hace tiempo y que ahora se encuentra en fase terminal. La despedida será transversal: por un lado, dispondrá de un último banquete nocturno para disfrutar de todos sus familiares directos, tanto los que están vivos, como los que ya no se encuentran en este plano existencial; y por el otro, antes de partir, antes de que su alma se desprenda de su caparazón, realizará un viaje emocional al fondo de su psique para, una vez alcanzado un estado metafísico, intentar hallar la paz espiritual y calmar su maltrecho karma (representado en la longeva secuencia en la que se adentra en el bosque para luego terminar el viaje en el interior de unas laberínticas cuevas). Con esta premisa, Weerasethakul despliega un mundo onírico (que para él es del todo real) en el que asistimos en un mismo espacio y tiempo al conmovedor reencuentro familiar entre Boonmee, su esposa (fallecida hace años) y su hijo (perdido tiempo atrás en el bosque y ahora transformado en un “mono-fantasma”, en una especie de gibón humanoide, después de haber quedado seducido por las criaturas fantásticas que residían en él), además de poder compartir su experiencia con su hermana y su sobrino (ambos vivos). Con la excusa de esta redentora despedida, el realizador también plantea un tema recurrente en el Budismo: asumir que las malas acciones cometidas en otro plano existencial (los fantasmas de la guerra; el haber matado en nombre de la patria a otros seres humanos) tienen consecuencias en la vida presente (el sufrimiento de Boonmee, un castigo que se traduce en las sesiones de diálisis y la sensación de que, hallándose en su lecho de muerte, no dispondrá de tiempo suficiente para arreglar algunos asuntos familiares).

A parte del decálogo de seres extraídos del folklore fantástico de Tailandia, “Joe” reserva unos minutos de metraje para volver a abordar una de sus obsesiones: la modernidad frente a la tradición, en el sentido budista. Esta nueva exposición sobre la pérdida de valores del Budismo y la necesidad de adaptarse a los nuevos tiempos se observa en la larga secuencia final, en la que los familiares de Boonmee asisten a su funeral: la ceremonia parece un carnaval, un espectáculo sonsacado de una de esas religiones prefabricadas contemporáneas a las que apuntábamos antes (la espiritualidad queda ahogada por un mar de neones *kitsch*, mientras todos los familiares rezan en un ritual que aparentemente resulta ser muy poco respetuoso con el fallecido). En otro orden jerárquico, esa contraposición entre lo moderno y lo tradicional continúa haciendo acto de presencia en la siguiente escena, cuando vemos al sobrino de Boonmee haciendo de monje ocasional durante los días de luto en el templo moderno. Al terminar cada jornada se refugia en el hotel y cuelga el hábito para seguir siendo un joven tailandés de su edad, preocupado por el “*fast food*”, la ropa de marca y las nuevas tecnologías.

Podríamos seguir profundizando en otros aspectos sensitivos que nos brinda “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”, pero creemos que los aportados son suficientes para ratificar que esta producción de lenta digestión (y que muchos críticos se apresuraron a despacharla como una excentricidad que su director rodó por puro deleite y orgullo personal o que, en el peor de los casos, consideraron una tomadura de pelo) se ha convertido en el “*cum laude*” del Budismo cinematográfico (al menos en lo que se refiere a la cinematografía tailandesa). No existe otra película facturada en Tailandia que exponga de manera tan franca esos aspectos del credo budista y los yuxtaponga con el folklore regional. La ortodoxia estamental ha querido borrar las creencias personales y la libertad de culto de cada tailandés, y Weerasethakul se apresura a recordarlo con los últimos suspiros del tío Boonmee, que aunque parezca que por momentos se ha vuelto ‘majara’, es el más sensato de todos los creyentes budistas.

Para ir concluyendo, podríamos afirmar que “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas” reafirma la posición de Apichatpong Weerasethakul para con la religión budista y su dogmatismo. Y es que ya hemos visto que un artista tan heterodoxo como él no puede concebir su espiritualidad en los parámetros de la ortodoxia budista. Su universo ha conseguido emanciparse del dogma y, fruto de esta emancipación, su obra bien podría resumirse como un enredado cosmos sensitivo de sincretismo y folklore que funciona por capas espirituales conectadas todas ellas por finos hilos narrativos que permiten definir los argumentos de sus películas. Sus producciones se convierten, pues, en disertaciones contemplativas del estado de ánimo de un segmento muy específico de la población de su país que, al igual que él, abraza la religión desde una opción puramente espiritual y filosófica. Si su cine es ascético es por su voluntad de plasmar en fotogramas ese clamor espiritual mediante una interpretación de una religión que no puede entenderse actualmente sin todas sus ramificaciones culteranas y sincretistas; si su obra fílmica es tan absorbente y envolvente es por su filantrópico deseo de transmitir, sin dogmatismos, ni adoctrinamientos, esa espiritualidad que emana en su origen el Budismo al máximo posible de espectadores. Aunque éstos se resistan...

## LA SEXUALIDAD EN EL CINE DE A.W. ENTRE LA INSINUACIÓN Y LO EXPLÍCITO

En una entrevista aparecida en 2010 en la edición digital de la revista The Hollywood Reporter y, a propósito de la presentación en suelo estadounidense de la película “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”, se le preguntaba a Apichatpong Weerasethakul acerca de su orientación sexual y sobre si ésta afectaba en la forma de concebir sus películas. La pregunta fue más lejos aún: ¿se considera usted un director especializado en cine gay? El realizador en un acto, entendemos de paciencia y generosidad, en vez de evadir la cuestión e irse por las ramas,<sup>10</sup> respondía lo siguiente: *“Algunas de las películas que he hecho hablan de este tema, pero no hay nada de eso en “Uncle Boonmee...” . No obstante, no creo que importe demasiado”<sup>11</sup>*.

Después de leer esto, muchos de los espectadores que hayan descubierto su cine a través de películas como “Tropical Malady” (2004) podrían pensar que Weerasethakul estaba tomando el pelo al entrevistador y que realmente su orientación sexual sí que influye en su discurso fílmico. Pero tal consideración sería quedarse en las antípodas de su narración cinematográfica, en una lectura muy superficial de su cine y de los temas que de verdad le interesan. Por descontado que la sexualidad es uno de ellos, pero la manera de presentarla y exhibirla ante el espectador es tan variada que la teoría que sostienen algunos de que el hecho de ser gay ha influido en la manera de mostrarla se desmonta por sí sola. Y es que no solo se limita a mostrar la sexualidad desde el punto de vista de la homosexualidad, sino que también plantea situaciones (plácidas o enredadas) desde la heterosexualidad, e incluso desde la transexualidad.

Buena prueba de ello la tenemos en la escena pasional de los doctores en “Syndromes and a Century” (2006); escena, por cierto, que el Comité de Censura Tailandés no vio con demasiados buenos ojos al transcurrir en un hospital, alegando que estas actitudes, aun siendo ficción, son inapropiadas por parte de unos profesionales que trabajan en la Sanidad. O el acto sexual practicado por el chico inmigrante y su amante en plena naturaleza salvaje en “Blissfully Yours” (2002), mostrado con una explicitud secuencial que roza para muchos casi lo obscuro. Y no podemos olvidarnos de su maravillosa producción *kitsch* “The Adventure of Iron Pussy” (2003), cuyo héroe es un espía que se traviste para pasar desapercibido, protagonizando algunas escenas de cama que, aunque

ciertamente absurdas, no dejan de tener un trasfondo social acerca de la normalización del colectivo transexual en Tailandia, si bien el cometido principal del film es el de divertir al espectador local. Por lo tanto, su mirada a la sexualidad es bifocal: tenemos películas en que las relaciones heterosexuales son las dominantes (caso de “Blissfully Yours” o “Syndromes and a Century”), y otras en que la homosexualidad es el hilo conductor del relato desde el minuto cero (caso de “Tropical Malady”). La manera de afrontarlas y mostrarlas ante la cámara también es distinta.

Tal vez, su producción más ejemplar al respecto sea precisamente “Blissfully Yours”. Por una parte, tenemos la comentada y prolongada secuencia de intercambio de fluidos entre los dos jóvenes amantes, que por lo explícita podría ser tildada casi de pornográfica, ofendiendo al espectador más conservador y puritano. Y por la otra, el momento de desenfreno de la madura Orn (especie de ‘guardiana del muchacho’), que sin razón aparente decide desahogarse sexualmente con un conocido en las inmediaciones de un bosque, practicando el acto abiertamente pero también con cierto pudor y sin mostrar las partes más íntimas de los cuerpos. Hay otra escena que atañe a la relación del joven inmigrante con la chica tailandesa en el que el momento sexual está rodado en un forzado, pero artístico, contraplano: se trata del instante en que la chica le hace una felación al muchacho, estando éste de espaldas a la cámara, por lo que podemos intuir lo que sucede, pero nunca vemos explícitamente lo que está ocurriendo (rodada en un



Blissfully Yours

único plano estático, por cierto). La posible excitación que puede producir al espectador se transmite a través de la imaginación, de lo que “no se ve” en pantalla, del fuera de campo, porque la cámara, de forma elíptica, y al estar posicionada detrás de él, no capta directamente el momento de intimidad sexual, pero sí la plenitud, el éxtasis una vez terminado el acto. Hay que remarcar que las tres secuencias están filmadas en un ambiente bucólico que demuestra la voluntad del director por presentar el acto sexual tal como es: una manifestación normalizada de la propia naturaleza humana. “Blissfully Yours” podría considerarse su adscripción al cine romántico y viene a ratificar su alegato a favor del amor libre y su dualidad a la hora de mostrarlo: entre la insinuación y la obscenidad, entre la intimidad y la provocación pornográfica.

De hecho, el mecanismo de la insinuación siempre ha sido un recurso cinematográfico argumental muy válido para presentar la tensión sexual que existe entre dos personajes. Tenemos muchos ejemplos a lo largo de la historia del cine. Si nos ceñimos al cine asiático, uno de los especialistas en la materia es el realizador hongkonés Wong Kar-wai. Como ejemplos, el palpable (por el espectador) deseo reprimido existente entre los amantes de su aclamada “Deseando Amar” (2000); o la falta de osadía de Jude Law en “My Blueberry Nights” (2007) para seducir a Norah Jones. Curiosamente, al igual que “Joe” pero sin ánimo de comparar, Kar-wai a veces también presenta el sexo de una forma más visceral, como es el caso de “Fallen Angels” (1995) o “Happy Together” (1997), donde se plantea el amor destructivo entre dos homosexuales.

Este recurso de la sugerencia amorosa fue aplicado por Weerasethakul en una de las historias intercaladas en el film “Syndromes and a Century”, concretamente la que protagonizan un dentista joven y un monje budista. Por lo visto, y de forma sorprendente, el Comité de Censura no vio ninguna intencionalidad homosexual en ella, a pesar de que la insinuación constante por parte del odontólogo hacia el monje se palpa en cada fotograma, y el tira y afloja y las miradas furtivas se tornan más evidentes a medida que se van conociendo. Resulta curioso que esta escena no levantara ampollas en la sociedad tailandesa; tal vez, el hecho de que se estrenara de forma limitada en las salas contribuyó a frenar la polémica (decir que el estreno oficial tuvo que hacerse en la Alianza Francesa de Bangkok por problemas con el Comité de Censura, pero no por culpa de esta insinuante relación homosexual, si no por la manera en cómo el director retrataba al estamento budista).

Añadir también que “Syndromes and a Century” se estrenó después del intenso debate político acerca de los derechos del colectivo LGBT: un momento delicado para la sociedad tailandesa después de que, en 2005, las fuerzas armadas levantaran la

prohibición que impedía a homosexuales poder servir en el ejército. No obstante, el año en que las reivindicaciones y demandas por parte de este colectivo y otras asociaciones afines a la lucha por los derechos civiles y de igualdad de gays y lesbianas se vieron recompensadas fue el 2002, cuando el Ministerio de Salud de Tailandia declaró públicamente que la homosexualidad ya no debía considerarse una enfermedad o un trastorno mental (esta consideración arrancaba de una antigua y discriminatoria ley promulgada en el año 1954).

Casualmente, y para trazar una línea cronológica comparativa entre su cine y la evolución positiva que ha experimentado la sociedad tailandesa en materia de derechos a favor del colectivo LGTB, fue un año después de haberse abolido esta arcaica y discriminatoria postura cuando Apichatpong presenta la ya citada “The Adventure of Iron Pussy”, en la que, como hemos apuntado antes, rompe una lanza a favor del travestismo: la historia de ese espía que, para infiltrarse en según qué lugares, se traviste, le sirve para sacar a relucir su vena más desinhibida y, dicho sea de paso, poder mofarse (esta vez nada sutilmente) de aquellos de mente más conservadora, eso sí, siempre de una manera cómica y a veces incluso chirriante. De todos modos, esa vena estridente y colorida de “The Adventures of Iron Pussy” no fue únicamente responsabilidad suya, sino que seguro tuvo mucho que ver su amigo y colega de profesión Michael Shaowasanaï, que es abiertamente gay, y que, además de co-dirigir el film junto a A.W., interpretó el rol principal del agente travestido. En la película hay un momento de clara reivindicación del colectivo: cuando el protagonista, arrepentido por tener que travestirse cada vez que ejerce su profesión, le pregunta a Buda por su condición sexual, literalmente por su “debilidad” (la sede principal de la agencia de espías en la que está adherido se halla enclavada en un pequeño templo budista), y el mismísimo Buda le responde que no debe confundir el trabajo con sus sentimientos (entiéndase opción personal hacía una tendencia sexual).

Poco después, en 2004, Apichatpong estrenaría “Tropical Malady”, una de sus obras que mejor explora la sexualidad entre hombres, así como sus disyuntivas amorosas. Y no solamente esto, sino que la tensión que se palpa en algunas secuencias y la manera en como expone las relaciones entre los personajes homosexuales son claves en la articulación dramática del filme, así como en su narración. La película se estructura en dos historias claramente diferenciadas pero unidas bajo el mismo cordón umbilical, y es en la segunda de ellas donde se constata esa voluntad de “Joe” por plasmar la tensión sexual que existe entre dos criaturas del mismo sexo: un soldado arrastrado por los ceños y un ser fantástico de las profundidades de la jungla que, bajo el manto de un tigre, esconde el alma de un antiguo amante del militar. La relación de amor-odio entre estos

dos seres de este segundo relato (tamizado, a nuestro parecer, por la visión folklórico-fantástica del director e inspirado en leyendas localistas) es consecuencia de los malos entendidos amorosos protagonizados por los dos personajes del mismo sexo del primer relato, solo que en un plano existencial diferente. La tirantez que se produce entre ambos le permite a Weerasethakul marcar el eje narrativo y el ritmo de la segunda hora del filme. El amor gay (más que la homosexualidad como opción o una reivindicación de la misma) se convierte, pues, en el motor central de la película: primero de una forma terrenal, para a continuación derivar hacia una manifestación fantasmagórica, que podría entenderse como el resultado de una lujuriosa y enloquecida pasión entre personas del mismo sexo. Es decir, una historia de amor profundo entre dos personas en la que el miedo que uno siente por hacer un posible daño al otro (ya que ambos tienen dos personalidades muy fuertes o antagónicas), tiene más peso en la historia que no el hecho de que sean del mismo sexo.

“Tropical Malady” viene a ratificar las palabras que brindaba “Joe” en la entrevista que mencionábamos al inicio: su discurso fílmico no se fundamenta en la lucha por los derechos del colectivo LGBT ni tampoco en su propia experiencia personal, sino que entiende que las personas que forman parte de su vida, de su día a día, deben representarse y ser parte integrante de sus historias (siempre que ésta lo requiera) de una manera natural, del mismo modo que cualquier país con una democracia avanzada debería ser tolerante al respecto de este tema<sup>12</sup>. Por tanto, aunque “Joe” sea gay y lo haya manifestado en más de una ocasión, su cine no se presta a reivindicar la homosexualidad de forma explícita, sino que aparece cuando más le conviene, de forma normalizada y al mismo nivel ‘intertextual’ que la heterosexualidad. En tal caso, el realizador utiliza la sexualidad para describir una parte del comportamiento humano: empareja a personas que aparentemente no tienen ningún vínculo en común gracias al sexo, y es a través del acto sexual que descubren sus sentimientos y encuentran puntos de atracción que les permiten conocerse mejor. El sexo para Weerasethakul, sea mostrándolo de forma más reservada e intuitiva, sea de forma más explícita u obscena, representa una forma de liberación para el ser humano, una representación de su conducta más primigenia como especie dominante de este planeta... si es que lo es realmente.

## LA ENFERMEDAD Y LA SANACIÓN EN EL CINE DE APICCHATPONG

Los conceptos de enfermedad y sanación han sido tratados de forma recurrente a lo largo de la historia del cine. Ya sea como hace el japonés Masahiro Kobayashi en “The Rebirth” (2008) que reflexiona acerca de la creación como manera de sanar: “rodé la película por motivos de salud, sin apelar a ningún fin comercial, sino para superar una depresión”; o como expone el danés Carl T. Dreyer en “Ordet” (1955), contraponiendo la razón frente a la fe, la ciencia frente al dogma. Numerosos cineastas de todas las nacionalidades han introducido de una manera más o menos evidente la temática “médica” en sus producciones. Veremos a lo largo de este capítulo como el tailandés Apichatpong Weerasethakul incide en ella desde sus inicios. Intentaremos teorizar acerca de sus motivos e intenciones al hacerlo.

Hay grandes analogías entre la medicina occidental y la oriental. Pero también grandes diferencias. Quizá la más evidente sea el hecho que mientras la medicina occidental se encamina a la eliminación de las enfermedades (a la curación de los síntomas), en el caso de la medicina oriental, tanto la formación académica como la práctica médica se centran en la prevención de las enfermedades. No se busca curar, sino, y de forma primordial, que el ser humano no enferme. Es un cambio sustancial, pues la relación médico-paciente, en Oriente, es un tanto diferente a la que se da en nuestros centros de salud, pues no se produce cuando existe la enfermedad, sino antes de la presencia de los síntomas. De ahí también, la relación de la medicina con la espiritualidad: un ser humano está sano cuando se encuentra en equilibrio: físico, psíquico y espiritual.

### Aprendiendo a curar

Se dice que es más fácil que la profesión médica, como la de otras profesiones liberales, se traslade de padres a hijos. El ambiente hace al individuo, y ese ambiente plagado de médicos, de hospitales, de cuadros clínicos y pacientes que se someten a pruebas médicas, es el ambiente que vive A.W. a lo largo de su infancia. Nacido en el seno de una familia de médicos (lo son tanto su padre como su madre), el pequeño cambia el parque de juegos por la consulta médica. Con todo lo que ello conlleva. Aprender a vivir rodeado del dolor humano (de la enfermedad) y, a la vez, al lado de su posible solución (sus padres médicos), tiene que influir en la forma de afrontar la madurez. A pesar de que Apichatpong cursa estudios superiores de arquitectura (cambia una

carrera científica por una carrera técnica), el joven se inclina, una vez acabados éstos, por la expresión artística: la imagen en movimiento.

En su primer largometraje, “Mysterious Object at Noon” (2000) Weerasethakul introduce el concepto de enfermedad y sanación. Lo hace a través de un “falso documental” rodado a través de Tailandia, en el que el espectador asiste a la teatralización de diferentes historias narradas por “personajes” (reales o no), a los que el director cede la cámara. Una de estas historias tiene que ver con la relación que se establece entre un niño minusválido, anclado a su silla de ruedas, y la profesora que actúa como vehículo para que el niño pueda conocer el mundo exterior. Una relación que se mantendrá a lo largo de los 85 minutos que dura el metraje, visualizada a través de colocar al pequeño sentado en su silla mirando a través de la ventana de una habitación de la que no saldrá en ningún momento. La curación, en esta ocasión, llegará en el momento en el que el director desvele que está rodando una película, pare la cámara y dé descanso a los actores. En ese “momento especial” el niño se levantará de la silla y comenzará a andar, y será capaz de salir de las limitaciones impuestas por el argumento de la película.

También en esta primera película asistimos a la primera secuencia que tiene lugar en una consulta médica. Algo que el director volverá a repetir hasta la saciedad en sus obras. Puede resultar “curiosa” para el público occidental ver una visita al médico de cabecera, por las diferencias existentes en una y otra cultura. En “Mysterious Object at Noon”, la maestra lleva a la consulta médica a su padre, ya anciano, al que la doctora recomienda la colocación de una prótesis auditiva. Una secuencia entre divertida y nostálgica, en la que la muchacha intenta hacerle entender a la doctora que no dispone de los medios económicos para realizar la intervención, a lo que la doctora replica que sin la intervención el proceso se agudizará y el anciano, que parece escuchar lo que quiere y lo que no quiere no, se queja del poco caso que le hace su hija y de que no le deja escuchar la televisión a todo volumen. Una secuencia que no dura más allá de seis minutos pero en la que A.W. hace sentir al espectador como si él mismo se encontrara frente al doctor.

Dos años más tarde, el director tailandés rueda su segunda película “Blissfully Yours”, una cinta ambientada en una zona próxima a la frontera entre Birmania y Tailandia, y que nos habla de la relación entre una mujer y su pareja, un inmigrante ilegal que necesita de una identificación para poder permanecer en el país. Más allá de la erupción cutánea que presenta el protagonista masculino y por la que acude a la consulta médica, la sanación, en este caso, no pasará por la receta de una pomada o un remedio farmacológico que cure este sarpullido, sino la consecución de unos papeles necesarios



Blissfully Yours

para obtener el permiso de residencia. Algo que hoy en día también vivimos en nuestra sociedad, sobre todo a raíz de los cambios introducidos por el gobierno en el Sistema Sanitario por lo que a los inmigrantes se refiere. De la misma manera que Apichatpong hace aparecer los títulos de crédito iniciales, como por arte de magia, pasados 45 minutos de la película, en una deliciosa secuencia inundada de música pop *thai*, la sanación/enfermedad se integra en sus películas de forma natural. A pesar de que se trate el tema en una sola secuencia, tiene un perfecto acomodo con respecto al resto de la cinta.

## A.W. “obtiene” el título de doctor

Sin duda, es en su cuarta película, “Syndromes and a Century” donde A.W. asume como propio el argumento de la sanación/enfermedad. Contemplada como una película en la que la primera parte se mira en un espejo para conformar la segunda mitad, actuando una y la otra como si fueran las dos caras de un single, el director centra su mecánica narrativa en los recuerdos de su infancia, y juega a “imaginar” cómo aconteció ese primer encuentro entre su padre y su madre. A través de los ojos de ambos personajes revive los años de crío en los que, suponemos, correteaba por los pasillos de los hospitales donde sus padres ejercían su profesión, adquiriendo protagonismo propio en la cinta. ¿Dónde tuvo lugar el encuentro? ¿En el centro de una gran ciudad? ¿En un pueblo del noreste

tailandés donde se habla la lengua isan, una variante dialectal del Lao? Como todo en su cine, el director especula a través de unos recuerdos fragmentados y nos habla de una “nueva enfermedad”: el amor. Esa enfermedad para aquel que no consigue cristalizar una relación, y que va a ser el motor narrativo de una película que parece repetirse al llegar a su parte central.

Pero el director no sólo nos habla del amor y de los recuerdos a lo largo de la película. Asistimos también a varios encuentros médico-paciente, impregnados de un fino sentido del humor que humaniza la figura de uno y de otro. En concreto, nos referimos a la consulta en la que un moje budista pide ya no su sanación (la razón por la que ha ido en teoría a visitar al médico), sino que intenta interceder para conseguir del doctor medicamentos para la comunidad en la que reside (cualquier medicamento va bien para sanar o recuperar espiritualmente a un miembro del rebaño). Pero ahí no queda la cosa. Por mucho que el médico insiste que no puede recetarle algo para alguien que no acude a la consulta, el sacerdote insiste y le habla del asma de la madre de su acompañante. Como si al hablar de ella la hiciera presente y pudiera conseguir el medicamento anhelado. La consulta finalizará con un intercambio: el monje le entrega al doctor unas hierbas para equilibrar el espíritu... A.W., en un giro inesperado, hace doctor al paciente y paciente al doctor. Un cierre circular que reflexiona ante la condición humana. En una consulta hay dos personas, quizá las dos necesiten una de la otra para “curarse” de sus respectivas enfermedades.



Syndromes and a Century

También de una forma humorística se aproxima Apichatpong a la consulta del odontólogo. Un médico, que además de dentista, es un cantante de melodías pop. Es decir, que cura a dos niveles: eliminando el dolor (el físico), y alegrando el ánimo (el espiritual). Frente al doctor, un nuevo monje budista (el mismo que aparece en otras de las películas del director en ese *via crucis* al que somete a sus personajes), más preocupado en que el médico no le tape la cara con un trapo quirúrgico que en la intervención en sí.

Pero no todo son risas a lo largo del peregrinaje hospitalario de los pacientes en “Syndromes and a Century”. Reflexionando acerca de lo que se ve y lo que no se ve, la cámara de AW deambula por el interior del hospital, desciende hasta aquellas plantas que quedan ocultas al ojo ajeno, y es allí, al lado de habitaciones en las que abunda el polvo, y el olvido, donde el director nos muestra el departamento médico que se encarga de la rehabilitación, de las prótesis para minusválidas. Un recorrido que, sin necesidad de referirse de una forma directa a las consecuencias de las guerras militares vividas en Tailandia, lo hace de una forma sutil y velada. A través de pacientes que se arrastran por los pasillos, allí donde la mirada del hombre corriente no llega.

## Los recuerdos como terapia

En 2010 Weerasethakul estrena “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”, la película por la que obtendrá la consagración internacional, junto a la Palma de Oro en Cannes. En la cinta, el realizador utilizará la memoria y los recuerdos como un medio para conseguir la “sanación”. Una cura que en última instancia ha de llevar al protagonista a la muerte. Porque, ¿cuál es la alternativa que ofrece el director a su protagonista al que le queda poco tiempo de vida...? A.W. responde a la pregunta desde un punto de vista espiritual: lo mejor que puede hacerse en estos casos es reencontrarse consigo mismo. La enfermedad (una fallo renal), se hace visible ya no en un centro hospitalario, rodeada de doctores, sino fuera de una gran ciudad, en una población que linda con la selva. El regreso a la casa donde se albergan tus recuerdos. Será allí, donde el protagonista de la historia, Boonmee, recuerde sus vidas pasadas: rememore a la mujer que fue su mujer, reviva a ese hijo que un día perdió en el interior del bosque. Sus recuerdos, que cobran vida en forma de espíritus visibles y palpables, le permiten alcanzar el equilibrio con el que podrá pasar de un estado a otro. La muerte como una parte más de la vida, como una parte más hacia la sanación, narrada con la fe del que sabe que es un proceso vital más.

## Y llega Cemetery of Splendour: A.W. se doctora

Volvemos a reconocer en la última película del director tailandés muchas de las temáticas que hemos ido esbozando a lo largo de estas páginas pero, sin duda, la que cobra un mayor peso específico es la que estamos en estos momentos desgranando. En “Cemetery of Splendour” ya no solo son los personajes, el enfermo y el cuidador, los que tienen protagonismo, sino que el propio lugar (como también hizo en “Syndromes and a Century”), esa antigua escuela (pero antiguo palacio también en épocas pasadas) reconvertida en hospital o casa de curación, se erigirá como personaje principal en toda la trama. Y no sólo por la voluntad de la cámara de Apichatpong (que también) sino porque tendrá un peso específico en la historia: los cimientos del lugar, en algún momento de la Historia sagrados, entran a formar parte de los sueños y de la propia curación o no de uno de los soldados enfermos.

Según el propio director, el film es el más personal que ha realizado hasta el momento, puesto que acude directamente al lugar de sus recuerdos, al lugar de su infancia, y rueda la película en Khon Kaen, donde creció y vio cómo sus padres ejercían la práctica medicinal en un pequeño hospital de provincias. Allí ubicará la historia y el lugar central del film: una clínica provisional donde se trasladarán un grupo de soldados aquejados de una extraña enfermedad que les afecta al sueño y los mantiene dormidos la mayor parte de su tiempo. Y allí también acudirá Jenjira, una ama de casa que se ofrece voluntaria para cuidar a los soldados y que establecerá una particular relación con uno de ellos, con Keng, de quien descubrirá que su enfermedad no es sólo física, sino que algo tiene que ver su pasado y el pasado del lugar donde se encuentra encamado.

Como en anteriores ocasiones y atendiendo a la temática que nos ocupa, Weerasethakul oscilará entre los cuidados “científicos”, físicos (incluidas las terapias de colores que durante la noche ponen en práctica los médicos y que inundan el pabellón con los convalecientes de colores vivísimos y fosforescentes) de los médicos, enfermeras y especialistas del hospital, con otros cuidados... digamos mucho más “espirituales” (la médium que trata de conectar a los enfermos con los seres queridos que los vienen a visitar, el misterioso cuaderno de Keng con extraños dibujos que lo conectan, averiguará Jenjira, con el pasado simbólico y religioso del lugar...). De nuevo, Apichatpong nos recuerda el círculo de la vida, no sólo el cuerpo está en juego... sino también el alma, hay que cuidar a ambos por igual.

Cemetery of Splendour



Consultas hospitalarias, personajes que se duermen para no ver la realidad que les envuelve, médicos cantantes capaces de despertar la sonrisa de un paciente, monjes budistas que anhelan cambiar el karma de sus semejantes. Así pues, la sanación y la enfermedad (y/o viceversa) están presentes a lo largo de prácticamente toda la obra fílmica de Joe. Realizador, artista, arquitecto e hijo de doctores, el director tailandés busca a través del arte lo que sus padres consiguieron un día a través de los manuales de medicina. Conseguir la “curación” no sólo de los personajes que intervienen en sus producciones, sino, de alguna manera, de él mismo y de los espectadores que se acercan a su obra.



## NOTAS

1

Decimos “sólida” porque, en realidad, fue en 1932 cuando Tailandia derrocó la monarquía absoluta, estableciéndose como monarquía constitucional bajo un sistema democrático parlamentario. Sin embargo, los constantes y sucesivos golpes de estado después de la Segunda Guerra Mundial imposibilitaron alcanzar una firme voluntad democrática hasta 1988. Con todo, las bases para ella se han ido asentando desde mediados de los años 30 del siglo pasado, con pequeños gestos que en muchos casos han provenido del propio rey. Por ejemplo, la Asamblea Nacional (equivalente al Parlamento o al Congreso de los Diputados) se reunió por primera vez el 28 de junio de 1932 y el monarca absolutista, en aquel entonces Prajadhipok (séptimo de la Dinastía de los Chakri), tuvo que aceptar las condiciones impuestas por la Revolución Popular hasta su abdicación en 1935 a favor de Ananda Mahidol. La política tailandesa y los órganos de Estado, a pesar de todos los vaivenes militaristas, tiene lugar dentro del marco de una monarquía constitucional democrática, en la que el Primer Ministro es el jefe del gobierno y el monarca, cuyo cargo es hereditario, es el jefe de Estado

(desde 1946 le corresponde tal honor a Bhumibol Adulyadej o Rama IX, el noveno rey de la Dinastía de los Chakri). Mientras tanto, el poder judicial es independiente del ejecutivo y el legislativo.

2

Al respecto, para ampliar la información y tener una visión global de los conflictos internos de la industria de cine *thai* con respecto a la jerarquía de clases, y su modelo representacional en la pantalla grande, véase el texto escrito por Annette Hamilton “Cine y nación: dilemas de representación en Tailandia”, publicado originalmente en *East-West Film Journal* vol.7, n°1 (Enero de 1993), traducido al español por Viviana González e incluido en el libro “Luces de Siam: Una introducción al cine tailandés” (Festival de las Palmas, 2006).

3

Joe nació en 1970, una década muy ajetreada política y socialmente (la sangrienta revolución de Octubre de 1973, todos los intentos de derrocamiento de la Junta Militar posteriores al 1976, etc.), mientras

que su adolescencia está marcada por la inestabilidad política de los años 80, con el general Prem Tinsulanonda dirigiendo un régimen militar con mano férrea y con ansias de destronar a su majestad el Rey Rama IX.

4

Durante los años de vigencia de la “Constitución de 1997”, el sistema político tailandés estaba basado en una monarquía constitucional con una clara separación de poderes. No obstante, la figura del Rey, como Jefe de Estado, tenía una función meramente representativa, aunque era, al mismo tiempo, el encargado de velar por la buena actuación del Budismo tailandés. La nueva constitución aprobada en 2007, después del golpe de estado perpetrado por el Real Ejército Tailandés, mantuvo la misma consideración a la hora de otorgar los poderes de defensa del Budismo al vigente monarca Bhumibol Adulyadej (o, según el linaje, el Rey Rama IX, que lleva en el cargo desde 1946). Como monarca constitucional, su poder está limitado, por lo que su honroso y simbólico cargo como protector del Budismo y mediador entre las diferentes posturas le ha dado una

imagen bondadosa como soberano, siendo respetado por una amplia mayoría de tailandeses desde hace décadas.

5

Al respecto, ver toda la obra del filósofo francés Jean-Paul Sartre, uno de los máximos exponentes del Existencialismo, cuya corriente empezó a tomar consistencia después de publicar su novela “La náusea” (1938). Para profundizar en el tema recomendamos las lecturas de sus libros de ensayos “La trascendencia del ego” (1938) y “El ser y la nada” (1943).

6

Término general que designa a aquellas escuelas del Budismo que solamente aceptan como auténticos los sutras contenidos en el Canon Pali (colección de antiguos textos budistas escritos en el idioma Pali, que asimismo constituyen el cuerpo doctrinal y fundacional de la escuela Theravada).

7

En los tiempos en que Sidarta Gautama, es decir, Buda, desplegó su método ascético, se desarrollaron 250 preceptos o reglas integradas en este concepto.

## 8

Al respecto, para conocer la vida ascética del otrora fundador del Budismo, recomendamos encarecidamente el visionado de la primera parte de su biografía realizada en el film de animación japonesa “Buda-El Gran Viaje” (2011), dirigido por Kozo Morishita.

## 9

Tenemos ejemplos directos en producciones como “Fun Bar Karaoke” (Pen-Ek Ratanarung, 1997), en la que se expone como la crisis ética y de valores de la sociedad tailandesa ha sido el detonante de la propagación del Budismo “populista”; o como “Ong Bak” (Prachya Pinkaew, 2003), donde el *muay thai* se convierte en un arte marcial efigie del Budismo para defender la cabeza de la estatua Ban Nong Pradu; o en las centenares de cintas de terror que se han rodado en los últimos quince años en Tailandia, como las producciones del cineasta Nonzee Nimibutr, “Nang Nak” (1999) o su segmento “The Wheel” para el filme colectivo “Three” (2002).

## 10

Con todo, Weerasethakul nunca ha escondido su orientación sexual. De hecho, en la misma entrevista se le preguntaba por su situación familiar y contestaba sin tapujos, de forma natural y entre risas, que tenía un amante: “*estoy saliendo con un estudiante (en aquel entonces), un artista, un fotógrafo*”.

## 11

La entrevista completa puede leerse en el siguiente enlace: [www.hollywoodreporter.com/news/qampa-apichatpong-weerasethakul-23765](http://www.hollywoodreporter.com/news/qampa-apichatpong-weerasethakul-23765).

## 12

De hecho, desde el pasado mes de Marzo, la sociedad tailandesa se ha vuelto mucho más igualitaria en tanto que se aprobó definitivamente, no sin muchas reticencias por parte de una ingente cantidad de políticos, la Ley de Igualdad de Género, que entró en vigor a principios de Septiembre. El texto reconoce los derechos del colectivo LGBT y establece sanciones contra la discriminación social y laboral. Con todo, hay algunas excepciones, especialmente en casos relacionados con cuestiones académicas, de índole religiosa o de interés público, en los que la regla jurídica no será de obligado cumplimiento. La Ley de Igualdad de Género contempla para aquellos que discriminen a personas gais, lesbianas, transexuales y bisexuales multas de hasta 20.000 bahts (unos 500 euros) y, en los casos más graves, penas de hasta 6 meses de prisión.

## UN CINE DE LA FORMA, UNA FORMA DE CINE

*“¿Qué ocurre si una película no sigue los principios de Hollywood? ¿Es posible regirse por el principio de la intuición? Quiero que mis películas sean una herramienta de liberación. Liberación respecto a las expectativas.”*

**Apichatpong Weerasethakul**

*“El poeta es, ante todo, el guardián de las metamorfosis.”*

**Elias Canetti**

A las ‘temáticas’ anteriormente expuestas sería necesario añadir una más, menos evidente pero tal vez más primordial en la obra de Apichatpong: su cine habla también sobre la forma fílmica; o, en cierta manera, sobre sí mismo. Durante sus estudios en el School of the Art Institute of Chicago (SAIC), Apichatpong se interesó especialmente por la obra de cineastas ‘experimentales’ norteamericanos, como Bruce Baillie, Maya Deren, Stan Brakhage o Andy Warhol, surgidos de los movimientos vanguardistas, que pretendían dar al traste con las convenciones cinematográficas imperantes y desarrollar un audaz lenguaje audiovisual alejado del realismo dramático. Su radical trabajo sobre las formas ponía a éstas en primer término. Así, los films de Warhol “Sleep”, “Kiss” o “Eat”, donde los protagonistas realizan sencillos actos como dormir, besar o comer durante largos periodos de tiempo ininterrumpido (hasta cinco horas, en el primer caso), son tanto revalorizaciones de la cotidianidad como propuestas para un nuevo *tempo* cinematográfico. Es significativo que Apichatpong confiese no haber visto nunca una película de Warhol y aún así asegure que se cuentan entre sus favoritas, pues constata que es la conceptualidad de las obras lo que le atrae.

*“Lo que yo hago no es tan extremo”, dice A.W. “Todavía pretendo transmitir algún tipo de mensaje”. Aún así, algunos de sus primeros cortometrajes, por su forma, podrían vincularse (aunque extemporáneamente) con la corriente ‘estructuralista’, en la que la narrativa avanza sobre la base de variaciones estilísticas más que por medio de las acciones de la historia. Por ejemplo, “0016643225059” (1994), producido en el SAIC, consiste en cuatro imágenes (dos de rostros femeninos y dos en el interior de un apar-*

tamento) acompañadas del sonido de una conversación telefónica que las enlazaría; las primeras mantienen una alternancia constante y mecánica motivada por los impulsos sonoros de la segunda. Por su parte, “Windows” (1999) trata sencillamente de la captura de una frecuencia parpadeante que se produce al filmar con una cámara de vídeo la imagen de un ventanal reproducida en un monitor.<sup>1</sup>

En los inicios de su carrera como cineasta, Apichatpong no albergaba otro interés, según dice, que el de “realizar cortometrajes en blanco y negro” y en 16 mm, con los que seguir explorando y llegar a “entender esta forma artística para descubrir lo que puede hacer”. No cabe duda de que sus trabajos ‘cortos’, ya sean en celuloide o en digital, resultan más *extremos* que los de largo metraje (vamos a llamarlos ‘películas’). Esto sin duda es debido a que las facilidades que da un rodaje a pequeña escala, sobre todo con un aparato digital (con los que, predominantemente, Apichatpong viene trabajando desde hace quince años), permiten una mayor espontaneidad. Él mismo reconoce que “los trabajos en vídeo me dan más libertad. Son muy expresivos y, de alguna forma, están viniendo a ser con frecuencia bosquejos de mis películas. Me permiten experimentar con el medio sin necesitar a mucha gente. Solo somos yo y la cámara, así que resulta muy íntimo. Es una forma de explorar y esbozar ciertos tonos y ciertas emociones para el cine”. (Aun así, Apichatpong sigue prefiriendo el celuloide para sus películas, y dice no terminar de acostumbrarse al aspecto sin grano de la imagen digital. Aunque “Cemetery of Splendour” puede haber abierto una nueva vía en su obra.)

Eso no implica una domesticación del estilo en su transición al largometraje. Sin duda,



Apichatpong Weerasethakul, por Chat Siris

en éstos sigue trabajando con un estilo, como mínimo, a contracorriente, con el que se transita al borde de la frontera (cruzándola puntualmente) del cine narrativo, entendido como aquél que dispone estrategias de cohesión que garantizan la presencia de una voz dueña del discurso<sup>2</sup>. En estas narraciones, la experiencia cinematográfica convencional de tiempo y espacio es distorsionada, haciendo de su visionado una experiencia desconcertante a la par que sugerente (por supuesto, para quienes están dispuestos a dejarse llevar). “Mi películas son impresiones de luz y de memoria”, comenta Apichatpong. Y es cierto que con frecuencia parecen ensimismarse contemplando el cielo o vagar por el pensamiento de los personajes. Pero este abandono al irracionalismo y al instinto es solo aparente. En realidad estamos ante trabajos de intrincado diseño. Prueba de ello es el símil que el propio cineasta establece entre la realización de una película y la construcción de un edificio. Formado, en primer lugar, como arquitecto, para Apichatpong “los arquitectos y los directores de cine operan de manera similar. Ambos actúan de manera práctica. Descubrí las similitudes cuando estudiaba el cine experimental norteamericano. Ahora, cuando planifico mis films, me ayuda en términos de estructura. Miro el conjunto como si de un edificio se tratara”.

## Una propuesta de altura

Semejantes propuestas suelen provocar división de opiniones, y ésta no es una excepción. Por un lado, encontramos a quienes no solo están convencidos de la maestría del cineasta tailandés, sino que consideran que está abriendo nuevos caminos para el cine, dando forma a un ‘nuevo lenguaje’ o incluso a un “arte futuro”<sup>3</sup>. En paralelo a estos honores, el cine de Apichatpong también es objeto de multitud de críticas por parte de aquellos que no aceptan desviaciones respecto al canon. Entre las acusaciones más comunes (provenientes tanto de espectadores de a pie como de especialistas) encontramos las de «hermético», «aburrido», «absurdo», «incoherente», «naïf» y «superficial». Curiosamente, los argumentos esgrimidos por estos detractores para ignorar la obra de Apichatpong son parecidos a los que ya se emplearon en el siglo XIX para desacreditar al movimiento impresionista en pintura. Los impresionistas pretendían capturar los instantes fugaces de la realidad cotidiana, en lugar de crear idealizaciones del mundo. Para ello, se vieron obligados a inventar nuevos procedimientos técnicos que permitieran su representación. Como la naturaleza o el ‘motivo’ cambian a cada momento (por ejemplo, cuando una nube pasa por delante del Sol), “el pintor que confía en captar un aspecto característico no tiene tiempo de mezclar y combinar los colores, de modo que los pone directamente sobre la tela con rápidas pinceladas, menos preocupado por

*el detalle que por el efecto general del conjunto.*”<sup>4</sup> Esta falta de acabado, la manera de hacer aparentemente descuidada, no gustaba a los críticos, pues consideraban que estos pintores no pintaban a partir de conocimientos sólidos; también creían que la impresión de un momento no era suficiente para ponerle el nombre de ‘cuadro’.

Actualmente, hay quien duda sobre si llamar ‘películas’ a las obras de Apichatpong, tan alejadas de ese presunto canon que sería el (mal) llamado ‘estilo clásico’. En este modelo de cine, narrar una historia es la preocupación formal básica, por lo que los aspectos estilísticos se orientan hacia ese objetivo. Para sumergir al espectador en el relato y hacerle participe de su (necesaria) emotividad es indispensable, se asegura, disimular el artificio del dispositivo, lo cual se logra por medio de la economía de recursos, las técnicas de continuidad y una narrativa *invisible* (claro que el estilo de estas películas pasa desapercibido porque nos hemos familiarizado con él, pues sus recursos se han automatizado y asimilado por repetición<sup>5</sup>). Los personajes, el conflicto y la causalidad guían la historia, naturalizando su evolución. La unidad es también un atributo fundamental (nada se deja al azar, el detalle más ínfimo tiene su importancia en el esquema psicológico global), y la película debe ser comprensible y no presentar ambigüedades. (El estilo clásico tiene en el cine de Hollywood a su mayor exponente, aunque Marc Cousins<sup>6</sup> prefiere hablar de un ‘realismo romántico’ en este caso, pues las películas de los estudios no se encuentran en absoluto libres de excesos.)

Este modelo ha sido desafiado, en primer lugar, por las vanguardias de los años veinte, como el surrealismo y el abstraccionismo, que con buenos resultados pero corto alcance incorporaron al cine los postulados artísticos defendidos en otras disciplinas como la pintura y la literatura; y más tarde por tendencias propiamente fílmicas, como las diversas corrientes del ‘cine experimental’ y el ‘cine moderno’, entre los cuarenta y los sesenta, que ejercieron una mayor influencia en el desarrollo posterior del medio. Todas ellas, en mayor o menor medida, han planteado “*una distancia que parece evacuar las funciones emocionales sobre las que se apoyaba el cine clásico a favor de un modo de uso reflexivo*”.<sup>7</sup> La realidad hace acto de presencia hasta el punto de delatar a la propia ficción, la causalidad se debilita y, con ello, la historia tradicional se esfuma. La conciencia que el espectador toma de la forma condiciona la emoción, “*pues, en la medida en que somos conscientes de la forma de una obra de arte, en cierto sentido nos separamos de ella*”<sup>8</sup>.

Ateniéndonos a estas descripciones, parecería que debemos asimilar a Apichatpong dentro del programa estético modernista. Algunos momentos de sus películas darán buena cuenta de ello. Por ejemplo, el inicio de “*Syndromes and a Century*” contiene unos

de los más radicales *gestos* estilísticos de todo su cine, y nos servirá para constatar el alcance y las implicaciones de su propuesta formal. La primeras imágenes del film nos muestran un conjunto de árboles agitados suavemente por el viento. Los observamos a través de un plano contrapicado que nos permite ver también el cielo azul. Repentinamente, se corta al primer plano de un hombre, vestido de militar y con la mirada baja. Pocos segundos después, se nos ofrece el plano de otro hombre con aspecto similar y el mismo gesto, en una clara correspondencia gráfica. En seguida sabremos que, este último, es del Dr. Nohng. Una voz de mujer fuera de campo empieza a interrogarle y el hombre alza la vista, dirigiendo la mirada directamente a cámara. Las preguntas que la mujer le hace (mientras vemos el rostro del Dr. en un plano fijo) empiezan haciendo referencia a su experiencia en el campo de la medicina, pero al poco tiempo se tornan algo extrañas (“*¿Tiene mascotas?*”, “*¿Qué significa DDT?*”), sin que el interrogado (ni nosotros) entienda muy bien con qué propósito. Los últimos instantes de la entrevista se visualizan con un plano general que incluye al Dr. Nohng, a la mujer de la cual hemos oído la voz (la Dra. Toey) y al hombre al que hemos visto en primer lugar, sentado a cierta distancia de los otros dos y con la mirada perdida; el encuadre también nos permite fijarnos en la habitación, de paredes altas y blancas, sencillamente amueblada y con un gran ventanal que da a un exterior luminoso (tanto que la imagen se quemaba) y verde. Cuando la Dra. Toey manda salir al desconcertado Nohng con instrucciones escritas en un papel que no le permite leer, el montaje nos lleva a un contraplano de la otra mitad del habitáculo. Nohng sale y la doctora y el otro hombre empiezan a hablar mientras se sirven un té. (La cámara aún estática) Al poco tiempo, Nohng vuelve, inseguro sobre lo que debe hacer. Enseguida un enfermero llega preguntando por la doctora, y ésta decide acompañar a ambos hasta el lugar donde se les requiere. Hasta aquí la escena resulta un tanto extraña pero perfectamente asumible desde una concepción clásica. Pero es entonces cuando se produce el gesto que comentábamos. Un nuevo corte nos lleva fuera de la habitación. Se trata de un pasillo dentro del edificio pero con una abertura (una especie de ventana) al exterior que muestra un campo de arroz y una espesa masa forestal al fondo. Vemos salir a la doctora por la puerta, que junto a los otros hombres abandona el encuadre. Pero ningún corte de plano ni movimiento de la cámara se encargará de seguirles. En cambio, la imagen se centra en el campo de arroz, hacia el cual avanzamos lentamente hasta detenernos cuando en el encuadre ya no queda ninguna referencia del edificio. En ese momento también empiezan a aparecer los créditos de la película. Mientras tanto, seguimos oyendo a los personajes charlar descuidadamente sobre cuestiones banales mientras, imaginamos, se mueven por el hospital. Llega un momento, sin embargo, en el que el diálogo denota que ya no son los personajes quienes hablan sino lo propios actores, que se han salido de su papel y hacen referencia al rodaje.

Destacaríamos dos cosas de esta escena. La primera, que constata la autonomía del punto de vista narrativo, el cual no se encuentra necesariamente sujeto y condicionado por el drama de los personajes. Ello no significa que estos jueguen un papel secundario o accesorio. Pero su historia y la forma en la que está contenida se encuentran en el mismo plano de importancia.

La segunda cosa destacable es la autoconsciencia del dispositivo ficcional. El trabajo de Apichatpong está repleto de referencias a sí mismo y a su realización, y de instantes en que, como dice James Quandt<sup>9</sup>, los personajes parecen salirse de la imagen e introducirse en un espacio contiguo al nuestro más que al de la propia ficción que (al menos hasta hace un momento) estaban representando. En “Mysterious Object at Noon” una escena es súbitamente interrumpida por la voz, fuera de campo, del director gritando “¡Corten!”. El propio Apichatpong aparece entonces en imagen para dar indicaciones a los actores y a los técnicos sobre cómo rodar la siguiente toma. Lo que sigue son tres minutos de lo que podría ser el *making of* del film, donde vemos a los intérpretes repasando el guión, comiendo, charlando e incluso cuidando de sus hijos durante la pausa, así como la preparación de las luces y micrófonos para la filmación.

De nuevo en “Syndromes and a Century”, hay otra escena significativa aunque de una naturaleza algo distinta. Presenciamos una conversación informal entre varios médicos en una sala llena de prótesis para piernas (del interior de una de ellas una doctora extrae una botella de licor y empiezan a beber). Al rato, otro doctor entra en la sala con un paciente, del cual comenta que está siendo tratado por un envenenamiento con monóxido de carbono, a lo que la doctora responde proponiendo un tratamiento a través de los chakras, y le coloca la palma de la mano en la coronilla al chico diciendo que va a transferirle su propia energía y a canalizar la del Sol. Súbitamente, un movimiento panorámico de la cámara nos revela que otra de las doctoras está mirando fijamente a la cámara, inmóvil. La situación se vuelve inquietante conforme la cámara se aleja para mostrar toda la escena, hasta que la mujer gira la cabeza hacia el resto de personajes y vuelve a incorporarse a la ficción.

Estos momentos confieren a las cintas un tono enigmático y, casi diríamos, mágico, a pesar de encontrarnos en ficciones basadas en experiencias personales y realizadas a partir de principios neorrealistas (solo “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas” y la segunda parte de “Tropical Malady” contienen elementos sobrenaturales en sus historias). Por otro lado, sobresalen porque en ellos la dominante formal es estilística (no narrativa), por lo que nos descolocan y expulsan del flujo dramático (que en el caso de “Mysterious Object at Noon” es, de hecho, interrumpido). Esta ruptura (ocasional)

del vínculo emotivo (por débil que sea) es lo que, posiblemente, conduce a algunos comentaristas a dudar de si las obras de Apichatpong pueden ser calificadas como ‘películas’.

Debemos decir que, en sus características concretas, son gestos excepcionales por su radicalidad (en algún caso, a lo Michael Snow), y que la mayor parte del tiempo, en las películas de Apichatpong, el centro de la imagen (y de su concepto) se halla ocupado por los personajes, con cuyos fragmentos de vida se nos pide empatizar.

El de Apichatpong no es un cine de momentos sino de conjuntos. Adquiere sentido en el discurrir y, por tanto, es a partir de sus estructuras como debe ser analizado y juzgado. A continuación, proponemos un acercamiento a éstas y al estilo de los films que ayude a esclarecer su funcionamiento. Veamos.

## Un estilo fuerte

Como decíamos antes, su programa estético bebe de las fuentes del cine modernista. A nivel narrativo se caracteriza por prescindir de una trama convencional (‘clásica’). Sus películas incorporan incidentes dramáticos para vehicular los temas, que emergen gradualmente, pero la atención no se centra tanto en el desarrollo de los mismos como en aquello que evocan los entornos por los que transitan los personajes y el propio cambio de las situaciones (a veces, a través de chocantes elipsis). De ahí que con frecuencia las historias queden abiertas o se cierren *en falso*, inadvertidamente. En “Blissfully Yours”, Roong y Min salen de excursión al bosque. Durante muchos minutos les vemos pasear entre los árboles, sentarse a comer, contemplar el paisaje y mantener relaciones sexuales, sin que nada de esto nos conduzca a una nueva situación (hasta la aparición *casual* de la madura Orn). A pesar de la banalidad de las escenas, se consigue generar un halo de misterio marcando un tempo lento (a través de los planos largos y el comportamiento parsimonioso de los personajes) e incrementando la presencia de la naturaleza al situar sus sonidos en el mismo plano auditivo que las voces humanas. (“*Cuando hablas de la reencarnación y de la transmigración de las almas entre animales, plantas y humanos, necesitas alertar a la audiencia de que hay otros seres vivos en el universo, como los insectos y los pájaros*”, ha declarado Apichatpong.) Finalmente, abandonaremos a los protagonistas allí mismo, reposando junto a un río, sin llegar a resolver un conflicto solo intuido.

Como ya hemos visto al hablar del inicio de “Syndromes...”, el punto de vista no está sujeto al drama de los personajes. Es por ello que con frecuencia les observamos con distancia, no solo física por la posición alejada de la cámara, sino también emocional, pues acostumbramos a desconocer las motivaciones que les impulsan a actuar como lo hacen, y los diálogos no nos ayudan demasiado a entender las situaciones o lo que piensan los personajes, pues a parte de ser poco (o nada) explicativos están repletos de incoherencias (eso sí, resultan de lo más sugerentes en sus momentos más insólitos).

El tiempo también recibe un tratamiento especial en el cine de Apichatpong. Posiblemente influido por la filosofía budista, nos lo presenta como incierto y maleable. La ausencia de marcadores temporales es total, salvo por la presencia de días y las noches, con lo que no sabemos el lapso de tiempo que transcurre entre las escenas. A veces, incluso, ni si éstas pertenecen al mismo plano temporal, ya que inadvertidamente podemos movernos a espacios de memoria o imaginación (como ocurre, podemos pensar, con los episodios de la vaca y de la princesa en “Uncle Boonmee...”). Esta disrupción y visión relativizadora de la linealidad temporal llega a hacerse explícita al final de la película sobre el hombre que recuerda sus vidas pasadas. Tong, Jen y Roong descansan en una habitación tras celebrar el funeral de Boonmee. Tong y Jen deciden ir a comer, y justo antes de salir se ven a sí mismos sentados en la cama junto a Roong viendo la televisión. Tong se sorprende, pero Jen no parece concederle excesiva importancia. El film concluye con imágenes en paralelo de Jen y Tong en un bar y de los tres en la habitación.

Como vemos, el estilo de Apichatpong se rige por una serie de principios formales que acostumbran a traducirse en recursos expresivos concretos. Pero su repertorio no es en absoluto estable. El suyo no es un cine reconocible al nivel del plano o de la escena, como pueden serlo los de Yasujiro Ozu o Wes Anderson –cineastas que voluntariamente limitan el número de sus (peculiares) operaciones formales (tipos de encuadre, ritmo de las situaciones, disposición de los elementos de la escena, etc.)–, sino más bien identificable al observar el conjunto de éstas. (Una excepción pudieran ser los habituales *travellings* que sitúan la cámara en el frontal de un vehículo, haciéndonos compartir parte del (monótono) viaje de los personajes. Por supuesto, la recurrencia de espacios e intérpretes en las películas también ayuda al reconocimiento, pero nos referimos aquí a las funciones de estilo.)

Cada uno de sus films incorpora recursos originales, en lo que parece una constante búsqueda de nuevos parámetros para la forma fílmica. En “Blissfully Yours”, un ejemplo de ello es el texto de las cartas de Min a su esposa impreso sobre las imágenes que, a

su vez, nos lo muestra paseando con Roong por el bosque, mientras su voz redonda al recitar lo que ya vemos escrito. O en “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”, la escena en que unos soldados capturan a una especie de simio, desarrollada a través de un conjunto de fotografías fijas (que nos remiten a “La Jetée” (1962) de Chris Marker, uno de los cineastas de cabecera de Apichatpong) acompañadas por la voz en *off* del tío Boonmee relatando un extraño sueño sin relación con lo que vemos.

*“A mi entender, el cine es aún joven”, dice el cineasta. “Tiene que madurar más. Se encuentra todavía muy vinculado a otros tipos de arte como la literatura y el teatro. No digo que yo esté tratando de crear algún estilo revolucionario, sino que cada película tiene su propio lenguaje, y ella misma te dice cómo debe ser contada. Pero tendemos a limitarnos a unos pocos modos de expresión”.*

## Con los pies en el suelo

Curiosamente, la técnica de Apichatpong es austera. Decimos ‘curiosamente’ porque tratándose de un cineasta destacado y reconocible se podría esperar encontrar en sus películas una demostración de competencia audiovisual fuerte e imágenes memorables. Pero a A.W. no le interesan las exhibiciones, como se desprende de declaraciones como esta: *“Creo que alguna gente mueve mucho la cámara para captar la atención del espectador. Pero a mí me preocupa que el estilo pueda destruir la emoción”*, afirma. (Como el suyo no es un cine de dogmas, la segunda parte de “Syndromes and a Century” se caracteriza, precisamente, por los movimientos de cámara. Con ellos se consigue poner de relieve unos espacios cerrados que deben erigirse en protagonistas, además de concentrar la mirada en lo mostrado, generando un cierto efecto hipnótico a través de la lenta cadencia.)

Por eso sus imágenes son la mayoría de las veces *crudas* y directas, al igual que los hechos que nos muestran (la desconexión de un aparato de diálisis; la erección de un pene); la cotidianidad que retratan no es falseada, sino extraída (frecuentemente, en bruto) de la realidad de un rodaje menos basado en la puesta en escena que en la vivencia. Incluso sus narraciones de corte fabuloso desprenden una naturalidad inusual (apreciable, por ejemplo, en la cena con los espíritus de “Uncle Boonmee...”) y se relatan sin sobresaltos, como si no debieran sorprendernos los hechos sobrenaturales que representan (esto, por supuesto, está vinculado con las creencias religiosas referidas en apartados anteriores).

Esto no impide que las películas contengan imágenes de gran hermosura: el sol filtrándose entre las ramas de los árboles en “Blissfully Yours”; Sakda Kaewbuadee perdiéndose en la oscuridad en “Tropical Malady”; el eclipse de “Syndromes and a Century”; la cueva de paredes *estrelladas* en “Uncle Boonmee...”... Es posible que Apichatpong nos dijera que se trata de la belleza de la propia vida, y a veces tenemos la sensación de que algunas de estas imágenes surgen accidentalmente, pero como mínimo son el fruto de una atenta observación del entorno.

Lejos de la estilización, pues, e incluso aparentando cierto descuido a veces, el trabajo de Apichatpong se caracteriza por la economía de recursos (al igual que el cine clásico, aunque con un propósito bien distinto al de aquél). Y aún así, es altamente sofisticado. Su empleo de un estilo dilatorio en el que abundan los extensos silencios, las tomas largas con la cámara estática y los actores no profesionales, se orienta hacia la creación, apunta Matthew Barrington<sup>10</sup>, de un cine que reconstituya la realidad, de una minimalista estética de lo cotidiano (que emparentaría a Apichatpong con Baillie y Warhol, así como con Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang o Béla Tarr) en busca de momentos de *verdad*.

Pero el resultado es a la vez etnográfico y poético. En las escenas que documentan (o eso parece) procesos mecánicos, como la fabricación de una (extraña) crema para la piel en “Blissfully Yours” o el corte de hielo en “Tropical Malady”, se atestigua la capacidad de Apichatpong para desfamiliarizar lo cotidiano. Sus sencillas imágenes, pues, logran intrigarnos no solo por todo lo que ocultan en su interior, sino por el cambio que provocan en nuestra percepción, al hacernos observar lo corriente con excepcional escrutinio.<sup>11</sup>

## Cultura integral

No iremos tan lejos como para identificar una modestia artística en nuestro cineasta. Pero no cabe duda de que algunas de sus estrategias creativas parecen destinadas a borrar las marcas de la autoría. O, al menos, a diversificarlas. Otra de estas sería la de recurrir a la cultura popular para dar forma a las obras. Apichatpong toma con frecuencia elementos prestados de la televisión, las viejas películas tailandesas, las leyendas y supersticiones locales, la música pop y, en general, las formas *kitsch* de la cultura contemporánea de su país, la cual en sí misma ya representa un pastiche de formas impuras y mutantes del mundo entero.<sup>12</sup>

Tal vez el ejemplo más completo de esta práctica sea “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”, que el director confiesa haber concebido para rendir homenaje a las viejas formas de cine y televisión, y a los cómics baratos que consumía en su infancia. Así, el film se dividiría en seis partes, cada una de las cuales realizada a partir de criterios estilísticos distintos (iluminación, interpretación de los actores, etc.), en base a las referencias manejadas: los culebrones, los dramas de época, las historias de fantasmas, el cine (y la novela) de aventuras, se mezclan con el particular estilo *avanzado* de Apichatpong. De esa convivencia de la ‘noche americana’ y las actuaciones agarrotadas con un sentido moderno de la ambigüedad de las imágenes<sup>13</sup> surge sin duda una forma única e inclasificable.

Con ello, Apichatpong parece también hijo de la postmodernidad, pero en sus narraciones no encontramos la ironía y el descreimiento que, en principio, van ligados a la cultura postmoderna. No hay ni pizca de desapego en la imagen del tío Boonmee, a las puertas de la muerte, abrazado al fantasma de su esposa fallecida, aunque su emotividad no se vea tan subrayada como en el realismo romántico. Por otro lado, su trabajo con los referentes formales no se hace evidente ni funciona en sentido citativo. Su voluntad no es la de hacer participar al espectador en un juego de reconocimientos, ni implica una cierta ironía. Tampoco se mezclan los géneros como en ciertas películas indias, coreanas... o tailandesas, donde el tránsito de uno a otro acostumbra a ser brusco. Aquí los diferentes estilos conviven como lo hacen los fantasmas con los vivos en el folklore tailandés, con naturalidad.

Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas





Cuando esta estrategia de contrastes y mestizaje salta más a la vista (o al oído) es en los momentos en que se introducen canciones pop en la banda sonora, tanto en la diégesis como fuera de ella. La estridencia y/o el carácter frívolo de las mismas acostumbra a suponer un contrapunto, cuando menos, curioso con respecto a las imágenes y al tono general de la narración, mucho más sobrios. El propio Apichatpong asegura no tener una explicación para elegir estas piezas, pero no tendría nada que ver con la letra de las canciones (la mayoría de las veces, banal), sino que “*es la sensación que desprenden lo que me interesa*”.

## Cine de la mutación

El resultado de toda esta elaboración no es, desde luego, una armonía ‘clásica’ ni un estilo coherente. Pero sí que existe una lógica y un principio rector, por elusivo que sea: el de Apichatpong es lo que podríamos denominar un ‘cine de la mutación’. Sus historias se transforman según avanzan, a veces incluso cambiando completamente de dirección o recomenzando. El cineasta dice estar intentando reproducir “*el patrón de la memoria y del pensamiento, y la aleatoriedad de la vida. Es como un viaje*”. Sea como sea, ha convertido esta característica en su principal seña de identidad; en su firma como autor.

Su ópera prima fue ya toda una declaración de intenciones en este sentido. “Mysterious Object at Noon” se construye a través del método del ‘cadáver exquisito’: un grupo de personas participa de la creación colectiva de una frase, narración o imagen añadiendo, por turnos, un elemento nuevo a la composición general y sin necesidad de seguir una lógica concreta. El juego (pues al principio se trató de eso) fue inventado por los surrealistas franceses, quienes defendían, recordémoslo, que la creación artística debía ser intuitiva, lúdica y, en lo posible, automática. En el film de Apichatpong se solicita a varias personas que continúen una historia inventada allá donde la ha dejado el participante anterior. Estos individuos fueron entrevistados en diferentes lugares de Tailandia y sus narraciones (a cámara o puestas en escena) reunidas a través del montaje. Como se puede imaginar, el resultado es una amalgama incoherente de anécdotas, que mezcla realidad y ficción sin ningún prejuicio, y erige un monumento a la memoria colectiva y a las gentes de Isan.

En su siguiente largometraje, “Blissfully Yours”, la historia de las relaciones entre una joven pareja y una mujer de mediana edad experimenta un notable giro a los 45 minutos de metraje (de un total de 2 horas y 5 minutos), cuando la pareja por un lado y la mujer por el otro deciden hacer una excursión a la jungla. A parte del cambio de escenario, el

tono general muta y el film se vuelve más alegórico. Aún con eso, la narración mantiene la unidad, y posiblemente su estructura no habría provocado tanto revuelo si no fuera por una curiosa elección formal: la de situar los títulos de crédito en ese momento de transición, actuando como una especie de bisagra. Puede parecer una ocurrencia para sorprender al público, y desde luego cumpliría con su cometido: durante la proyección que se hizo de la cinta en el Festival de Cannes varias personas fueron a quejarse porque creían que los rollos de película habían sido intercambiados. Pero esta anécdota permite notar que semejante decisión ataca directamente al corazón de nuestras convenciones en materia cinematográfica (¿por qué unos títulos de crédito no son concebibles si no van al principio o al final de la obra?) y que, por tanto, no es para nada inocente (o, desde luego, sus consecuencias no lo son).

En “Tropical Malady”, su siguiente trabajo, Apichatpong fue todavía más lejos, volviendo a dividir la película en dos, aunque esta vez exactamente por la mitad y sin una aparente continuidad dramática. La primera parte explica la relación de amistad y amor entre un soldado y un chico de las zonas rurales que busca trabajo en la ciudad. La segunda parte, en cambio, toma la forma de un cuento mitológico, en el que un soldado perdido en la selva es atormentado por un chamán con la capacidad de transformarse en tigre. Esta vez, cada parte cuenta con sus propios títulos de crédito, y podría funcionar de manera autónoma. Pero el hecho de que en ambas historias haya un soldado y que esté interpretado por el mismo actor (Banlop Lomnoi) da lugar a resonancias y sugerencias que vinculan ambas historias de manera más estrecha de lo que podría parecer a simple vista (por supuesto, es también el hecho concreto de que se nos presenten como una unidad, de que estén integradas en un mismo film que las engloba, lo que incita a la interpretación). ¿Es la narración sobre el soldado y el chamán un reflejo simbólico y fabuloso de la relación amorosa explicada en la primera parte?

“Syndromes and a Century” presentará aún otra variante de esta estrategia. Su propuesta tiene una apariencia más unitaria que la de “Tropical Malady” y, aún así, resulta más desconcertante. De nuevo, dos mitades. Pero esta vez, la segunda supone una reiteración de algunos de los hechos expuestos en la primera introduciendo una serie de variaciones. El escenario de ambas es un hospital; rural en un caso, urbano en el otro. Ya hemos explicado cómo la película se inicia con la entrevista de la Dra. Toey al Dr. Nohng. La situación se repetirá al comienzo de la *segunda parte*, pero de distinta manera: el lugar cambia (un aséptico despacho de un moderno hospital, con elevadas vistas a la gran ciudad) y el extraño cuestionario también (“*¿En qué posición juega al baloncesto?*”, “*¿Prefiere los triángulos, los cuadrados o círculos?*”). A partir de ahí, empezamos a preguntarnos: ¿estamos ante recuerdos imprecisos de unos



mismos hechos? ¿Por parte de quién? ¿Se trata de realidades paralelas? ¿Acaso una reencarnación de los personajes? El hecho de que Apichatpong se basara en las vivencias de sus propios padres, de que postule una visión maleable del tiempo cinematográfico (sobre la que luego nos detendremos) y su creencia en la reencarnación posibilitan todas estas interpretaciones. Pero lo cierto es que el film no nos ofrece una solución, pues las películas de este cineasta se construyen y adquieren su razón de ser a través de las preguntas, no de las respuestas. ¿Acaso es posible resolver el misterio de la vida?

*“Me ha gustado la transición entre dos mitades desde que hacía cortometrajes”, dice Apichatpong. “Siento que es como el viaje de la vida. Siempre cambiamos de dirección. Un día estamos vivos y al siguiente podemos morir. La películas pueden cambiar de la misma manera”.*

## Haciendo el camino al andar

La particular forma de los trabajos de Apichatpong tiene mucho que ver, como no podría ser de otro modo, con su no menos especial manera de trabajar.

En sus films los títulos de crédito no le identifican como director (excepto en “The Adventure of Iron Pussy”, pero se trata de una codirección en la que AW adopta el estilo de su compañero Michael Shaowanasai), sino que su nombre va precedido de un ‘Concebido por’. Con ello quiere reconocer tanto lo que debe a sus fuentes como a sus colaboradores. Su visión de la realización cinematográfica es cooperativa<sup>14</sup>, abierta al debate y, como resultado, al cambio. Rodeado con frecuencia de los mismos actores

(como Jenjira Jansuda/Pongpas o Sakda Kaewbuadee) y técnicos (como el montador Lee Chatametikool y el fotógrafo Sayombhu Mukdeeprom), Apichatpong se deja aconsejar. *“Estos chicos con los que he trabajado desde el principio saben lo que quiero, y muchas veces me sugieren aquello que no necesito en la película”*, explica.

El cineasta se muestra partidario también de la espontaneidad. Las circunstancias externas de cada momento, así como el mencionado diálogo con el equipo, pueden alterar el plan inicial, incluso en gran medida, y hacerlo en cualquier momento de la producción. *“Es como un río que fluye”*, dice. Por eso suele trabajar con guiones poco detallados (incluso simples anotaciones), para así poder dejarse llevar en cada situación, y admite que a la hora de construir la estructura intenta *“no pensar lógicamente”*.

Acostumbra a introducir hechos de las vidas de los actores en las historias de sus personajes, e incluso a modificar completamente estos últimos en función del intérprete que decida contratar (sus *castings* a veces consisten en buscar en bares y restaurantes personas *peculiares*). Se deja llevar del mismo modo durante el rodaje y la edición, y el resultado son escenas como las de los niños jugando al final de “Mysterious Object...”, una vez *concluido* el film; o las fotografías de “Uncle Boonmee...”, que Apichatpong –quien concibe sus films como diarios personales– decidió incluir porque le permitirían recordar la experiencia del rodaje. Esta naturalización de los elementos externos es la clave de la tan comentada simbiosis entre la realidad (en ocasiones, el documental) y la ficción en su cine.

Pero no debemos creer que el resultado final sea el fruto de la improvisación o de un arrebato. Los precisos cortes por la mitad de “Tropical Malady” y “Syndromes and a Century” delatan un consciente y riguroso trabajo con las formas. Lo que está haciendo el autor, nos dice Luis Miranda, es construir *“artefactos que incitan a una lectura dialéctica, alternando registros y estrategias en apariencia contradictorias”*<sup>15</sup>.

## Resonancias

Otro aspecto fundamental de la unidad y la dialéctica de la obra de Apichatpong, para nada banal o anecdótico, es el de la recurrencia de personajes y situaciones, y el de las referencias a algunas de sus películas (anteriores... ¡e incluso futuras!) dentro de otras. En “Mysterious Object at Noon” una de las escenas nos muestra un consultorio médico en el que un hombre mayor explica a la doctora sus problemas de audición y, sobre todo, se queja de la insensibilidad de su hija, quien le acompaña. A parte del

hecho de que los hospitales y las consultas médicas son un motivo habitual del cine de A.W. (como ya hemos tratado en un apartado anterior), resulta que la misma situación se repite en “Blissfully Yours”, con idéntica actriz realizando el papel de doctora. (Apichatpong comenta que le gustaron tanto los personajes que pretendía incluirlos en todas sus películas posteriores.) En “Blissfully...”, el amante de Orn, Tommy, sale corriendo tras el ladrón que le ha robado la moto y desaparece en la selva. Al inicio de “Tropical Malady” unos soldados encuentran un cadáver que resulta ser el de Tommy (no le vemos la cara, pero la ropa lo delata). En este mismo film encontramos dos referencias más: la primera es que el soldado protagonista se llama Keng, lo que nos recuerda que Orn decía estar buscando a un soldado con ese nombre cuando se topa con Roong y Min junto al río en “Blissfully Yours”; la segunda se da cuando Tong le pregunta a Keng si recuerda a su tío, el cual puede rememorar sus vidas pasadas, una historia que dará pie a un posterior film (en el que Sakda Kaewbuadee repite personaje). Son solo algunos ejemplos.

Tras observar todo esto, se nos revela una cosa que no debería haber sido una sorpresa: todas las películas de Apichatpong forman en realidad una sola obra, fruto de un *continuum* creativo. Nada raro. Siempre se ha dicho que los ‘autores’ realizan una y otra vez la misma película; en este caso, se trataría de una extensión indefinida. La propia naturaleza mutante, metamórfica, de la narrativa *apichatponguiana* justificaría los cambios de registro. (Se nos ocurre incluso la *boutade* de que la división en diferentes títulos respondería a motivos prácticos y convencionales –como la duración de las películas comerciales–.) La peculiaridad del caso vendría del hecho de que este corpus se encuentra constantemente interpelado y complementado por los trabajos que el (vídeo-)artista ha ido realizando con formato de cortometraje e instalación en paralelo a las películas.

Pero, ¿qué sentido tiene todo esto?



Blissfully Yours

## Contra la etiquetación

*“Todo el mundo quiere comprender el arte.  
¿Por qué no se intenta comprender el canto de los pájaros?”*

**Pablo Picasso**

En una escena de “Syndromes and a Century” tres personajes contemplan una rara orquídea silvestre y uno de ellos comenta: “*parece no tener forma ni orden*”. Aún así, asegura que su valor es incalculable y desea adquirirla por su extraña belleza. Algo parecido podríamos decir del cine de Apichatpong. Sus aberraciones resultan difíciles de comprender y de explicar racionalmente, y aún así consigue sugestionarnos a través de su mismo misterio y nos incita a ir en busca del sentido. Debemos advertir, sin embargo, que la indagación puede resultar un fiasco. Primeramente porque podemos terminar con las manos vacías, no porque no exista un sentido sino porque éste puede no ser objetivo o fácilmente comunicable en palabras. Por otro lado, como ha manifestado David Lynch en alguna ocasión, resulta peligroso decir lo que una película es, ya que si las cosas se vuelven demasiado específicas el sueño se detiene, y con él la fascinante experiencia que tantas veces le reclamamos al arte.

Estamos de nuevo en el terreno de las expectativas. Acostumbrado a los mensajes claros, buena parte del público del cine espera encontrar certezas en una película, y cuando no las encuentra duda de que ante sus ojos haya tenido eso, una ‘película’. Es posible que desde esta concepción popular y conservadora las obras de Apichatpong requieran otra denominación. Sin duda, sus propuestas limitan muchas veces (cuando no se equiparan) con la instalación museística, y encuentran en esos espacios de exhibición un terreno abonado para sus experimentos. Pero, ¿quién ha dicho que el cine de museos no sea cine? “*Cine es cine es cine es cine...*”, insiste Jonas Mekas, haciendo hincapié en la necesidad de tener la mente abierta ante las diferentes formas que puede adquirir el medio. Eso en el caso de que lo que nos interese sea el CINE, claro.

## NOTAS

1

Luis Miranda, “Apichatpong Weerasethakul: teoría de los vasos comunicantes”, en “Luces de Siam. Una introducción al cine tailandés” (Las Palmas de Gran Canaria, T&B Editores, 2006)

2

Luis Miranda, op. cit., p. 294

3

Jordi Costa, “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”, en Fotogramas, accesible en [<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Uncle-Boonmee-recuerda-sus-vidas-pasadas>]

4

Ernst H. Gombrich, “Historia del arte” (Madrid, Debate, 1997), p. 518

5

Kristin Thompson, “Eisenstein’s Ivan The Terrible: A Neoformalist Analysis” (Princeton, Princeton University Press, 1981), pgs. 54-57

6

Mark Cousins, “Historia del cine” (Barcelona, Blume, 2005)

7

Domènec Font, “Paisajes de la modernidad: cine europeo 1960-1980” (Barcelona, Paidós, 2002), p. 382

8

Susan Sontag, “Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson”, en “Contra la interpretación” (Madrid, Alfaguara, 1996)

9

James Quandt, “Resistant to Bliss: Describing Apichatpong”, en Apichatpong Weerasethakul (Wien, Synema, 2009), p.17

10

Matthew Barrington, “The Ethnographic Everyday in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul”, disponible en [[http://www.photogenie.be/photogenie\\_blog/article/ethnographic-everyday-cinema-apichatpong-weerasethakul](http://www.photogenie.be/photogenie_blog/article/ethnographic-everyday-cinema-apichatpong-weerasethakul)]

11

James Quandt, op. cit., p.18

12

James Quandt, op. cit., p.16

13

James Quandt, op. cit., p.19

14

No entraremos a debatir lo paradójico que resulta, pues, que le estemos dedicando un libro a su persona.

15

Luis Miranda, op. cit., p. 292



Apichatpong Weerasethakul

**OBRA ARTÍSTICA**



**APICHATPONG**



**WEERASETHAKUL**

# VÍDEOS, ADOLESCENTES, FANTASMAS Y FOTOGRAFÍAS...

por Juan Guardiola

La obra visual de Apichatpong Weerasethakul ha sido, a menudo, sólo conocida a través de sus largometrajes, los cuales han sido mostrados en festivales de cine, retrospectivas individuales y, ocasionalmente, en salas de cine comercial. Incluso podríamos aventurarnos a señalar que el público que “consume” su obra es fundamentalmente un grupo reducido de amantes del cine, intelectuales, críticos e historiadores<sup>1</sup>. Además de este corpus fílmico, Weerasethakul ha realizado en paralelo, que no marginalmente, una obra plástica que ha sido apreciada por una audiencia distinta, la del mundo del arte. Estos trabajos, en su mayoría vídeos pero también fotografías y objetos, han sido presentados en museos o centros de arte contemporáneo, donde el público es más heterogéneo y amateur (o incluso casual) que el cinéfilo<sup>2</sup>. Por lo tanto, una primera cuestión a reflexionar sobre la obra de Weerasethakul sería pensar no “qué” tipo de cine o arte es el suyo, sino “quién” lo ve y “dónde” se produce.

La incursión de los artistas plásticos en el mundo del cine es tan antigua como la historia de este, desde Fernand Leger, Man Ray o Salvador Dalí en las vanguardias a Andy Warhol, Bruce Conner o Michael Snow en el underground, hasta Derek Jarman, Julian Schnabel o Steve McQueen... por nombrar sólo algunos “clásicos” contemporáneos. Del mismo modo, en el terreno santificado de las bellas y nobles artes se han expuesto todo tipo de *sketches* y *storyboards* de directores (a todos quizás nos venga a la mente los maravillosos dibujos de Akira Kurosawa).

No obstante, desde finales del siglo pasado, ha aparecido una nueva generación de cineastas llamados Chantal Akerman, Chris Marker, Peter Greenaway, José Luís Guerín, Pedro Costa, Alexander Sokurov o Abbas Kiarostami que muestran sus obras en cines o museos, sin ningún tipo de prejuicios. Es en este contexto en donde debemos situar y leer el trabajo de Weerasethakul, sin necesidad de distinguir entre su obra cinematográfica o su trabajo plástico, sino más bien realizando una lectura trasversal entre ambos. Por lo tanto, este texto no discrimina ninguna disciplina y se concibe desde una heterodoxia que no entiende de clasificaciones, géneros o tipologías. De ahí que al autor no se le denomine ni como director de cine ni como artista visual, sino simplemente como creador... sin más.

## Vídeos...

Creo que una de las razones de la actual crisis en las salas de cine, además del cambio de hábitos en los espectadores o la introducción de nuevos soportes de distribución y exhibición, es lo limitado de su programación, circunscrita básicamente a películas comerciales de alrededor de hora y media de duración. Los museos de arte, menos “puristas”, no han discriminado disciplina alguna y han incorporado las imágenes en movimiento al cubo blanco. Ello no quiere decir que proyecten los largometrajes en sus salas, aunque también se puede dar este caso, lo normal es que este tipo de películas se programen en sus auditorios como parte complementaria de sus actividades. Lo que suelen exhibir es un mal denominado “cine de artista”, que en realidad no es otra cosa que instalaciones de cine y vídeo, una disciplina artística que hace uso de la imagen en movimiento como un medio para crear obras de arte. Una práctica que surgió en el film experimental en los años sesenta y que continuó en el vídeo arte en la década de los años setenta del siglo pasado (las instalaciones de artistas como Robert Whitman, Vostell, Nam June Paik o Vito Acconci son algunas referencias al respecto). Esta última generación de cineastas, al igual que sus homólogos en vídeo, eligen mostrar sus obras en el espacio museístico porque así lo demandan sus piezas, es decir, no desean tanto el áurea de una sala de cine al uso (que también), sino un contexto apropiado para exhibir un tipo de trabajos que trasciende la mirada frontal y temporalmente limitada de una película convencional.

Hasta aquí nada que objetar, el problema comienza cuando el público habituado a experimentar un tiempo de contemplación de una obra sin movimiento (llámese pintura, grabado, fotografía o escultura), aplica ese mismo tempo a otras obras que sí conllevan un tiempo específico. A esto se suma que algunos de los vídeos son de larga duración y que el museo, a menudo, no dispone de un asiento, cojín o banco que permita una visión cómoda al espectador. El resultado es un público que pasea entre pinturas e instalaciones de una manera, aleatoria, superficial y hasta algo frívola.

Las instalaciones de cine y vídeo, a diferencia del visionado de un largometraje (ya sea éste en una sala acondicionada, el salón de una casa o la pantalla de un ordenador), permiten formatos distintos de presentación que ofrecen al espectador la oportunidad de experimentar la obra de una manera distinta. Este denominado “cine expandido” actúa también a nivel perceptivo, en lugar de visionar un argumento lineal desde un único lugar, de una manera frontal y durante un tiempo determinado, el público experimenta la obra de modo fragmentado, desde múltiples posiciones y en un tiempo incierto. A este respecto, Weerasethakul afirma que las imágenes en movimiento en una instalación de

vídeo son como flashes que penetran en la retina de la audiencia, del mismo modo que cuando un espectador se queda dormido en una sala de cine y despierta aturrido a las imágenes que se proyectan ante sus ojos. A diferencia del cine, donde la narración está más estructurada, el dispositivo de las instalaciones facilita una libertad de movimiento al espectador, acentuando la casualidad y enfatizando su carácter performativo. Este interés en el espacio y el tiempo que se genera entre las imágenes le permiten aflorar sentimientos y emociones que son difíciles de expresar de una forma lineal y narrativa. De igual modo, los métodos narrativos del autor reescriben de una manera radical el tempo de las imágenes en movimiento, si en el caso de sus largometrajes el tiempo se comprime en el seno de la estructura argumental, en sus instalaciones de vídeo la narración es deconstruida expandiendo el tiempo a través de la simultaneidad y la desincronización.

Quizás sea la cuestión espacial, y su lógica perceptiva, la única diferencia entre las películas y los vídeos de Weerasethakul, porque en realidad, ambos trabajos comparten un mismo lenguaje poético que se encuentra a mitad de camino entre la realidad cotidiana y la sobrenatural. Da la impresión que el creador inventa una nueva realidad para evocar la relación compleja entre hombre, naturaleza e historia en el contexto de su Tailandia natal. La obra visual de Weerasethakul reconfigura la percepción del tiempo en el espectador, utiliza la dualidad y desdibuja los límites entre interior y exterior, documental y ficción, luz y oscuridad, realidad y alegoría... Al mismo tiempo, es un trabajo muy personal, no sólo en la factura, sino en el aspecto biográfico. Weerasethakul creció en Khon Kaen, ciudad situada al noreste de Tailandia, donde sus padres ejercieron la medicina, su film “Syndromes and a Century” (2006) es una evocación de ello; más tarde estudió Arquitectura y se graduó en cine por el Art Institute de Chicago en 1997. Un año después regresó a Tailandia y en 1999 creó su propia empresa de producción Kick the Machine, independiente de la industria de cine comercial tailandés (anteriormente en 1995 había creado una red para jóvenes realizadores en Bangkok denominada 9/6 Cinema Factory y colaboró en la promoción del Bangkok Experimental Film Festival). En la actualidad vive en la ciudad de Chiang Mai, oasis cultural de Tailandia, muy cerca del enclave utópico creado por Rirkrit Tiravanija, el artista visual tailandés más conocido a nivel internacional.

Apichatpong Weerasethakul, o Joe, como es conocido por sus amigos<sup>3</sup>, comenzó a realizar vídeos en 1994, fecha de su primer trabajo titulado “Bullet” y realizado en la escuela en Chicago. Se puede afirmar que su primer contexto fue el “artístico” (y no el cinematográfico), dado que su compañera de clase, la crítica Gridthiya Gaweewang, comenzó a incluir sus obras en exposiciones. A ello se une su amistad con Dominique

González-Foerster, artista francesa a quien conoció cuando ésta se encontraba visitando Tailandia a finales de los años noventa, a raíz del proyecto “Cities on the Move” (en el cual también participó Weerasethakul con su vídeo “Thirdworld”). Será ella quien le introduce en la escena artística francesa, llegando incluso a participar en el vídeo “The Boy from Mars” (2003) que Philippe Parreno realizó sobre la comunidad utópica creada por Tiravanija en Tailandia. En estos años Weerasethakul realiza vídeos como “0016643225059” (1994), una obra que transmite las emociones del autor al hablar con su madre tras una ausencia prolongada de su casa y cuyo título se inspira en el prefijo de teléfono de su país natal. El vídeo alterna dos imágenes y espacios, por un lado una fotografía de su madre y por otro el interior de un apartamento, que se conectan mediante una conversación telefónica. El autor edita las imágenes de una manera intermitente y repetida, mostrando su fisicidad, como si fuera un ejercicio de cine estructural que medita sobre el propio medio fílmico. Su siguiente vídeo “Like the Relentless Fury of the Pounding Waves” (1995) es una obra de narrativa experimental de difícil clasificación, situada entre el género documental y el melodrama, que gira en torno a una obra radiofónica popular llamada “The Sea Goddess”.

De esta primera etapa de trabajos en vídeo monocanal, término empleado en artes plásticas para denominar a una obra mostrada en un monitor o proyectada en un auditorio o una sala de exposiciones, también pertenece “Windows” (1999), un experimento sobre los reflejos de una ventana en la pantalla de un televisor. El vídeo es un ejercicio de estilo, lleno de accidentes e improvisaciones, que sigue la tradición formalista del cine estructural de los años sesenta y setenta del siglo XX. También de este año es “Malee and the Boy”, realizado con la colaboración de un niño de diez años al que Weerasethakul dio un micrófono para que grabará sonidos mientras él mismo se hacía cargo de la imagen: el resultado es el diario de un día por la ciudad de Bangkok donde se recogen los lugares que visitó el menor. Este interés por trabajar con menores lo continúa en “Girls at Night” (2000) o en “This and a Million More Lights” (2003). Este último es un vídeo de un minuto de duración realizado para la campaña “Give 1 Minute of Art to AIDS” de la Fundación Nelson Mandela y su estreno tuvo lugar en el concierto 46664 en Ciudad del Cabo, Sudáfrica. Esta primera etapa de trabajos culmina con su primer largometraje “Mysterious Object at Noon” (2000), un film collage realizado a modo de ‘cadáver exquisito’ surrealista que filmó a lo largo de toda Tailandia.

La primera vez que Weerasethakul realizó una instalación de vídeo fue “Secret Love Affair (For Tirana)”, presentada en la Bienal de Tirana (Albania) en 2001. Se trata de una instalación de dos canales, proyectados a ambos lados de una esquina de la sala de exposiciones, en la que un hombre y una mujer se miran mientras la audiencia observa

la escena desde arriba, como si asistiera a un funeral. Esta obra significa un antes y un después en la relación de Weerasethakul con el campo de las artes visuales, dado que a partir de ese momento se multiplicarán las instalaciones y las presentaciones en museos, bienales o centros de arte contemporáneo. Así, a esta obra, le siguen las instalaciones de vídeo “Narratives” (2001) de cinco canales (que incluye las piezas “I Was Sketching”, “Masumi Is a PC Operator”, “Fumiyo Is a Designer”, “Swan’s Blood” y “Swan’s Blood – Jon Jost”); “It Is Possible that Only your Heart Is not Enough to Find You a True Love” (2004), presentada en la Bienal de Busan (Corea del Sur); “Ghost of Asia” (2005) de dos canales; “Waterfall” (2006) de ocho canales; o “Faith” (2006) de dos canales y producida para la Bienal de Liverpool (Reino Unido) de dicho año.

En paralelo a esta vorágine de instalaciones, Weerasethakul realizó dos largometrajes “Blissfully Yours” (2002) y “Tropical Malady” (2004). Ésta última película, gran premio del jurado del Festival de Cine de Cannes, se divide en dos partes, la primera narra la singular historia de amistad, que culmina en enamoramiento, del soldado Keng y su amigo Tong; la segunda, la búsqueda de un fantasmal tigre en la profundidad de la selva. La jungla, la noche y sus sonidos se convierten en protagonistas de la película, un tema que también se encuentra en su film “Wordly Desires” (2005). Se trata de una obra compleja que alterna el melodrama, el documental y el musical, a la vez que resuenan ecos de su anterior película “The Adventure of Iron Pussy” (2003), un film de humor y parodia del cine de acción *Thai*. Los “deseos mundiales” de “Wordly Desires” narran la búsqueda que lleva a cabo una pareja en la selva de un árbol espiritual. Estas imágenes se alternan con otras en las que se ven las cámaras y el equipo técnico de rodaje evidenciando de este modo la ficción (a modo de “cine dentro del cine”). Estas escenas se alternan, a su vez, con tres números musicales de la estrella pop Nadia que canta, junto a su grupo femenino de baile, una canción en torno a la felicidad a la luz de los focos. La angustia del hombre y la mujer en la oscuridad de la noche contrasta con la quietud y el aburrimiento, de los miembros del equipo, quienes a su vez representan el contrapunto del tono frívolo y glamuroso de la diva y sus cuatro acompañantes.

Este interés por la noche y la jungla, también aparece en su vídeo “Because” (2007), en el que mediante un travelling sigue a una de sus actrices fetiches, Jengira Jansuda (también conocida como Jengira Pongpas), en su caminar dificultoso (pues utiliza zapato de calzo y necesita de un bastón de apoyo para andar) por un camino selvático entre medio de técnicos recogiendo la utilería de un escenario lleno de globos, humo, luces y con el sonido de una dulce balada pop tailandesa. Un año después Weerasethakul realizó “Vampire” (2008), dentro del proyecto “Traveling” de la marca Louis Vuitton, que documenta una expedición nocturna a las montañas al noreste de Tailandia (frontera



con Myanmar) en busca de un ave mitológica llamada Nok Phii (pájaro fantasmal). Esta ave, también conocida como “pájaro vampiro”, se alimenta de la sangre de otros animales y nunca ha sido cazada, ni viva ni muerta. El vídeo, filmado cámara en mano y con sonido ambiente, muestra imágenes nocturnas de miembros del equipo untándose sangre en el cuerpo y derramándola por los arbustos para llamar la atención del animal. Pero más allá de la presencia de estos elementos más característicos del cine de terror de bajo presupuesto, encontramos una obra cuyo trasfondo político es el de la emigración ilegal desde Myanmar. En el vídeo, nunca se afirma si el pájaro en cuestión es una realidad zoológica, un animal imaginario o una moderna metáfora sobre el “vampiro depredador” representado en la figura del inmigrante.

## Adolescentes...

En 2006 Weerasethakul realizó “The Anthem”, un vídeo producido por LUX para la feria de arte contemporáneo Frieze en Londres. La obra se divide en dos partes: en la primera, vemos a dos mujeres conversando sobre temas intrascendentes junto a un río; en la segunda, la cámara en un movimiento circular nos muestra el interior de un polideportivo lleno de adolescentes donde se suceden diversas actividades. En un principio, no existe relación aparente entre ambas situaciones, pero un segundo visionado del vídeo nos permite apreciar que el encuentro de las dos mujeres se sucede con un fondo musical que corresponde al del interior del recinto deportivo, lo cual nos sugiere que ambas escenas son paralelas y simultáneas. En Tailandia existe la tradición de poner el himno nacional en los cines, antes de la proyección de las películas, como homenaje al rey. En este vídeo el autor realiza su propio “himno fílmico” al cine ya que esta obra se mostró, en algunos cines británicos, antes de la proyección de los largometrajes.

Al año siguiente Weerasethakul mostró “Unknown Forces” (2007), una instalación de cuatro canales de vídeo, fruto del encargo de RedCat en Los Ángeles. Dos de las pantallas muestran respectivamente a dos de los actores habituales del autor (Sakda y Jengira), subidos en la parte de atrás de una camioneta en marcha y hablando a la cámara, aunque su voz es apenas audible debido al ruido del viento. Una tercera pantalla muestra a un joven llamado Goh bailando en la parte trasera de una camioneta en movimiento. Y la última pantalla reproduce un escenario fílmico nocturno con sus pantallas, luces, ventiladores... El audio procedente de los cuatro canales deviene en cacofonía, a causa del caos sonoro producido por los sonidos no sincronizados del



viento y de la música. En estos vídeos Weerasethakul quiso llamar la atención sobre los numerosos trabajadores de la construcción que viajan sin parar por todo el país, jóvenes nómadas que han “construido” el boom inmobiliario tailandés. Pero hay también otras referencias menos visibles. Tras el golpe de estado de 2006, algunos políticos alquilaban a trabajadores para que viajaran a Bangkok a manifestaciones pro-gubernativas, muchos de los cuales, felices ante la excursión, ignoraban el objetivo último de su viaje. El personaje de Goh representaría de este modo a este trabajador marginal cuyo baile es sinónimo de libertad (e ignorancia por igual). Esta instalación puede interpretarse como una respuesta personal y subjetiva del autor a dicha situación, a la vez que un homenaje a estos jóvenes trabajadores, quienes a menudo carecen de voz o poder político.

Esta alusión a la falta de empoderamiento social es todo un *leitmotiv* en la obra de Weerasethakul como se puede ver en su siguiente trabajo “Mobile Men” (2008), un vídeo que funciona como una hábil representación de la fuerza y la dignidad de las personas. Esta obra fue un encargo de Naciones Unidas, para celebrar el 60 aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, y debía desarrollar alguno de estos seis temas: cultura, desarrollo, dignidad y justicia, medio ambiente, género y participación<sup>4</sup>. El autor toma nota del uso por parte del gobierno tailandés de términos como “*preservación de los valores Thai*” o “*seguridad nacional*” como simples pretextos para la eliminación de opiniones contrarias, su oposición a las culturas distintas o la discriminación hacia las minorías. Por ejemplo, en 2007 (en el pico de la represión militar) diversas leyes prohibían a los emigrantes salir de noche, utilizar sus móviles o reunirse en público. Estos decretos fueron especialmente aplicados a los trabajadores de Myanmar, Laos y Camboya, y aún no han sido derogados. En “Mobile Men” vemos



cómo el actor principal es interpretado por un joven emigrante de Myanmar llamado Jaai quien viaja, junto a su amigo, en la parte descubierta de una camioneta. Durante el trayecto los adolescentes nos muestran orgullosos sus zapatillas, lucen sus torsos desnudos o señalan sus tatuajes. A diferencia de la mayoría de los emigrantes, Jaai tiene un trabajo decente y está contento con su nueva vida, por lo que el vídeo se convierte en una herramienta de auto-consciencia que celebra la juventud, la belleza, el orgullo y la dignidad. El autor ha evitado así documentar un testimonio de sufrimiento pues, a menudo, retratar al sujeto inmigrante siempre como una víctima, a la larga sirve para perpetuar una imagen de individuo alienado, sin libertad propia ni derechos ciudadanos.

El interés de Weerasethakul por la figura del adolescente "desarraigado" culmina en "Primitive Project" (2009) su mayor obra hasta la fecha. Se trata de una obra múltiple que consiste en una instalación de siete canales de vídeo, un cortometraje ("A Letter to Uncle Boonmee"), un largometraje ("Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas"), un vídeo asociado ("Phantoms of Nabua") y un libro de artista ("CUJO"). La lectura de ésta publicación nos ilumina sobre el proceso de gestación y el desarrollo del proyecto. La mitad del libro contiene notas y entrevistas al autor (realizadas en agosto de 2008) durante su viaje al noreste de Tailandia para desarrollar su película sobre el tío Boonmee. El texto también incluye las memorias de la tía Jen (Jengira) que acompañó a Weerasethakul durante dicho viaje. Además, parte del libro "Un hombre que puede recordar sus vidas", que inspiró el largometraje, se reproduce en facsímil, junto con fragmentos del guión. La otra mitad de la publicación es una colección de fotografías del paisaje del noreste tailandés, así como retratos de adolescentes de la región.

La instalación fue un encargo de Haus der Kunst (Munich) con la FAT, Foundation for Art and Technology (Liverpool), junto a Animate Projects (Londres), y producido por Illuminations Films (Londres) y Kick the Machine (Bangkok). El proyecto ha sido también exhibido en diversos centros de arte como el New Museum (Nueva York) o Hangar Bicocca (Milán) en su versión instalación, y muestra también diversos vídeos que retratan la vida diaria de adolescentes de la ciudad de Nabua en diferentes situaciones. Nabua es una ciudad al noreste de Tailandia situada en una región agrícola, en una zona fronteriza (cruce de caminos en el sudeste asiático) y que en 1965 fue escenario de una masacre perpetrada por el gobierno y los militares. Los habitantes de la región, campesinos de ideología comunista, sufrieron la violencia y la represión (interrogatorios, violaciones, desapariciones, asesinatos...) de las fuerzas militares, quienes de forma reiterada quemaron los campos y bosques forzando la huida de los aldeanos. Los adolescentes que aparecen en los vídeos son los hijos huérfanos de dichos agricultores, y la mayoría de ellos comparten los mismos sentimientos de frustración, tedio y aburrimiento. Weerasethakul, de cara a conocer sus historias personales, se trasladó a Nabua donde convivió y colaboró con los jóvenes para así poder comunicar mejor sus experiencias, deseos y anhelos.

La instalación en Munich consistía en una pantalla doble en sentido vertical, en la que se mostraba el vídeo "Primitive" en dos canales. Una pieza central de este proyecto fue la construcción de una casa-nave espacial como lugar de reunión y refugio de los jóvenes de Nabua. Weerasethakul documentó la integración y adopción del habitáculo por los adolescentes, quienes la utilizaban para beber y dormir. Al mismo tiempo, el vídeo muestra imágenes correspondientes a una narrativa de ficción que era interpretada por ellos mismos. El resto del espacio de la instalación lo componían pantallas situadas a lo largo de la sala que correspondían a seis obras: "Nabua" es un vídeo que registra una noche en la ciudad, la cual es transformada por la acción de los fuegos artificiales en lugar fantasmagórico; "Making of the Spaceship" documenta el proceso de construcción de la casa-nave espacial, diseñada por los adolescentes y compuesta por una estructura metálica ovalada cubierta de madera; "A Dedicated Machine" filma el despegue fallido de la nave durante la noche; "An Evening Shoot" muestra una casa en la que los jóvenes se reúnen para rodar una película de argumento desconocido, al mismo tiempo que disparan sucesivas veces a una persona que camina por un arrozal; "Nabua Song" es el retrato filmico de Petch interpretando una canción, compuesta por él sobre su pueblo natal, que conmemora el primer tiroteo que hubo entre el ejército y los campesinos. La interacción de estos vídeos captura la realidad social de esta población rural, devastada por décadas de violencia, y refleja las tensiones políticas que continúan en la actualidad en Tailandia. Un ejemplo lo vemos en el último de los vídeos que componen

la instalación, me refiero a “I’m Still Breathing”, en el cual se observa a varios jóvenes realizando diversas acciones como correr en grupo, arrojar objetos, patear un balón, subir a la parte trasera de una camioneta y bailar encima de ella mientras son conducidos por la región de Isan. En principio, se trata de acciones típicas de adolescentes, sin ninguna trascendencia, pero una segunda lectura nos puede llevar a interpretarlas como una *performance* política que refleja una cierta atmósfera de tensión. En este sentido, convendría recordar que el ex primer ministro Thaksin Shirawattra (anterior a su exilio), concedió subsidios a las zonas rurales de la región de Isan y que su destitución causó la protesta de los “camisas rojas” que paralizaron la ciudad y el aeropuerto de Bangkok. De este modo, estos jóvenes alegres y despreocupados podrían también ser partidarios de Thaksin, así al menos se sugiere en la danza de torsos desnudos que parecen exorcizar los fantasmas de la violencia.

Pero junto a estas obras más ambiguas, hay otras que meditan sobre hechos más íntimos y personales. El vídeo asociado titulado “Phantoms of Nabua” (2009), e integrado en el proyecto “Primitive”, nos muestra una población de noche en la que los rayos, a medio camino entre el cortocircuito y los fuegos artificiales, dan paso a una escena bella pero inquietante. En la misma se observa a un grupo de adolescentes jugando con un balón envuelto en llamas; el fuego es habitual en las comunidades agrícolas tailandesas pues es utilizado para la quema de campos (pero también de cosechas). Los jóvenes terminan lanzando el balón de fuego a una portería-pantalla que comienza a arder. La escena parece una metáfora de la muerte del cine, o de un cierto cine, a saber, aquel que Weerasethakul conoció de niño y que ya ha desaparecido como tal. Los vídeos que componen el “Primitive Project” hacen uso de técnicas del documental y de géneros como el cine de terror o la experimentación poética de las imágenes. La noche es una temática habitual en algunos de los vídeos que parecen plantear la oscuridad como algo “primitivo”, título que quizás puede aludir a esta área geográfica, poco desarrollada, pero también más cercana a la naturaleza y a la tradición. Weerasethakul parece querer afirmar que el futuro no tiene por qué ser tecnológico, sino que también puede ser primitivo. Aun así el título es ambiguo, como su propio trabajo, lo que permite al espectador la libertad de interpretar las obras según la experiencia de cada uno. He aquí la gran paradoja de este autor, quien se refiere a su obra como política pero que, a menudo, se presenta con un lenguaje hermético, propio de iniciados. No se trata de defender o negar la propaganda política en el arte, a pesar de la eficacia (y belleza formal) del *agit-prop* en diversos momentos de la historia del arte, pero sí de señalar que el poder político de una obra de arte reside en su potencial de ambivalencia y ambigüedad. La obra de Weerasethakul es rica en matices, sutil en la forma, bella en su expresión pero también parca en sus detalles y opaca en su presentación.

El cortometraje “A Letter to Uncle Boonmee” (2009) es paradigmático en este sentido. La narración se centra en la carta que un joven escribe a su tío y en la que le comunica que ha escrito un guion sobre sus reencarnaciones. Aunque el film está ambientado en las montañas de Langan, el joven lo piensa rodar en Nabua, a pesar de que tanto el paisaje como la arquitectura son diferentes. El texto de la carta es leído dos veces por dos jóvenes de esta ciudad, y se escucha en *off*, al mismo tiempo que las imágenes muestran un ambiente doméstico. El corto empieza con un travelling que va del interior al exterior de una vivienda, lo que permite al espectador ver ambas partes de ésta. En la casa se observan antiguas fotografías familiares, que muestran los retratos de personas que tuvieron que huir de los militares, mientras que las imágenes exteriores permiten ver la casa nave espacial construida para el “Primitive Project”. Un habitáculo “vientre” que sirvió de lugar de encuentro y refugio para los jóvenes de Nabua.

Este concepto de hogar útero también lo encontramos en el largometraje “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas” (2009), película que forma parte del mismo proyecto pero cuyo guion fue escrito con anterioridad. No obstante, poco en común tienen a priori, pues ni el lugar ni los personajes son los mismos. Este film está inspirado en el libro “A Man Who Can Recall His Past Lives”, escrito por un monje budista y publicado en 1983. La novela narra el cuento de un hombre llamado Boonmee que podía recordar sus múltiples vidas a través de la meditación. La película toma prestada la idea central del libro pero no está basada en su texto, es decir, el autor ha sumado sus propias experiencias y, además, lo ha recontextualizado en una determinada situación histórica y política en Tailandia. El argumento narra los últimos días del tío Boonmee, aquejado de diálisis, que decide recluirse en el campo con sus seres queridos. Su esposa ya fallecida se presenta como un fantasma para cuidar de él, mientras que su hijo desaparecido regresa al hogar convertido en una forma no humana. Considerando las razones de su enfermedad, el tío Boonmee se dirige con su familia a una cueva en la montaña, el lugar donde tuvo lugar su primera vida. La película refleja el potencial de la memoria a la hora de narrar el presente, de este modo Boonmee que, en una de sus reencarnaciones asesinó a campesinos durante la represión militar, recuerda algunas de sus vidas pasadas y deja aflorar así la trama subterránea de violencia que impregnó el noreste de Tailandia durante cerca de dos décadas.

Weerasethakul convierte esta presencia espectral en objeto físico tres años más tarde, a raíz de su participación en la Documenta 13 de 2012 en Kassel (Alemania). Esta exposición, realizada cada cinco años, es el mayor exponente del arte contemporáneo

a nivel internacional, lo que nos permite apreciar hasta qué punto esta obra “plástica” forma parte central de su trabajo y para nada residual, respecto a sus películas largometrajes. En esta ocasión, el autor realizó una enorme escultura que representaba un fantasma con máscara y sábana incluida. La estatua, instalada en el parque Kalsaue de dicha ciudad alemana, iba acompañada con una instalación de campanas situadas en los árboles que la rodeaban.

Pero los fantasmas no son unos nuevos invitados..., ya habían aparecido en la obra de Weerasethakul antes de estos trabajos, en concreto, me refiero a un cortometraje y un vídeo realizados en 2007. “Luminous People” se estrenó en el Festival de Cannes, como parte de la película “O Estado do Mundo/The State of the World”, encargada por la Fundación Calouste Gulbenkian en Lisboa con motivo de su 50 aniversario<sup>5</sup>. El film, rodado en super 8, es una conmemoración a la presencia de los muertos en las memorias de las personas vivas. La película muestra un viaje en barco por el río Mekong, frontera entre Tailandia y Laos, como tributo a un ser querido fallecido. Durante la travesía los pasajeros rezan ante la presencia de un monje budista, esparcen las cenizas en el agua y se pierden en sus propios pensamientos. Una voz en off nos informa que el fantasma del padre fallecido de uno de los viajeros se le presentó en un sueño. De nuevo, los espectros conviven entre nosotros en un espacio físico, la frontera, que actúa como metáfora de unión entre los vivos y los muertos. Una presencia que se repite en el vídeo “Emerald”, que se expuso en la muestra “Space for Your Future: Recombining the DNA of Art and Design” celebrada en Museo de Arte Contemporáneo de Tokio (2007). Esta obra, de una belleza extrema, nos muestra habitaciones vacías del hotel Morakot (el “esmeralda” del título) llenas de partículas flotantes parecidas a plumas o pedacitos de algodón. El hotel fue construido en la década de los años ochenta en una época de fuerte conflicto social, a raíz de la llegada de refugiados camboyanos, tras la invasión de las fuerzas militares vietnamitas. Con el estallido de la crisis económica asiática en 1997, el hotel cerró sus puertas, pero no sus memorias. La cámara de Weerasethakul nos muestra las habitaciones desnudas de personas pero llenas de almas pasadas, tan sólo la presencia fantasmagórica de caras sobre las almohadas nos recuerda que allí aún hay vida. Además, los actores habituales del autor mantienen una conversación en *off* en la que comparten recuerdos y sueños, aportando nuevas memorias al desolado edificio.

Y hablando de presencias espectrales, merece la pena leer el texto escrito por Tiravanija para el catálogo de la exposición “Primitive”, publicado en ocasión de la muestra individual de Weerasethakul en el New Museum de Nueva York en 2011<sup>6</sup>. El artista tailandés escribe que los espíritus tailandeses, a diferencia de los “occidentales” (por no



Primitive Project

decir “norteamericanos”) carecen de efectos especiales y tecnología moderna. También nos cuenta que los fantasmas tailandeses tienen numerosos nombres (Phi Graseu, Phi Tai Ha, Phi Am, Phi Lok...) y que forman parte de una rica tradición oral, narrada de generación en generación a través de los cuentos populares. Los hay urbanos y rurales, y su deseo de permanecer en la dimensión humana se debe a razones tan emotivas como la ira, la codicia, el odio o, incluso, el amor. Tan sólo las oraciones de un monje, como acto de compasión, pueden liberar a un fantasma después de la muerte (aunque la cultura *thai* es budista, existen aún remanentes de credos animistas). El mismo Tiravanija nos recuerda que todavía cree en los fantasmas pero que nos les tiene miedo, pues entiende la diferencia...

## Y fotografías...

En la obra de Weerasethakul el mundo de las personas vivas coexiste con el universo de los muertos, de ahí, que los espectros no sean vistos con temor sino como un intercambio de tipo espiritual. Existe una larga tradición que asocia la fotografía a la muerte, incluso en ciertas comunidades “primitivas” se pensaba que la fotografía robaba el alma del retratado. La fotografía es un tema recurrente en “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas” (Boonmee practica la fotografía, su hijo Boonsong desaparece mientras hace fotos a un animal; el film también nos muestra fotos fijas de jóvenes disfrazados de

militares...). Este interés del autor por la fotografía, ya sea como medio de expresión, comunicación o trabajo, ha aumentado en los últimos años. En el año 2011 el Irish Museum of Modern Art (Irlanda) publicó su libro “For Tomorrow For Tonight” con ocasión de su muestra individual en el museo<sup>7</sup>. La publicación, un híbrido entre libro de artista y catálogo de exposición, emplea fragmentos de los diarios e ilustraciones recopiladas por el autor para dicho proyecto. También contiene imágenes de otras obras de Weerasethakul procedentes de una gran variedad de fuentes y formatos, combinando de este modo piezas terminadas con fotografías fijas de producción, *sketches* o tomas para investigación. Algunas proceden de sus viajes por el Mekong y fueron realizadas durante los rodajes de “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas” (fotos de cuevas, jungla, interiores...), “Syndromes and a Century”, “This and a Million More Lights”, así como de las instalaciones “The Palace” y “Teen”. Gran parte de estas fotografías son escenarios de rodaje con sus atrezzo y equipos técnicos, interiores vacíos y algunos retratos. Las seis entradas de su diario repartidas a lo largo de la publicación continúan las publicadas en CUJO, su primer libro de artista, y suponen el punto de partida del proyecto expositivo “For Tomorrow For Tonight”. Esta muestra consistió en cinco fotografías, tres instalaciones de vídeo, dos piezas de sonido y cerámicas, por lo que vemos que Weerasethakul ha dado un paso más como artista visual, pues ha incorporado obras de dos y tres dimensiones. Su interés por la fotografía como medio de creación artística se amplió en su exposición “Photophobia”, realizada en la galería de arte de Kyoto City University (Japón) en 2013<sup>8</sup>. De nuevo, la publicación editada para la ocasión reproduce el formato de libro de artista a base de imágenes, pero sin textos (con la excepción de un fragmento de “Cementerio de Reyes”, guión fechado el 31 de marzo de 2013). El autor utiliza esta vez el libro como un medio de expresión artística y también como un objeto formal en sí mismo. La encuadernación japonesa da paso a una serie de imágenes diversas: una habitación con nubes, parques, escuelas, ríos, interiores... A simple vista, no hay nada en común entre ellas ni se sugiere una narración al estilo convencional, no obstante una observación más precisa nos permite ver que la mayoría de las imágenes reproducen paisajes o arquitecturas desnudas, sin personas que las habiten, y cuando éstas aparecen, su dimensión es muy reducida o están muy mimetizadas con el escenario, sin apenas protagonismo. Como si una fotofobia hubiera afectado a una humanidad sensible a la luz y cuya exposición hiciera aflorar así las memorias políticas del país.

## NOTAS

**1**  
El mayor estudio sobre su obra ha sido publicado por la Filmoteca austriaca: Apichatpong Weerasethakul, Österreichisches Filmmuseum / Synema. Viena, 2009

**2**  
En España, el 7 Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria acogió en 2006 por primera vez una retrospectiva de sus películas, vídeos e instalaciones. Sus vídeos también se han expuesto en el Centro José Guerrero (Granada), Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz), Museo Reina Sofía (Madrid) y Musac (León).

**3**  
Ante la dificultad de pronunciar su nombre, Apichatpong Weerasethakul comenzó a llamarse a sí mismo Joe, el cual se ha convertido en su nombre internacional.

**4**  
La serie “Stories on Human Rights by Filmmakers, Artists and Writers” consta de 22 films realizados, entre otros por artistas y cineastas como Idrissa Ouédraogo, Mariana Abderrahmane

Sissako, Jia Zhang-ke, Marina Abramovic, Pippilotti Rist, Pablo Trapero, Sergej Bodrov o Jasmila Zbanic.

**5**  
Los otros directores fueron Ayisha Abraham, Chantal Akerman, Pedro Costa, Vicente Ferraz y Wang Bing.

**6**  
Apichatpong Weerasethakul, New Museum. Nueva York, 2011.

**7**  
Apichatpong Weerasethakul. For Tomorrow For Tonight, Irish Museum of Modern Art. Dublin, 2011.

**8**  
Apichatpong Weerasethakul. Photophobia, Kyoto City University. Kyoto, 2013.

## COMPRENDER A ‘JOE’

por Luis Miranda

Es difícil mencionar a un cineasta comparable a Apichatpong Weerasethakul en lo que se refiere a la capacidad de su trabajo para poner a prueba la competencia del discurso de los críticos. La paradoja es que tampoco sería fácil hallar una obra tan ajena, al menos en apariencia, a la tensión creativa, a la auto-disciplina, al sacrificio, la voluntad de rigor, a la lucha denodada con el material que se intenta moldear. Es decir, ajena a la tradicional dramaturgia del artista genial. Y sin embargo, el autor de “Syndromes and a Century” es posiblemente lo más parecido a un artista genial que hayamos visto surgir en el cine de los últimos veinte años.

Al editar un libro sobre su obra y figura, el crítico James Quandt reclamaba con perspicacia una posición de principio que pasaba por la auto-crítica sobre su propia forma de abordar el tema en el pasado. Tras citar largamente un entusiasmado texto escrito tan sólo cuatro años antes, en el que evoca lo que vendría a ser una inmersión en los enigmáticos goces que proporciona el cine de cineasta tailandés, Quandt reflexiona en los términos siguientes:

*“Esos párrafos recurren a la misma táctica que otros muchos textos sobre el director: una automática caída en expresiones de desconcierto, rendición y entrega, la invocación del enigma cósmico y la sinrazón poética, de lo indeterminado, lo inefable y lo onírico. (...) Una y otra vez, los críticos insisten en que las películas de Apichatpong son cualquier cosa –más bien, son poemas, pinturas, sueños, espejismos– pero con poca estructura narrativa, una flotante, etérea inundación de signos exóticos, sujeta a significados indescifrables.”<sup>1</sup>*

Apichatpong rodando  
Blissfully Yours





El crítico tiene la honestidad de señalar el problema que el libro debe ayudar a resolver, pero es que el mismo volumen se abre con dos cartas, la que Mark Cousins dirige a Tilda Swinton, y la respuesta de la actriz, quien confiesa haber pensado, durante el estreno en Cannes de “Tropical Malady”, que el orden de los rollos estaba equivocado. Ambos equiparan de inmediato la emoción ‘formal’, el destello de una decisión impensable por parte del cineasta, a la búsqueda de un efecto de sentido. Pero lo inefable impone su ley. Dice Swinton:

*“Corte a una misteriosa criatura entrevista -¿cazada?- a través de los árboles de un bosque, incesantemente; durante el resto de la película. ¿Cómo puede ser? Me sentí sonrojada, pillada, indecente: ¿cómo puede ser que el enamoramiento sea deliberadamente deshilvanado de su orden crudo y natural frente a esta audiencia civilizada? Pero, ¿es que no son exactamente esos primeros pasos hacia la fiebre del amor –la enfermedad del título- sino un avanzar hacia la bruma de la asfixiante jungla? ¿Descalzo y descubierto? ¿Con el corazón en la garganta y el sudor impregnándolo todo?”<sup>2</sup>*

Leyendo esta declaración de Tilda Swinton, surge un fulgor de reconocimiento; la imagen de algo que muchos habíamos experimentado casi en los mismos términos durante el estreno de “Tropical Malady”.

Éramos muchos, en efecto, los que entrábamos por vez primera en el mundo de “Joe” con aquel filme, que era ya el cuarto en su filmografía. Y es legítimo preguntarse si el cine contemporáneo ha ofrecido un punto, un instante de suspenso, de pasmoso desconcierto tan decisivo e influyente como el que vivimos cuando, mediada la película, esa historia tenue y sencilla de amor homosexual se “interrumpía” en la oscuridad de la jungla para dar paso a una leyenda sobre un brujo transformado en tigre y el soldado que lo persigue. La entrada en ese mundo parecía al principio un paseo, y de pronto fue un *big bang*. La tentación ha sido hacerlo girar todo en torno a ese punto, pero es preciso invertir el enfoque: no confundir un efecto con una causa. Porque tal vez esa revelación fuera el resultado de una síntesis, la solución elegante a un dilema poético.

||

La primera constatación es que tenemos noticia de esa parte de la obra de Apichatpong que llamaré ‘expositiva’ –sus piezas concebidas para la galería de arte y no para la sala de cine– tan sólo porque conocemos y nos interesa la otra parte de su obra, la que cabe llamar cine sin lugar a equívocos. Que esa cara anterior y oculta, la expositiva, pueda ser también y por derecho ‘cine’, es algo que no se discutirá en este texto.

También en esto, Apichatpong es sinónimo de dualidad, suma de cosas en apariencia difíciles de conjugar y resolver en una síntesis conciliadora, que ni se cancelan ni atenúan, sino que se contaminan y fecundan. Entre ellos hay que contar los dos “extremos” del cine-como-arte que habitualmente han permanecido separados en el vasto campo de la modernidad cinematográfica. El primero y más evidente, es esa vertiente contemporánea del cine de autor, con amplia y significativa representación en Asia, que algunos no dudan en llamar “minimalismo”; que otros, a partir de unas reflexiones de Alain Badiou, ahora denominan “cine sustractivo”, y que alguna vez me he atrevido a llamar “realismo trascendental”.

El otro “extremo” es el margen de sombra que ocupan el cine ‘de museo’ y el video-arte. Apichatpong, con la pasmosa naturalidad de quien habita lo visual como un todo, transita entre la Institución Arte y la Institución Cine a lomos de la cultura popular tailandesa. En estas páginas vamos a manejar la hipótesis de que, partiendo de la Institución Arte como su hogar más frecuentado, ha llevado al seno de la Institución Cine (donde reina el filme narrativo de ficción), no hallazgos formales discretos, al modo de un Greenaway (al contrario: Apichatpong aborda sus piezas expositivas con instinto de cineasta), sino aquello que más se le podría resistir: la problemática libertad de lo *conceptual*.

No es fácil definir lo que es el *concepto* en el arte conceptual después del siglo transcurrido desde la célebre “fuente” de Duchamp, porque, a diferencia de lo que pueda parecer, el *concepto* está muy lejos de ser el discurso, el enunciado hacia el cual apunta la obra. Podría decirse que es justamente lo contrario a un principio de “necesidad” de la obra en cuanto discurso. Se trata más bien de algo que pone de manifiesto una anterioridad o una exterioridad a la obra material. Al mismo tiempo es el móvil y el principio organizador, un agente de abstracción que ironiza sobre sí mismo; una caricatura del carácter ideal que se atribuye a la cosa material que es la obra (objeto, gesto o ambas cosas). Lo propio del concepto, en definitiva, es su arbitrariedad.

El reto del concepto incluso a su pesar, es convertir en logro poético la operación *irónica* que efectúa sobre el material. La paradoja, quizás, es que, después de un siglo de predominio de lo conceptual en los museos, haya de sobrevivir justamente aquello que pudo trascender esa ironía que le es consustancial. Eso no significa sustituirla o velarla, sino ensanchar los límites sensibles que la han definido. Es posible que una de las funciones del arte en las últimas décadas haya sido esa, superar la ironía o crear un tipo de sensibilidad para la cual el término ‘ironía’ ya no sea apropiado. Y es también muy posible que al cine le corresponda un papel fundamental en ello<sup>3</sup>.



Se diría que la obra de Apichatpong reconoce la naturaleza, digamos, sutil o secretamente conceptual de ese ideal contemporáneo del cine “sustractivo” o “minimalista”, que cuenta con precedentes tan asentados en el canon del ‘gran cine’ que se han convertido en tópicos –decir que un director recuerda o resiente la influencia de Ozu o Bresson, es hoy tan habitual como, en consecuencia, poco informativo. Pero es cierto que puede ya hablarse de toda una tradición de ascetismo formal y desdramatización, una vía explorada a fondo en las últimas décadas por cineastas de todo el mundo<sup>4</sup>. A mediados de los 80, es decir, mucho antes de que todos estos cineastas vinieran a ocupar su sitio en los nuevos cánones, el historiador del cine y narratólogo David Bordwell ya había proporcionado una herramienta descriptiva tan útil como poco utilizada para abordar el fenómeno. En “La narración en el cine de ficción”, consideraba la existencia ocasional de ciertos estilos narrativos dignos de ser definidos como “narraciones paramétricas”. En esa categoría incluía cineastas o películas muy particulares, excepciones a la norma del estudio, el país y la época de los que emanaban: los mencionados Ozu y Bresson, así como Dreyer. Y poco más.

La narración paramétrica, según Bordwell, implicaba un modo de articular el relato cinematográfico en función de un sistema de normas formales auto-impuestas, donde lo narrado obedece a la Ley de la Forma, esto es, a la modulación de un número limitado de parámetros (tipos de encuadre, tipos de uso del fuera de campo, tipos de movimiento de cámara, tipos de corte de montaje, etc.). Esto puede sonar muy abstracto, pero en cada una de las filmografías citadas se percibe un rigorismo del estilo que trasciende la dramaturgia sin menoscabarla. Lo que emerge en todos ellos, con sus inmensas diferencias de discurso y método, es algo así como el misterio mismo del Orden y, consecuentemente, el misterio del tiempo.

Por razones que sería mejor aplazar para otra ocasión, esa densidad de lo temporal ha preocupado obsesivamente a buena parte del mejor cine contemporáneo. Lo que constituía una excepción sencilla de clasificar en un número muy escaso de cineastas y títulos, se transformó progresivamente a lo largo de los 90 y el inicio del nuevo siglo, en norma de un cine que, a diferencia de sus ilustres precursores, no apuntaba hacia lo abstracto, sino hacia la realidad. De hecho, la idea de lo paramétrico es útil aquí siempre y cuando se considere que funciona como una reducción del número de elecciones de estilo para que no perturben la posición observacional y distanciada del relato. De ahí el éxito de la denominación ‘cine sustractivo’, que tiene sin embargo la desventaja de señalar lo que estas películas evitan, y no lo que obtienen con sus renunciaciones.

Una de las figuras típicas de este cine, quizás la más relevante, es la “sustracción” del contra-campo<sup>5</sup>. Ya estemos ante un filme de Hou Hsiao-hsien o de Lisandro Alonso, la película insiste en mantener el encuadre, o más bien la continuidad de una toma de vistas ante su objeto, sin corte a un ángulo de réplica. Este rasgo, que implica una auto-limitación de la movilidad, hace sin embargo que el contra-campo, cuando irrumpe (quizás en un solo momento del filme), cobre una potencia singular. Lo fundamental es que el juego (levemente) paramétrico, aquí, no impone su rigor únicamente a la comunicabilidad del relato, sino a la observación de las cosas y seres que se tienen delante. No es un tipo de observación inquisitiva, sino que se impregna del *afuera*. Es una inmersión en el todo, en lo informe.

La apuesta fuerte de estas películas se halla por tanto en esa “zona” estrictamente virtual del filme donde lo real (lugares, cuerpos y duraciones) y la ficción se juegan a los dados del desarrollo del relato. Para integrar lo real, recurre a una ley fuerte de la forma, y esto conlleva, no un cine transparente, de acceso directo, sino una aceptación del dispositivo que media entre la realidad y el espectador: el propio cine considerado a partir de sus elementos primordiales, es decir, el encuadre *más* la duración. Con independencia



del grado de artificio (como en las recreaciones históricas de Hou) o de inserción del dispositivo de rodaje en escenarios reales y ante seres que “pertenecen” al lugar (como en Apichatpong), surge una porosidad especial entre ficción y realidad. Lo real de los sitios y los seres, pero sobre todo lo real del tiempo, se posiciona en la superficie más inmediata del texto fílmico, y el mecanismo ficcional o narrativo queda supeditado, en apariencia, a un segundo término (minimizado: de ahí la atribución de minimalismo a esta clase de películas). Usando un tropo muy de Kiarostami, se trata de contar algo observando la realidad, y eso implica considerar al mismo tiempo, en una u otra medida, la realidad misma del filme. Para que el cine narre y observe, ha de mirarse en el espejo retrovisor de la meta-ficción.

Algunas de las paradojas que esta posición genera en un principio, son de enorme interés. Por ejemplo, la sensación de que en estos cineastas hay una especie de pudor hacia los artificios de la ficción, y a la vez, un arrojo herético en su forma de perturbar la superficie “documental” de sus películas con el uso desprejuiciado de la invención y la fantasía. Quizás se trata, en el fondo, de volver a una especie de desierto en el que disfrutar del acto primigenio de fabular.

## IV

Lo propio del narrar, es la variación. En lo que narra una película por muy paramétrica o sustractiva que sea, también hay variación, claro está, porque de lo contrario no habría relato. Pero lo que varía, los acontecimientos que podemos considerar narrables, fluyen a través de un sistema más o menos invariable. Por así decir, el sistema precede a la cadena de fenómenos de los que da cuenta. El concepto es, en estos casos y precisamente, esa invariabilidad.

Tal obediencia a un concepto de estilo fuerte, sin embargo, pertenece por completo al *interior* del filme, pues se despliega en el ámbito de la puesta en forma narrativa. Los cineastas genuinamente paramétricos, al menos aquellos que Bordwell estaba en situación de citar hace treinta años, tenían su raíz acaso en una concepción trascendental del arte –de ahí su inclinación a lo apolíneo, a la regularidad formal estricta–. En sus ejemplos más señalados, el nuevo cine “sustractivo” busca trascender la potencia del dispositivo cinematográfico para mostrar el tiempo, y señalar así la intrascendencia de la vida cotidiana –es decir, la circunstancia de que el sujeto post-moderno siente un déficit en su experiencia del tiempo, porque no dispone de perspectiva–. Pero aparte de eso,

la actitud ascética de los cineastas con respecto a la puesta en forma de sus películas, responde a la intuición de que la disciplina del estilo, su deliberada limitación a un mínimo de variables, libera el relato para abrirse a lo real, esto es, a lo indeterminado. Pero, ¿por qué lo *indeterminado*? Se trata, posiblemente, de una respuesta a la también muy post-moderna saturación de datos y de relatos. Se trata quizás asimismo de simular la predisposición de quien se sienta a ver y escuchar. Se trata, por último, de exhibir una especie de humildad ante el sentido –no su negación, sino la incertidumbre ante su posibilidad o imposibilidad–. La cuestión es si esa incertidumbre, simulada o no, sincera o pretendida, es meramente nostálgica o por el contrario positiva, deseante.

Con Apichatpong no cabe duda de que estamos en este último caso. La apariencia sedente, el reposo de quien se limita a mirar cosas sencillas, no es en su obra sino el paso previo a, y consistente con, el momento de una revelación, tanto da si es liviana (el rumor de la jungla) o deslumbrante (un depredador fantasma). En todo caso, es inevitable que esa posición deliberadamente retenida, como impasible en su voluntad de vaciado o distensión dramaturgica –pero siempre a la espera de una revelación del lado de lo real como corresponde a todo asceta–, mantenga también una cierta sensación de legítimo capricho. En la obra de Apichatpong, de hecho, no se disimula una voluntad de juego, de apertura simultánea a lo real y a lo imaginario a través del dispositivo audiovisual.

La otra dimensión conceptual que Apichatpong aplica, es *exterior*, y es plausible suponer que procede del acervo del arte contemporáneo –Bruce Bailey y Andy Warhol son los santos a los que suele encomendarse en este punto–. Y por eso mismo participa de lo arbitrario en un sentido más radical y desconcertante. Su evidencia más obvia se halla en el paratexto, el “texto paralelo” que parece nutrir no sólo las películas sino, en general, toda la producción audiovisual del autor de “Tropical Malady”. Especialmente, y no por casualidad, la que tiene como destino las salas de exposición.

Dicho llanamente: en un visionado inadvertido de los vídeos en bucle del proyecto “Primitive” (2009) –y de su culminación en la magistral película de ficción narrativa “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas” (2010)– no es posible *ver* o interpretar el contexto histórico del que todo surge: el exterminio por parte de los militares, so pretexto de reducir a un reducto guerrillero comunista, de una parte de la población de esa zona del Noreste tailandés en la década de los 80. Las fantasmagorías que atraviesan esas piezas tienen su fundamento en esa circunstancia pero ese origen está, por así decir, aparentemente fuera de campo. Lo que sucede, más bien, es que el móvil histórico se ha transformado en cosa inaprensible, en fantasma que alienta las imágenes. Se trata

de una noción vaga, imaginaria, que se infiltra a través de ciertos simulacros no sólo en lo que las imágenes muestran y apenas narran, sino en el propio dispositivo que se ha instalado en la aldea de Nabua, con su nave espacial y sus relámpagos provocados. Sólo la literalidad de un texto paralelo, escrito y yuxtapuesto a ese dispositivo puede y, de hecho, pretende dar cuenta del alma, del origen fantasmático del proyecto.

Lo interesante es que esta premisa conceptual, tan explotada que se ha convertido en uno de los vicios que han hecho colapsar buena parte del arte contemporáneo sobre su propio y estéril ensimismamiento, aquí parece resultar fecunda. Se diría que el texto paralelo opera como fundación, origen de la obra, pero no como su objetivo, su “tema”. El referente histórico, el origen o motivación, es como el oráculo al que se invoca para que haga emerger algo que, sin desprenderse del hilo umbilical con la Historia, se mueve en otro terreno, potencialmente autónomo. Un terreno que aparece como depósito del mito, pero de tal modo que la mitología no aparezca como un tesoro remoto sino como una potencia del lugar, un hábitat poblado de historias que apenas asoman las orejas, en estado fluido, abierto a la transformación perpetua. Ante un paisaje tan fértil, la leyenda se reanima con materiales del presente histórico.

## V

El énfasis con el que se subraya en este texto la cuestión del cine paramétrico o sustractivo, se debe a dos motivos diferentes. De un lado, la obra cinematográfica de Apichatpong parece caer, por su propia cercanía geográfica y formal, con otros casos conocidos, en esa órbita. Y del otro, ejerce un similar papel en la apertura de un paisaje cultural que nos resultaba ajeno. Lo cierto es que, aunque Apichatpong admira las películas de Hou Hsiao-Hsien, de Tsai Ming-Liang o de Naomi Kawase, por mencionar a algunos, representa al mismo tiempo una rara singularidad en este contexto. Lo que nos da a ver de su país está rarificado, perturbado por una especie de personal juego hermético.

Cabe atribuirle, de hecho, una cierta responsabilidad en la ampliación al ámbito de lo imaginario que ha experimentado aquel cine-realidad que dio sus mejores frutos en la década de los 90. La clave está en que, si hay una voluntad de indagación, un impulso intelectual en los paseos de Apichatpong por los territorios que le son familiares, lo que halla es un Nordeste tailandés que también a él le resulta escurridizo. De modo que, en lugar de una lógica, su abordaje conceptual es una erótica del sentido, porque pone en contacto zonas excitables y extrañas entre sí, del pensamiento, la sensibilidad y el

mundo físico. La arbitrariedad que conlleva poner en contacto, por ejemplo, a un grupo de muchachos, una nave espacial y un episodio sangriento de la historia política del país, tiene la base de la sugestión, la transformación inmediata de las cosas encontradas en signos, lo cual permite volver a ellas una y otra vez.

Sus vistas, relatos e intervenciones juegan con lo eventual y lo incompleto, con lo banal pero también con lo fantástico. No es posible entonces armar enunciados sobrios, del tipo habitual en los catálogos de festivales y los folletos de las salas de exposición, salvo como añadido de cosas y circunstancias que en la obra sólo pueden entreverse. El “tema” le ha sido dado al artista (por las circunstancias, por su propia biografía o por la iniciativa de un comitente), y el artista lo toma como punto de partida, hasta quedar en cierto modo de espaldas a él. El uso del término “poesía” es siempre peligroso, por equívoco o elusivo. Pero implica una actividad que reconstruye en su práctica los principios que permiten organizar enunciados, identidades entre los signos y las cosas. En Apichatpong la arbitrariedad de los signos que el acto poético pone al descubierto, adopta siempre el aspecto de un encuentro cuya oportunidad se transforma en celebración.

El erotismo implica una interacción abierta a lo imprevisto, donde la domesticación o el dominio sobre el otro deseado sólo pueden simularse. Pero este simulacro no implica rebaja del valor del otro, esto es, devaluar su promesa de una verdad. Significa exponerse a que esa verdad no pueda ser reducida. En este riesgo se basa el goce.



Blissfully Yours

## VI

“Primitive” es por ahora el más ambicioso proyecto expositivo emprendido por Apichatpong. Consiste en un despliegue de ocho vídeos en bucle, distribuidos en una o varias salas de exposición, siendo todos ellos diversamente bocetos, anotaciones visuales, registros de intervención o fabulaciones en un entorno –el pueblo de Nabua y su entorno selvático–. No todas las piezas disponen del mismo relieve si se las considera de forma aislada. Algunas parecen tener sentido como *souvenirs* de un proceso de trabajo y convivencia, cuyo trágico móvil permanece siempre latente, nunca explícito. Hay un joven siempre vestido con ropas de soldado, cuyo protagonismo es más bien difuso; en una de las piezas sólo vemos su rostro mientras escucha una canción que alguien parece estar cantando junto a él. En otra pantalla se exhibe el proceso de construcción de una curiosa nave espacial con listones de madera –cuya forma, a la vez pulida y orgánica, recuerda en cierto modo a la máquina del tiempo de “Je t’aime, je t’aime”, de Resnais–. Hay incluso un vibrante clip musical, “I’m Still Breathing”, que permite a Apichatpong desplegar su faceta más jovialmente pasoliniana: una larga toma –la canción dura once minutos– que convierte el ojo de la cámara en trasunto de un cuerpo que persigue y se mezcla con un grupo de muchachos de Nabua, mientras ellos corren, juegan con un bote de humo y saltan a la caja de un camión mientras danzan al ritmo del tema musical.

La naturaleza incidental de esta pieza es muy significativa. Si hay un tema de fondo aquí, es el hecho de que la población masculina quedó diezmada en el lugar. Los jóvenes de Nabua son al mismo tiempo su tesoro y la (re)encarnación de quienes dejaron la vida en



Primitive Project

la jungla. Bajo esa lente, el goce de las imágenes ante estos cuerpos y estas sonrisas. La cuestión es que la lente del “tema” es el paratexto, lo necesariamente anterior a las piezas. Y éstas quedan en cierto modo liberadas de su origen precisamente por el goce, que se manifiesta pleno, autónomo, rebelde al peso de lo histórico. Aquí el sentido se encarna en puras visiones, y el “tema” se convierte en estructura, en un principio organizador, una no-forma que establece conexiones ambiguas, semejanzas y diferencias entre ellas. Por el “tema” advienen sin duda las metáforas (la abducción extraterrestre por las desapariciones, los relámpagos nocturnos por los espíritus recientes, los muertos abandonados). Pero entre esas metáforas y su referente histórico hay una diferencia, un vacío sobre el cual unas y otro quedan en suspenso. Finalmente, el conjunto apela a un sistema igualmente exterior que tiene su raíz en los recuerdos y experiencias del propio artista.

De hecho, el proyecto “Primitive” recicla y depura la mayor parte de los motivos desplegados por Apichatpong en sus largos, sus cortos y sus instalaciones hasta la fecha. La faceta celebrativa y convivencial que impulsara su asombroso debut en el largometraje, “Mysterious Object at Noon”, o aquella simpática “despedida de la jungla” que fue el cortometraje “Worldly Desires” (un falso *making of* de una película de la cineasta Pimpaka Towira), atraviesa todo el proyecto. Apichatpong elige un lugar por ciertas razones y el hecho de estar allí grabando desplaza el móvil inicial para convertirse en un fin en sí mismo. De ahí que la ocasión de grabar un videoclip para un grupo de rock tailandés, sea también la ocasión de prolongar la estancia, el contacto, la experiencia de estar ahí.

Pero es esa repetición de cosas y ritos, transferidos de un sitio a otro, incluso de un micro-relato a otro, lo que da al conjunto un espesor de mundo con signos propios. Ese bote de humo de “I’m Still Breathing” cobra protagonismo en una de las dos pantallas de la pieza central de la instalación, la que lleva por título precisamente “Primitive”: dos imágenes sincronizadas, una encima de la otra sobre una pantalla vertical, nos muestran en principio momentos y situaciones cualesquiera, el “tiempo de vacaciones” en los límites entre Nabua y la jungla. De nuevo los muchachos, en sus juegos, se envuelven en humo, pero esta vez la niebla gris y púrpura promete ser algo así como un disfraz sobrenatural. Apichatpong tiene un inmenso talento para extraer de objetos pobres un potencial de uso como *atrezzo* del cuento fantástico. De hecho, poco después, asistimos con asombro a la aparición de un fantasma ígneo –mientras el sol del crepúsculo ocupa la pantalla superior–, en la otra el fantasma, significado tan solo con la vestidura de una sábana blanca, se prende y arde mientras continúa su caminar decidido.

En otra de las piezas, la que se titula precisamente “Nabua”, la fantasmagoría es un juego de luces, una instalación dispuesta a lo largo de distintos rincones de la aldea con explosivos que provocan lo que parecen ser fuertes descargas eléctricas: verdaderos relámpagos que se suceden entre un poste y el suelo quebrando la oscuridad y el susurro de la vida tropical nocturna. La cámara traza delicados travellings, movimientos lentos y casi flotantes que registran las descargas e interpretan el evento como un fenómeno misterioso. Como si una agitación de otro orden, a base de destellos, cobrara vida en la noche, trazando en ella un accidente que pone de relieve la oscuridad por su contrario. Este juego con dispositivos de luz se repetirá con otras formas y objetos en la reciente “Cemetery of Splendour”, y de modo aún más evidente al final del cortometraje “Ashes” y de la sobrecogedora pieza central de la instalación “Fireworks”. Aquí los destellos de unas bengalas iluminan las esculturas de animales en un templo, dotando a las figuras de una vida imaginaria que, como sucede con los recuerdos hirientes, afloran como instantes puros.

En otra pieza del proyecto “Primitive”, titulada “Phantoms of Nabua”, las imágenes relampagueantes de Nabua se proyectan sobre una tela en un descampado. Sólo se distingue una farola en la oscuridad y de pronto vemos a un grupo de jóvenes que juegan al fútbol con una bola de fuego. En un momento dado, junto a la tela que sirve de pantalla, se destaca una presencia, un muchacho vestido de soldado. ¿Es el mismo que aparece en otras piezas? ¿Es un fantasma y, si es el caso, el de un militar o bien el de un guerrillero? En cualquier caso, él también juega. Hasta que finalmente arde la pantalla.

He aquí el modo en que un elemento ordinario, el desenfado del juego entre muchachos, sirve a lo cotidiano. Pero sirve también al misterio: en el “Primitive”, el fuego es un atributo fantasmal así como este grupo de chicos pasa por ser nativo o invasor, abducido o alienígena, indistintamente. Toda una constelación de motivos circula así, liberada a su capacidad de sugerencia entre las piezas y a través asimismo de toda la obra de Apichatpong: como los signos, es posible insertarlos aquí y allá, intercambiarlos. Hay aquí una especie de coqueteo con la eventualidad de un cifrado, un texto-Apichatpong cuya sintaxis está en los vasos ocultos que comunican la Historia, la memoria y las leyendas.

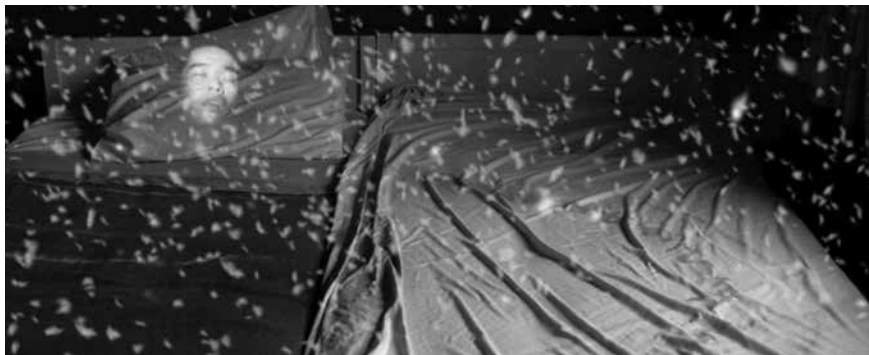
“Ashes” es un corto realizado según los principios de cierta Sociedad Lomográfica, formada por amantes del empleo de una cámara inspirada en la tosca cámara soviética Lomo, que genera un viñeteado, un azar de desenfoques y una hermosa saturación de colores. Entre esos principios se halla la premisa de permitir la entrada del azar. En este caso, Apichatpong arma la secuencia de fotos o lomografías como fotogramas de un paseo. De los paseos, vistazos, cosas y seres del entorno inmediato que “Joe” retrata, se retiene la duración real pero a través de fotogramas congelados a intervalos fijos. Re-encuadradas en una especie de rendija o caché panorámica más bien inestable, que por momentos deja de ser un cuadro para hacerse ver como barra horizontal de intervalo entre los fotogramas, los bordes se tornan irregulares o invaden la imagen. En un momento dado, las visiones llegan a sobreimponerse en un vértigo de formas que contrasta con la espaciosa música (unos acordes casuales de guitarra, en apariencia tomados *in situ* en cualquier reunión de amigos en una hora de calor). Es como si se tratara de diseños en papel de carbón o de estraza, a veces opacos, a veces traslúcidos: hay imágenes de un amigo en la hierba, cubierto el mundo del mismo color rojo del interior la nave espacial de madera creada para el proyecto “Primitive”.

Pero también podría ser un exceso de saturación del color dominante, como el verde-amarillo de las plantas de la selva en otros momentos. El rayo de sol declinante que de pronto cobra cuerpo, formando una especie de silueta ovalada que habita de pronto el fotograma como para acompañar a los vecinos retratados, comparte esta misma naturaleza accidental, semejante al fantasma ígneo de “Primitive” o a esos objetos lumínicos misteriosos que recorren obsesivamente su obra –desde “A Million More Lights” hasta el corto “Vampire”, o aquella invasión del éter por una legión de partículas vivientes en unas habitaciones repletas de recuerdos, en “Emerald”. Cuando el torrente de imágenes desemboca en un uniforme color negro, Apichatpong, en *off*, comenta en un momento concreto un sueño que quiso dibujar nada más despertarse, y menciona su decisión de abandonar las filmaciones y dedicarse al dibujo. Entrecortadas nuevas visiones, personas en plano medio, gentes del lugar, amigos o viandantes asaltados, surge aquí y allá lo que parece una vista microscópica de algún fluido y luego una extraña forma en caleidoscopio –algo que podría ser un movimiento de organismos acuáticos–. Entre lo cotidiano y la vegetación cercana, aparece de pronto este universo informe y móvil que, finalmente, rimará con el destello, una vez más, de bengalas y fuegos artificiales de lo que parece ser una gran fiesta religiosa tailandesa.

Los fuegos, ¿son el origen de los relámpagos “instalados” en Nabua para uno de los más deslumbrantes vídeos –y nunca mejor dicho– del “Primitive”? Tal vez la semejanza sea casual, pero dista mucho de serlo esta precisa impresión de que las imágenes, en su materialidad de cosa producida, con todos sus accidentes técnicos, son la superficie donde producir la impresión de una miríada de chispas, luces, fogonazos, refracciones, reflejos tornasolados de las muchas formas de la luz. Pero es que no es la luz, en abstracto, sino la multiplicidad de cosas que tienen luz –tanto da que en efecto la proyecten desde dentro o que la reflejen en virtud de un afortunado accidente de la cámara; tanto da que el fantasma sea producto de un oportuno desenfoco del objetivo–. ¿Es posible ver el verde de aquellas plantas sin el grano inflado, sin el forzado de lo defectuoso de la imagen en la post-producción?

En una pieza como ésta, así como en otras anteriores como la hermosa “Emerald” (“esmeralda”) y, sobre todo, la extraordinaria “A Letter to Uncle Boonmee”, es donde la cuestión de la memoria se vuelve formalmente elocuente. Ahora bien, al menos si se considera el asunto en términos narrativos, hay algo problemático, diría incluso que incompleto en la apelación a la memoria que atraviesa la obra de Apichatpong. Es que sus visiones más intensas, pertenecen al ámbito de lo inmemorial. Vale la pena considerar las notas adjuntas al primer capítulo de la instalación “Fireworks” expuesta en la Art Gallery of Ontario (AGO):

*“En el cine y el arte visual de Apichatpong, la memoria suele discurrir junto a otros elementos efímeros tales como la luz y los fantasmas. Sus obras siempre sugieren la naturaleza maleable de la Historia y de las narraciones. En años recientes, Apichatpong*



*Emerald*

*ha creado relatos intercambiables en torno a su región, fusionando sus recuerdos con los de otros. Su nuevo proyecto en marcha, Fireworks, continúa esa práctica al tiempo que explora los remanentes de la política tailandesa con el uso de pirotecnia.*

*La pieza expuesta en AGO es la primera de la serie. Un vídeo, Fireworks (Archives), funciona como una máquina alucinatoria de la memoria. Cataloga las esculturas de animales en un templo al Nordeste de Tailandia, donde Apichatpong creció. Para él, la aridez de esa tierra y el poder político de Bangkoko llevaron a la gente a soñar más allá de la realidad cotidiana. La opresión ha desembocado en revueltas en la región, y las caprichosas estatuas del templo son una de esas revueltas. Aquí los actores habituales de Apichatpong se disuelven con las bestias iluminadas en la noche. Juntos conmemoran la destrucción y la liberación de la tierra.”*

La cuestión es que, en el conjunto de la obra de Apichatpong, la memoria personal opera incansablemente, pero como desencadenante también externo. Es el contenido del recuerdo, y no la forma en que la memoria trabaja, lo que nutre los micro-relatos visuales de Apichatpong, puesto que llegan a ellos ya transfigurados, convertidos en un motivo que acontece, que se “reencarna” en algo actual –y ello bajo una forma de acontecer que es idéntica a la aparición fantasmal–. Es decir, no hay un recordar puesto en escena, sino que, desatado de su origen personal, también el recuerdo es liberado como se libera a un animal en la jungla, para que habite con sus semejantes: los recuerdos de los demás, recuerdos de las matanzas del gobierno o de antiguas guerras, amores y hechizos, conviven en una profundidad de siglos que es tan actual como el abismo del océano: sigue ahí, ajeno a la cronología y a la decadencia; viviente, aunque velado.

Lo mismo sucede con la Historia. Las alusiones políticas emergen residualmente. El caso más llamativo es el del largometraje “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”: el pasado del tío Boonmee, vinculado a las matanzas de comunistas, apenas es una nota a pie página. Sin embargo, la tenue presencia de este recuerdo ha intoxicado el lugar, integrándose en el hábitat. Es como ese elemento químico no visible que explica el color de una roca. Lo explica en el sentido de que lo *provoca*, sin asimilarlo a su propia forma. Como es propio de toda la obra de Apichatpong, ese móvil tiene que haber “transmigrado”, encarnándose en *otra* forma narrable. Si la libertad con la que el autor de “Blissfully Yours” hace uso, diríamos incluso que ingenuamente, del “vicio” conceptual de la explicación externa, del paratexto que acompaña al texto (la cartela didáctica que aporta lo que no es posible ver en la imagen), es a condición de extraer de esa aparente “impostura” justamente una imagen *otra*, dotada de autonomía.

Sin su otra mitad (la explicación de origen, el móvil), la imagen abandonada a su suerte disfruta de una potencia nueva. Así como los recuerdos y la Historia han abandonado a sus sujetos para volver como raros seres –un espectro peludo, un ser de barro, unas esculturas sobrecogedoras en “Fireworks”–, es para ocupar un nuevo lugar en el ecosistema. En el universo de lo narrable tailandés.

## VIII

Pude escribir en otro libro, publicado hace casi una década<sup>6</sup>, que la obra de Apichatpong concibe Tailandia como un ecosistema cuyos habitantes son, en última instancia, las cosas narrables. Más que la Historia y la memoria, el móvil de todas estas piezas y películas es la evocación de un hábitat cuyo metabolismo es la fabulación. A través de ese amor a lo narrativo puede establecerse un vaso comunicante entre la ciudad, donde los relatos tienen las formas estereotipadas del culebrón, la radio-novela, el cómic o el cine de masas, y un entorno rural de leyendas e historias sin clausura aparente, mucho más abiertas a dejar el sentido en suspenso ante lo abismal de una aparición.

Algo de la originalidad de Apichatpong reside en que parece asumir su propia doble condición, que es histórica, sin convertir las contradicciones en lucha. Hemos comprobado que se complace en disponer *en serie* o *en paralelo* distintos materiales, distintas formas de abordar un asunto. En paralelo instala los bocetos y registros de sus indagaciones sobre el entorno y su potencialidad como fuente de cosas narrables; o las dos caras de una cierta historia –a veces, en el espacio expositivo, yuxtaponiendo dos imágenes, plano y contra-plano virtuales de una sola película potencial–, como en la pieza de instalación “Faith”, esa pequeña joya de ciencia-ficción.

En serie dispone las caras A y B de un melodrama amoroso, como en sus largos “Blissfully Yours”, “Tropical Malady” o “Syndromes & a Century”. ¿Acaso es insensato imaginar esas caras desmontadas y proyectadas simultáneamente en dos pantallas? Sin embargo, el salto cualitativo fundamental radica en haber traducido esa discontinuidad a la continuidad del relato cinematográfico. El concepto formal –la diferencia entre dos fuentes de imagen que narran cosas distintas, pero que a su vez proyectan algo de sí mismas sobre la otra– se resuelve del modo más simple que se pueda imaginar, conquistando un nuevo modo de instalar metáforas; llevando a sus últimas consecuencias el camino abierto por, entre algún otro ejemplo posible, aquel relato o sueño contado por Monica Vitti que invadía el curso de lo narrado en “El desierto rojo” (Antonioni, 1964) para inyectarle oxígeno, cielo soleado y un lúcido

pavor. Podría decirse que en “Tropical Malady”, la metáfora es la devoración, el deseo de muerte como clave del deseo erótico. Pero esta reducción a un “tema” es insuficiente. La clave está en que, una vez aceptada la analogía entre ambos episodios, el segundo no explica al primero, sino que lo abisma. Además, cada historia es irreductible en lo que respecta a la intensidad de la experiencia. El hiato entre ambas es un eco que grita, ese big bang del cine contemporáneo que sumerge el sentido último en una sencillísima articulación, un instante decisivo: el paso de una historia a la otra.

En efecto, cada historia reverbera en la otra, la ensancha. Pero lo fundamental es que ambas historias son posibles porque pertenecen al lugar, al hábitat. La genialidad de esta simetría, se halla justamente en lo dual, en la ausencia de un tercer término que sinteticice y resuelva la confrontación de las dos partes. Les es dado unirse, mirarse, formar una cabeza bifronte, cada lado mirando hacia una dimensión distinta del tiempo del mundo. En lugar de constituir una proposición de causa y efecto (“entonces”) o una disposición de alternativas (“o esto o aquello”), la estructura dual admite la pura compatibilidad, la co-existencia, la conjunción copulativa de historias que son una y a la vez dos.

## IX

Para verlo, es precisa una sensibilidad que, hasta ahora, sólo sabíamos nombrar como ‘ironía’: apertura al juego, a la reescritura. A la suspensión provisional de toda perspectiva dominante, pero también a la pretensión de cualquier clase de inocencia a la hora de mirar, registrar o narrar las cosas.

En lugar de subordinar lo narrado –lo narrable– a su significado histórico, es decir, a su puesta en perspectiva (la que nos explicaría que este pueblo se vació de hombres; que en eso se origina la melancolía de Genjira y la proliferación de fantasmas de ojos brillantes en la jungla, tantos maridos e hijos muertos), Apichatpong nos entrega una temporalidad distinta, en la que presente, pasado y futuro son conceptos débiles, inoperantes por así decir. Todo se dispone, como vimos, en serie o en paralelo. El misterio puede surgir, precisamente, cuando el relato se obliga, por su propia condición, a disponerlas según lo anterior y lo posterior, sin por ello vulnerar la ley de esta co-existencia de tiempos, de seres, de espíritus, de residuos de fábulas. En Nabua, las cosas pasadas no quedan atrás. Más bien se esconden, como los animales en la jungla. Este mundo dispone, de hecho, de un signo de presencia que todo lo invade, de forma ininterrumpida, única forma de continuidad que borra la historia en la actualidad de lo remoto, de lo cuasi-prehistórico: se trata de un mundo sonoro. También en “Syndromes and a Century”, que



no transcurre en la jungla sino en un hospital, el diseño sonoro transforma lo inorgánico en orgánico, y lo orgánico en voz, murmullo de una vida incomprensible.

## X

Alguna vez se ha dicho que la obra de Apichatpong es casi demasiado acorde con lo que podría ser a día de hoy una poética del antes llamado “Tercer Mundo”. Su dimensión observacional nos confronta a un hábitat humano distante, sus móviles y premisas aluden *sotto voce* a la dictadura y los crímenes de estado. Su textura invoca la ensoñación de un fabular profundo, remoto, un imaginario moldeado por el animismo primitivo y la sabiduría budista. Aun dejando al margen que el autor se ve a sí mismo como alguien que pertenece y es a la vez extraño a ese hábitat, conviene no apresurarse en sacar conclusiones y levantar sospechas a destiempo. De hecho, la vocación conceptual de la obra de Apichatpong escenifica también esa dualidad, la del ilustrado observador y el “nativo” que habita el lugar con su cuerpo y su herencia. Lo que aparece en consecuencia, es el despliegue de la dualidad misma; no su integración en un relato armónico y conciliador, sino su puesta, como hemos visto, en serie o en paralelo, bajo el principio irrenunciable, eso sí, del goce. De otro modo, ¿cómo hacer algo, cómo hallar la presunta imagen “justa”? Apichatpong lo tiene claro: justo una imagen, nada más.

No cabe duda de que, si hay un curso evolutivo en toda esta obra, es el que apunta desde las fantasías hacia el fantasma (justo una imagen). Que el documento etnográfico tenga por objeto la fantasía, es casi una norma. Ahora bien, si la fantasía “adviene” sin previo

aviso, quizás no estemos lejos de una ecuación muy distinta: que la etnografía en sí, sea una fantasía. Es preciso advertir que el punto clave de la cuestión no es el simple juego proposicional con los términos ‘fantasía’ y ‘etnografía’, sino el hecho de que la primera irrumpa “sin previo aviso”. Y ¿qué otra cosa es el concepto, lo conceptual arbitrario, sino una premisa para la inadvertencia?

La fantasía es el objeto privilegiado por la etnografía, no tan sólo porque los cuentos y leyendas formen parte de una cultura, evidentemente, sino porque la cultura en sí, es abordada como un sistema de fantasías –y el etnógrafo de inmediato nos corregirá, y con razón: no digas fantasías, sino mitos, es decir, ficciones que dan sentido–. En estas ficciones ilustradas, de segundo *nivel*, de las que también participa, y mucho, el cine de autor, la narración recolectada del medio es pretexto, una llave con la que abrir la puerta de la cultura para asomarnos y echar un vistazo.

La clave en Apichatpong es que el fantasear, como verbo, y no la fantasía, como objeto, iguala al ilustrado y al “primitivo”. Quizás sea esta la mayor fantasía de todas, pero sin fantasía, no hay contacto, no hay saber.

Por las novelas y el cine sabemos que hay dos modos de ser “nativo”: el sedentario y el nómada. Es decir, el leal a sus raíces o el “ingenuo” que se mueve, asimila, hibrida con total libertad y desprejuicio; en desorden. En las novelas y el cine se nos ha dicho que el segundo es el peligroso.



## NOTAS

1

James QUANDT: “Resistant to Bliss”, en J.QUANDT (ed.): “Apichatpong Weerasethakul”, SYNEMA-Gesellschaft für Film und Medien, Viena, 2009, p.14

2

Mark COUSINS / Tilda SWINTON: “Two Letters”, en J.QUANDT (ed.): Op.cit., p.10.

3

Soy consciente de que esta idea demanda una justificación cuyo desarrollo habría de ser bastante más ambicioso de lo que aquí es viable. Una aproximación fecunda a este orden de ideas lo ofrece Chantal Maillard en “La razón postmoderna”, donde libera la ironía postmoderna de la general acusación de insustancialidad y complicidad con el mercado, para interpretarla como un alejamiento de las tiranías racionalistas de la modernidad. No se trataría de vindicar el irracionalismo, sino de poner en contacto mundos ‘incompatibles’. No se trataría de dismantelar por enésima vez el concepto de ‘verdad’, sino de ampliar el espacio de actividad de la imaginación.

4

Incluso en los EEUU: si el Jarmusch de “Permanent Vacation” (1977) tiene raíces en el underground las tiene también en Ozu, Godard y Bresson. No así su coetáneo Gus Van Sant, cuando cae rendido eventualmente ante el cine del húngaro Bèla Tarr.

5

Bordwell distingue un cine paramétrico por ‘rarificación’ y un cine paramétrico por ‘saturación’: el primero implica concentrar las elecciones formales en un número muy limitado de parámetros formales. Es lo que en este artículo solemos llamar ‘estilo fuerte’, por extraño que resulte cuando se aplica a películas de aspecto minimalista. Es que, precisamente por la relevancia que cobra la insistencia y sistematicidad de una serie de recursos de estilos simples, el estilo se torna tan visible como parco en su valor comunicativo. En cuanto al cine paramétrico por ‘saturación’, se basa menos en la repetición de una serie limitada de recursos que en la modulación exhaustiva del mayor número posible de ellos. Bordwell cita, como ejemplos, “Vivir su vida” de Godard (que ensaya y serializa todas las formas posibles de encuadrar a Anna

Karina en primer plano), y “El año pasado en Marienbad” de Resnais (que parece ensayar todas las variantes de continuidad y discontinuidad aparentes en el montaje para crear un laberinto temporal).

6

Luis MIRANDA: “Apichatpong Weerasethakul: teoría de los vasos comunicantes”, en Alberto ELENA (coord): “Luces de Siam. Una introducción al cine tailandés”, T&B Editores - Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2006.



Primitive Project



**VISIONES**



**SOBRE**



**APICHATPONG**

**WEERASETHAKUL**

# HUELLAS DE LO REAL EN LA IMAGEN FANTÁSTICA. Dialécticas entre fantástico y forma fílmica en el cine de Apichatpong Weerasethakul

por Rubén Higuera Flores

Atesoren o no determinadas constantes temáticas afines al cine fantástico, en la totalidad de obras dirigidas por Apichatpong Weerasethakul late un palpito fantástico. Su obra representa un cine fantasmático que se desliza por terrenos antagónicos con tal aparente sencillez que termina por fusionarlos en un todo armónico: memoria y presente, cuerpo y espíritu, civilización y naturaleza, tradición y modernidad, jungla y urbe, experimentación y narración, lo sagrado y lo profano!... Estas dialécticas discursivas constituyen los ejes temáticos de unas ficciones de inestable arquitectura erigidas en torno a la fragmentación argumental, la repetición, la escisión y lo episódico. Estas grietas rastreables en las estructuras argumentales y la gramática formal de sus películas figurativizan la voluntad de exploración de las posibilidades narrativas y formales del dispositivo cinematográfico por parte del cineasta tailandés, que con inusitada frecuencia acerca su obra hacia los derroteros del cine fantástico.

El de Apichatpong Weerasethakul es un cine de (y sobre) fronteras y distinciones categóricas franqueadas, tema esencial del denominado cine fantástico. Hablar de *lo fantástico* implica salvar un escollo inicial: concretar en qué consiste. Tan complicada tarea ha generado una profusión de definiciones; en ocasiones, bien distintas entre sí o, incluso, contradictorias (en aquello que concierne al fantástico, entramos en el resbaladizo terreno de la subjetividad). ¿A qué se debe esta dificultad a la hora de delimitar lo fantástico?, estará preguntándose el lector. Probablemente, el motivo radique en que cuando hablamos de cine fantástico no estamos refiriéndonos a un género férreamente codificado. De hecho, ni siquiera puede afirmarse que constituya uno, ya que lo apropiado sería aludir a éste en cuanto modo de representación, categoría estética o enfoque narrativo.

A pesar de las discrepancias entre las copiosas teorías en torno a lo fantástico, todas poseen un denominador común: consideran que la introducción del elemento fantástico

en la ficción representa un desafío “a la experiencia, a la racionalidad y a la lógica” (Prédal, 1970: 8)<sup>2</sup>; es decir, a la mentalidad racionalista del sujeto moderno. Según Herrero Cecilia (2000: 50),

*“[L]o fantástico moderno pretende producir en el ánimo del lector un efecto de inquietante extrañeza ofreciéndole una historia inscrita en el marco de la vida ordinaria donde, de forma inesperada, se van a confundir o mezclar las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural, lo racional y lo supraracional, entre lo vivido y lo soñado, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Esto quiere decir que el orden de la vida ordinaria (lo que consideramos natural y racional) queda alterado, transgredido o cuestionado por la sorprendente aparición o intromisión de un fenómeno extraño e inexplicable desde una perspectiva ‘racionalista’.”*

Podríamos, por tanto, calificar esta ruptura del orden reconocido como el elemento constituyente y esencial del fantástico. Uno de los rasgos verdaderamente sorprendentes (al menos, para el espectador occidental) del cine de Apichatpong Weerasethakul radica en que esa fractura de lo establecido no lleva aparejada una ruptura análoga en la forma, de manera que los efluvios fantásticos del relato parecen integrarse en el universo diegético mundano con congénita naturalidad, interactuando con los sucesos terrenales. Como afirma Estrada (2015: 81), el arte de Apichatpong “*nace de lo cotidiano (sin dejarlo nunca de lado) y se expande sencilla y naturalmente hacia lo eterno*”. En su obra, lo terrenal y lo mágico cohabitan en un mismo espacio y composición plástica (la aparente naturalidad de una cola de tigre que asoma por debajo de un vestido, por ejemplo), de manera que lo fantástico se presenta bajo el signo de la sencillez y lo extraordinario deviene cotidiano, hasta el extremo de posibilitar que espectros y humanos interactúen y se fundan físicamente (el conmovedor abrazo en que se unen Boonmee y el fantasma de su esposa fallecida, uniendo la dimensión física con la espiritual). Sus huellas en el espacio físico perduran, convirtiéndose en una prueba tangible y empírica de la existencia de lo ultraterreno —por ejemplo, las huellas del tigre en “Tropical Malady” (2004).

Como decíamos hace escasas líneas, las emanaciones de lo fantástico se integran dentro del universo diegético de lo mundano sin, en apariencia, provocar conflicto. La magnífica secuencia de la cena en “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas” (2010) constituye un buen ejemplo de ello. Da inicio con un plano de conjunto en el que Boonmee, su cuñada y su sobrino se encuentran sentados a la mesa mientras cenan. El plano, pese a su exquisita composición, muestra cierta descompensación: los

tres personajes se ubican en la porción derecha del encuadre, mientras que la opuesta queda despojada de figuras humanas y únicamente observamos dos sillas vacías. Su presencia suscita la impresión de haber sido ambas colocadas de manera deliberada para reclamar la atención del espectador atento sobre una ausencia que será paliada conforme avance la secuencia. Efectivamente, a los pocos segundos hará su aparición (literalmente hablando) Huay, el espectro de la esposa fallecida de Boonmee, y, algo más tarde, Boonsong, el hijo desaparecido del matrimonio transformado en un fantasma con apariencia de mono. La aparición de Huay se produce en el mismo plano de conjunto con el que había dado comienzo la secuencia mediante un rudimentario trucaje óptico de naturaleza fotográfico: la sobreimpresión<sup>3</sup>. Su presencia conlleva una superposición de dimensiones temporales y así lo expone el cineasta formalmente. Vemos, por tanto, cómo el espectro de Huay se integra con cierta placidez (pese al más que comprensible desconcierto de los comensales) desde un “más allá” en la dimensión espaciotemporal en la que se encuentra el resto de personajes retratados en el plano. A la hora de representar los espíritus y seres fantásticos que transitan por su filmografía, el director se sirve siempre de la ontología de la imagen fílmica, así como de las propiedades intrínsecas al dispositivo cinematográfico (y, por extensión, fotoquímico<sup>4</sup>), para representar o sugerir la emergencia de lo fantástico. Huay es un ente embalsamado en el tiempo por efecto del cinematógrafo, como si de una derivación ectoplásmica de las teorías de André Bazin se tratase (“*Ya no tengo noción del tiempo [...] Estoy preservada*”, afirma el personaje en un determinado instante). Clausurando el vínculo baziniano, Huay terminará ojeando el álbum de fotos que contiene las instantáneas de su propio funeral...

En “Tropical Malady”, y de manera similar al efecto mediante el que Huay entraba en escena en “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”, el espíritu de una vaca es representado mediante su sobreimpresión en negativo. Por su parte, las diosas de Laos del santuario al que acude la protagonista de “Cemetery of Splendour” (2015) aparecen primero como esculturas para tomar apariencia humana minutos más tarde en una secuencia planteada de manera similar a la de la cena antes expuesta. Las princesas entran en escena desde el margen izquierdo del campo visual (es decir, proviniendo del fuera de campo, como si de personajes diégeticos cualquiera se tratase) para sentarse a la mesa junto a la protagonista. “*Normalmente no nos aparecemos vestidas de calle como hoy. [...] Nos da cosa que nos traten como a la realeza*”, aseveran ambas. Nuevamente, lo fantástico se arroja bajo el manto de lo cotidiano merced a esa suerte de ‘realismo mágico’ que Apichatpong cultiva.

La superposición de espacios en “Cemetery of Splendour” se hace patente en la secuencia del paseo por el bosque que rodea el antiguo colegio reconvertido en

improvisado hospital (levantado sobre un cementerio de reyes) donde unos soldados son tratados de su perseverante somnolencia. Una joven médium recorre virtualmente las estancias del palacio real que, años ha, fue construido en el mismo lugar donde ahora encontramos la escuela y la espesura colindante. En un plano general, Itt y la protagonista, encarnada por Jenjira Pongpas Widner, llegan a lo que fue el baño dorado real. La primera enuncia a Jenjira: *“Esta es la jofaina para los pies. Es de piedra rosa”*. En este momento, la gramática del filme se adapta a lo normativo para subrayar el ingrediente mágico de la secuencia: el cineasta corta a un plano detalle, opción lógica (según la normativa clásica) que reduce la escala con respecto al plano anterior para conducir la mirada del espectador hacia el objeto antes mencionado. Sin embargo, no encontraremos palangana alguna en la imagen, sino hojas caducas, simbólicamente muertas, amontonadas en el suelo. *“¿Habías visto piedra rosa alguna vez?”*, pregunta Itt. *“No, nunca”*, responde su compañera de escena. Empero, lo que se inició como recorrido por un espacio imaginario devendrá retorno al pasado para la protagonista al aflorar recuerdos de su pretérito.

Otro mecanismo operado por el cineasta para construir el componente fantástico en sus filmes remite a la propia cadena sintagmática del texto fílmico. El recurso al campo-contracampo en un texto fílmico pone en relación dos espacios contiguos mediante el montaje, pero, tal y como Apichatpong lo formula en algunas de sus propuestas, adquiere también la potencialidad de interrelacionar dos dimensiones en apariencia antitéticas como la terrenal y la sobrenatural: es el caso de la mirada de un fantasma fascinado



Cemetery of Splendour

ante el sonido del *walkie* del soldado en “Tropical Malady”. En “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”, la conversión de Boonsong en fantasma es narrada por el personaje mediante *voice over*, pero no la contemplaremos en la banda de imagen, que no manifiesta señal alguna que pueda hacer conjeturar al espectador tal asombroso hecho. Lo fantástico como producto de una construcción en la que participan la banda de sonido y el montaje. Los procedimientos técnicos y trucajes más rudimentarios del arte cinematográfico son puestos al servicio de la consecución de lo fantástico.

Los universos ficcionales de los filmes del realizador se encuentran atravesados por espíritus que, en realidad, constituyen una suerte de reflejo y/o complemento espectral de los personajes (*“Los fantasmas no se apegan a ningún sitio, sino a la gente”*, se afirma en un momento de “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”). Como afirma Losilla (2010: 33) a raíz del citado largometraje, *“la reencarnación es también un espejo, una imagen que se reproduce en otra que a su vez recuerda a la primera sin ser la misma. Y los fantasmas son dobles de los vivos que se perpetúan en el tiempo”*. No en vano, lo especular se erige en motivo inherente al cine de Apichatpong: la estructura de sus filmes (recurrentemente dividida en dos mitades bien diferenciadas) se refracta sobre sí misma, revelando la segunda parte del metraje claves de lectura para la primera. El caso más evidente podría ser “Tropical Malady”, film cuya segunda mitad reescribía a la primera para mostrar el sustrato mítico y la esencia de la historia de amor estival presentada de forma naturalista en la primera parte del metraje. La retórica especular como recurso para revelar lo subyacente en lo aparentemente cotidiano<sup>5</sup>...

Dualidad también perceptible en la cualidad plástica de las imágenes: la luz y la oscuridad se alternan en las composiciones, así como en las secuencias y en cada una de las partes en que se fraccionan los filmes (la primera mitad de “Tropical Malady” es más luminosa que la segunda, que acontece en la selvática lóbreguez). En la oscuridad emerge y se desenvuelve lo fantástico: Tong se adentra en una insondable negrura para no volver jamás al relato (al menos, bajo su apariencia humana) en “Tropical Malady”<sup>6</sup>, mientras que Boonsong, transformado en un fantasma con aspecto animal, aparece desde la penumbra para sentarse a la mesa en “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”. El juego entre luz y oscuridad en la fantasmagórica “Phantoms of Nabua” (2009) termina, en un acto simbólico (estamos ante una pieza concebida para ser exhibida en museos), con una pantalla de proyección ardiendo, tras lo cual se enfrenta a la cámara del director con la materia base del acto cinematográfico: la luz (de un proyector). En “Cemetery of Splendour”, por otra parte, los colores de las lámparas fluorescentes que acompañan el sueño de los soldados bañan mediante filtros de variada colorimetría diversas instantáneas de la vida urbana, dotándolas de un componente onírico. Se efectúa así un

desplazamiento y, finalmente, superposición del eje denotativo sobre el connotativo: lo diegético termina empleándose de manera simbólica.

Por otro lado, filmes como “Mysterious Object at Noon” (2000), “Tropical Malady” o “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas” basculan entre una imagen escrutadora de la materialidad de lo real y la fabulación, pues el narrador se sirve de cuentos (“Mysterious Object at Noon” se inicia con un rótulo en el que puede leerse la fórmula con que comienzan los cuentos: “*Érase una vez*”), narraciones populares y relatos provenientes del folclore *thai*<sup>7</sup>, fábulas chamánicas o episodios de la historia reciente de Tailandia pasados por el filtro de la memoria del cineasta<sup>8</sup>.

Del mismo modo en que diversas dimensiones espacio temporales se fusionan en su cine, disímiles modelos de representación y géneros confluyen y alternan en un mismo texto fílmico: si “Mekong Hotel” (2012) combina la mirada y los estilemas propios del cine documental con los del fantástico, trasgrediendo alguno de sus códigos (esa suerte de vampiro femenino que camina y ataca a sus víctimas a plena luz), “Mysterious Object at Noon” se arropa de los modos característicos de diferentes productos audiovisuales (tales como la entrevista y el reportaje televisivo -incluyendo sus infaustas recreaciones- o el cine documental) y tradiciones narrativas (oralidad, teatro callejero, lengua de signos) en una especie de ejercicio de travestismo narrativo deudor del *cadavre exquis* practicado por los surrealistas en el que los mecanismos de la enunciación se ponen a la vista del espectador con la finalidad de reflexionar, como en todo el cine de Apichatpong, en torno al arte de la narración<sup>9</sup>. Así, lo que “*comenzaba como un documental sobre un equipo de rodaje recorriendo Tailandia [...] pronto se convertía en un relato colectivo que hacía de lo legendario y lo fantástico la base de la realidad*” (Estrada, 2015: 81). Modos de representación antagónicos como el cine silente (la frontalidad y el estatismo de los planos, los intertítulos en “Tropical Malady”) y las prácticas artísticas multidisciplinares de la vanguardia contemporánea son habitualmente convocados por Apichatpong y obligados a compartir textos fílmicos<sup>10</sup>.

La dualidad como eje discursivo en su obra se traduce en una mirada fílmica que combina a un mismo tiempo el naturalismo y el extrañamiento, encarnando la dialéctica postmoderna entre la espiritualidad tradicional (y el respeto a los ritos y prácticas que aquella establece) y el proceso de secularismo que la modernidad conlleva nítidamente apreciable en la Tailandia contemporánea. En sus obras encontramos monjes que gozan de momentos de distensión (los que aparecen en “Syndromes and a Century”), que poseen anhelos que difieren de los previsibles o consuetudinarios (el religioso que desea ser *disc-jockey* del mismo filme), que llevan a cabo acciones cotidianas (tomar una

ducha, usar un teléfono móvil) o que se muestran temerosos ante la perspectiva de pasar la noche en el templo, circunstancias que los acercan a la caracterización de cualquier individuo común al tiempo que los aleja de toda representación litúrgica y solemne.

Al igual que la de Renoir (Bazin así lo apuntó), la puesta en escena de Apichatpong está hecha de la piel de las cosas. La delicada y respetuosa mirada del realizador se asemeja a la de quien descubre las cosas por vez primera y las observa con atención, fruto de una insaciable curiosidad. Merced a la calidez de su escritura fílmica, las imágenes del cine de Apichatpong revelan el placer que la mirada obtiene al posarse sobre la naturaleza y observar sus dinámicas; una mirada capaz de extasiarse al contemplar cómo las hojas y ramas de los árboles son mecidas por el viento. “*El encuadre*”, según Tessé (2010:38), “*es menos una imposición sobre el mundo que una emanación de él, se mezcla con la naturaleza: es un lugar de intercambio y de paso, de dimensiones múltiples, de una geometría inédita*”. En “Worldly Desires” (2005), la figura humana no obtiene el privilegio del primer plano y termina siendo prácticamente desterrada de la imagen y relegada a la banda sonora. Numerosos planos vaciados de presencia humana puntúan las películas del cineasta, quien siempre encuadra a sus personajes en planos lo suficientemente abiertos como para verlos ubicados en su entorno y gusta de introducir elementos anómalos dentro de composiciones naturalistas que generan cierta sensación de extrañeza en el espectador. En el cine de Apichatpong, la importancia del espacio equivale (cuando no supera) a la de la figura antropomorfa, relegada en ocasiones a simples siluetas anónimas (“Phantoms of Nabua”) que constituyen una pieza más del espectáculo audiovisual.

En otro recurso propiamente afín al relato fantástico reconocible en la obra del director tailandés, lo inanimado parece cobrar vida: la selva se revela ecosistema activo rebosante de actividad mediante la potenciación de los efectos de sonido, contraviniendo el vococentrismo predominante en el cine hegemónico. Se trata del tipo de sonidos que Michel Chion recoge bajo el término *acusmática*; es decir, aquellos cuya fuente sonora no es visible<sup>11</sup>, condición que acrecienta en el público la impresión de existencia de un mundo vinculado a lo ultraterreno allende nuestra limitada percepción. Lo sensorial y sinestésico, así como la creación de una atmósfera que, sin abandonar lo prosaico, se adentra en la esfera de la fantasía y lo irreal —a lo que contribuye también el movimiento letárgico de los cuerpos que parece constituir una de las guías para la actuación de los intérpretes, generando en el espectador la impresión de contemplar un universo que flirtea con el onirismo (o que alude directamente a él en su argumento, caso de “Cemetery of Splendour”)—, caracterizan las propuestas audiovisuales de Apichatpong<sup>12</sup>, en las que “*lo intangible es tan o más perceptible y significativo*



en la existencia que lo material” (Estrada, 2015: 81). Estamos, pues, ante un “cine concebido más como arquitectura que como relato: un espacio habitable (y habitado por historias). Sus características estructuras binarias o especulares remitirían a los modos de representación de una videoinstalación, con ese sonido envolvente que [...] prolonga la imagen y desborda los límites de la(s) pantalla(s)” (Pena, 2010: 31).

No es gratuito que varias de sus propuestas propongan un trayecto narrativo que conduce al espectador desde un espacio urbano hasta uno silvestre donde lo fantástico se formula dramática y formalmente. La selva no es el único espacio con valor dramático (y simbólico) que encontramos en sus filmes: en “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”, por ejemplo, la cueva representa un espacio uterino al que se acude para morir, cerrando el cíclico curso vital. El filme está plagado de espacios fronterizos que se mueven entre la vida y la muerte o que la conceptualizan (ventanas, puertas, porches, etc., que permiten divisar un “más allá”<sup>13</sup>), entre la fisicidad de los cuerpos y la espiritualidad. El hábitat en que residen los personajes es un territorio liminar en el que la dimensión física de los vivos y la espiritual de los difuntos pueden entrar en contacto. Para Apichatpong, el fantástico no se formula en ningún momento como duda (al contrario, por tanto, de los postulados todorovianos), sino como certeza. Certidumbre de la existencia de otra(s) dimensión(es) que pueden entrar en contacto con la nuestra. Por ello, su formulación en pantalla se lleva a cabo mediante herramientas básicas del lenguaje cinematográfico generalmente empleadas para la construcción de un espacio diegético uniforme y de la continuidad narrativa, pues, en la obra del realizador tailandés, la irrupción del componente fantástico se vive como experiencia natural y consustancial a nuestra propia existencia.

## NOTAS

1

Como afirma Estrada (2015:81), nos hallamos ante “*la hibridación como concepción vital*”.

2

Citado en LOSILLA, Carlos. “El cine de terror. Una introducción”. Barcelona: Paidós, 1993, p. 37.

3

Asimismo, el espectro desaparecerá del mismo modo: difuminándose.

4

“Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas” fue filmada en 16 mm.

5

El espejo, en los relatos fantásticos, siempre es una vía de acceso al conocimiento de otra dimensión, de lo que está más allá de lo racional.

6

La volatilización del personaje “*recoge una herencia de desapariciones fílmicas que van desde los eclipses de Antonioni hasta el desvanecimiento que abre “Shara” de Naomi Kawase, pasando por las fugas psicogénicas de Lynch*”, en palabras de Yáñez Murillo (2009).

7

El tramo final de “Tropical Malady” se inspira en un cuento popular tailandés de Noi Intanon.

8

Como señala Pablo Rico (2010), “*su narración es un collage de recuerdos, propios y ajenos, sumados y confundidos. Hablamos de un mural que integra la memoria individual y la colectiva, la memoria distorsionada por el tiempo transcurrido o por los mecanismos de su propia transmisión intergeneracional, de una memoria que, igualadora, fusiona lo adquirido en una etapa de madurez intelectual con los programas de televisión de la infancia, es decir la ‘baja’ y la ‘alta’ cultura*”.

9

“Mysterious Object at Noon” relata la búsqueda del propio cineasta (y de su equipo) de una historia que narrar o escuchar, sea real o ficticia.

10

Por no hablar de “The Adventure of Iron Pussy” (2003), pastiche que une comedia, musical y cine de espías.

11

En palabras del autor, “que se oye sin ver la causa originaria del sonido o que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas” (Chion, 1990: 71).

12

Véase la reciente *Vapour* (2015) a este respecto.

13

Hecho igualmente patente en el cortometraje “A Letter to Uncle Boonmee” (2009) y “Cemetery of Splendour”.

## LA CARA “B” DE APICHATPONG WEERASETHAKUL

por Enrique Garcelán

### Conociendo a A. W.

He de reconocerlo. Lo mío con Apichatpong no fue una historia de amor a primera vista. Amante del cine desde que tengo uso de razón, empecé mi particular coqueteo con el cine asiático de crío en las sesiones dobles de un desaparecido cine de barrio en el que pululaban los dobles de Bruce Lee. Más adelante, cuando la adolescencia se quedó relegada a unos cuantos granos de más en mi rostro, empecé a experimentar con otros modelos de cine asiático. Así descubrí a Zhang Yimou y a su “linterna roja”, o al cine procedente de Vietnam con “olor a papaya verde”. Pero, sin duda, mi predilección por el género fantástico, me llevó a idolatrar desde que las vi películas como “Una historia china de fantasmas”, “The Killer” o “Gorgo y Superman se citan en Tokio”.

¿Cómo conocí al cineasta tailandés Apichatpong Weerasethakul? Si bien el cine ha sido una de las pasiones que ha movido y mueve mi vida, lo de descubrir a este director nacido en el noroeste de Tailandia no ha sido una cuestión ligada al corazón, sino al trabajo. En 2003, junto a un grupo de amigos, más bien de “locos” amigos, inicié un proyecto encaminado a la promoción del cine asiático en España. Un proyecto que se cristalizó con la edición de una revista de cine, “CineAsia”, que todavía recuerdan con estupor algunos de los quiosqueros de la parte alta de las Ramblas de Barcelona con el apelativo: “la revista de chinos”. Fue gracias al trabajo y a la documentación que mucho tiempo después de que Apichatpong Weerasethakul terminara su carrera de arquitectura, fundara la empresa Kick the Machine, o filmara sus primeros cortometrajes, que tuve acceso a la cuarta película del director tailandés: “Tropical Malady”. La película se iba a proyectar en la sección Seven Chances del Festival de Cine de Sitges, lo que a priori, con toda sinceridad, no despertaba en mí gran interés. Documentándome para la entrevista que mantengo cada año desde hace una década con Ángel Sala, director del Festival de Sitges, me enteré de que “Tropical Malady” había sido proyectada en el Festival de Cine de Cannes, donde se había alzado con el Premio Especial del Jurado. Eso fue en 2004.

La famosa lupa de los festivales internacionales, pensé entonces. Nunca me he considerado un crítico de cine, más bien un escritor al que le gusta hablar de cine. De ahí viene mi cierto reparo (algunas veces pueril) hacia los grandes festivales de serie A y a su forma de enfocar su mirada hacia una u otra cinematografía, fomentando la aparición de corrientes y tendencias cinematográficas. Aunque, por otro lado, he de reconocerle a los festivales una función de cierta pedagogía cinéfila, pues se hace difícil encuadrar en la retina del espectador cinematografías tan dispares como la tailandesa, la malaya o la de Kazajistán, si nos limitáramos al seguimiento exclusivo de la distribución comercial y habitual de cinematografías. Y aquí está una de las primeras conclusiones a las que llegué al leer lo que la crítica especializada comentaba acerca de Apichatpong Weerasethakul. O sea, que no entendía nada de nada. Me hartaba de leer críticas, que parecían ensayos, o comentarios acerca de sus tres películas como director, y no lograba pasar de: cineasta minimalista, nueva ola que moderniza las estructuras del cine, el fondo y la forma. Pero, ¿quién era A. W.?

No pasa nada. El cine da para muchas interpretaciones, reflexioné. Tan válidas las unas como las otras. Así que antes de pensar en entrar siquiera al cine Prado de Sitges para asistir a la proyección de “Tropical Malady” sólo pensé una cosa. ¿Tendrá Apichatpong Weerasethakul una cara B? Como los singles que todavía guardaba en las estanterías de mi casa, esos discos de 45 RPM, en los que, a parte de la canción que todo el mundo alaba, tiene cabida una segunda parte, una segunda opción de entenderla.

## “Tropical Malady” y el Festival de Cine de Las Palmas

Mentiría si dijera que al final entré a ver “Tropical Malady” en el cine Prado durante la celebración del Sitges 2004. A pesar de que soy escritor y me gusta fabular, por una vez y sin que sirva de precedente, voy a ser fiel a la verdad. Desde que trabajo en Sitges lo de ver películas en el festival se ha hecho cada vez más difícil. Así que el encuentro con Apichatpong se demoraría dos años más, y no sería hasta el año 2006, cuando el Festival de Cine de Las Palmas le dedicara una retrospectiva al cine tailandés y repasara la carrera de uno de sus cineastas más alabados por la crítica internacional. Apichatpong había filmado hasta la fecha cinco películas, comisariado numerosas video instalaciones, y ganado uno de los grandes premios en Cannes, y yo seguía sin haber visto una de sus películas. En mi defensa he de decir que conocía “de lejos” su obra, y que era fan declarado de dos de sus compatriotas: Wisit Sasanatieng y su maravillosa “Las lágrimas del tigre negro” y Pen-Ek Ratanaruang, del que había visto toda su filmografía.



Tropical Malady

Pocas horas después de salir de la sala de los multicines Monopol en Las Palmas tras la proyección de “Tropical Malady” recuerdo que escribí las siguientes palabras: “*El naturalismo tiene nombre propio. Procedente de Tailandia, Apichatpong Weerasethakul no dejará a nadie indiferente con su nueva propuesta: un viaje a las profundidades de la espiritualidad, el misterio, la sexualidad y los recuerdos*”. Ahí queda eso. Entendible, pero un rato místico. ¿Me estaría transformando? La gastronomía canaria interrumpió mis pensamientos, pero nada más acabar de comer empecé a devorar el libro que el festival había dedicado al cine tailandés: “*Luces de Siam*”, que contaba en su interior con un capítulo dedicado al bueno de Apichatpong Weerasethakul. Venía firmado por Luis Miranda, uno de los miembros de la organización del festival, y que hoy día dirige el mismo certamen.

He de reconocer que leer aquel capítulo acerca de A.W. estimuló mi curiosidad. Seguía sin entender mucho (mis limitaciones a la hora de leer textos son grandes, lo sé), pero desde aquel día me propuse empezar a conocer los códigos de la obra del realizador tailandés. Una de las claves la tenía delante de mis narices. El Festival de Cine de Las Palmas había dedicado aquel año una exposición a la obra de A.W. Se titulaba: “*Vasos comunicantes*”.



La definición del Diccionario de la RAE de “Vasos comunicantes” se refiere al nombre que recibe un conjunto de recipientes comunicados por su parte interior y que contienen un líquido homogéneo. ¿Sería así el cine de Apichatpong? ¿Tendría que ver sus películas como si se tratase de una sola gran película que está comunicada entre sí? Las tareas de investigador siempre se me han dado bien: ni que decir tiene que la novela negra es uno de mis géneros favoritos. Así que no me lo pensé dos veces. Tocaba investigar la obra de un licenciado en arquitectura de la Universidad de Khon Kaen, que más tarde realiza un Master en Bellas Artes en The School of the Art Institute de Chicago, Estados Unidos. Había que seguirle la pista a A.W.

## Siguiendo la pista de A.W.

Bucear en la biografía de una persona es una tarea apasionante. Descubre muchos aspectos que a veces quedan ocultos, relegados por la actualidad. Porque, por ejemplo, puedes vivir en Tailandia, pero en el año 2000, si no tienes la posibilidad de viajar a EEUU, es difícil que te puedas poner en contacto con otras tendencias o corrientes (tanto cinematográficas como artísticas), que te permitan ampliar tu abanico de influencias. Recordemos que Internet ya era una gran red, pero todavía no había vivido su momento de expansión. Así que las tradiciones tailandesas que marcan a un joven artista, los cuentos de la tradición oral, la selva en la que viven seres mitológicos o espirituales, la religión budista con el karma y la reencarnación, van a verse mezcladas en una gran paleta con las tradiciones que A.W. descubre en su viaje “iniciático” a Occidente.

Otro de los aspectos que marca la trayectoria personal de una persona es la infancia. ¿Cómo había sido este período para A.W.? Desde el inicio de la Guerra Fría y hasta la década de 1980, Tailandia permanece como un país con una gran inestabilidad política: se produce una sucesión de cambios de gobierno a consecuencia de diferentes golpes de estado, movilizaciones estudiantiles y grandes represiones. A.W. crece en este ambiente febril, de grandes vaivenes, en el seno de una familia de médicos. El ambiente hospitalario, por tanto, se va a convertir en su campo de juegos. La enfermedad, la curación, los pasillos de diferentes hospitales forman parte del día a día de este joven... Algo que luego podremos contemplar en sus películas, montajes audiovisuales y video instalaciones. ¿Casualidad?

Con veintiséis años A.W. realiza su viaje a Chicago para cursar el master en la escuela de Arte. Allí conocerá a otros realizadores, que como él, dialogan de una forma diferente

con el lenguaje cinematográfico. Recordemos que en la misma escuela cursó estudios el coreano Hong Sang-soo, amante de las estructuras donde se dan cita las variaciones con repetición. Allí también conocerá al artista y actor Michael Shaowanasai, de origen tailandés, como él, con el que dirigirá en 2003 su única película “comercial”: “The Adventure of Iron Pussy”.

Ya tenía las pistas suficientes. Habían pasado seis años desde que A.W. se iniciara en el mundo del cine con un “falso documental” “Mysterious Object at Noon”, y aún quedaban cuatro años para que el Festival de Cine de Cannes consagrara la figura del realizador tailandés concediéndole la Palma de Oro por su sexta película: “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”. Recuerdo que el BAAF (el ya extinto Barcelona Asian Film Festival) había abierto su programa en el mes de mayo con “Tres tiempos” del taiwanés Hou Hsiao-Hsien, mientras que en el Far East Film Festival (festival de cine asiático en Udine, Italia) un todavía semidesconocido Takashi Yamakazi se alzaba con el Premio del Público por la maravillosa “Always: Sunset on Third Street”. Berlín había consagrado a otro realizador tailandés Pe-ek Ratanarung con “Invisible Waves”. Y en España, por fin, con dos años de retraso, llegaba a la cartelera “Tropical Malady”... Iba siendo hora de descubrir esa cara B que tanto andaba buscando.



Apichatpong Weerasethakul

## ¿Los códigos de A.W.?

*“No conozco la solución o la fórmula para decodificar mis películas... porque para mí es algo muy natural, me sale de forma innata, es una manera de pensar, un patrón de pensamiento que yo tengo interiorizado... Es como conocer a una persona, eso te lleva tiempo. No hay una lógica o una fórmula matemática que te lleve a eso... O como cuando coges un autobús y te dejas llevar: no te preguntas ¿qué pasa? Simplemente ves que algo está pasando... y eso es la vida, simplemente a veces no entiendes lo que pasa a tu alrededor”*. (Extracto de la entrevista mantenida con A.W. en el Festival de Sitges 2010).

De haber tenido la oportunidad de hablar con A.W. en 2006 es posible que parte de lo que estoy contando ahora no hubiera pasado. Pero para mi suerte, y quizá la de alguno de los que ahora estéis leyéndome, esa conversación con el director tailandés tardaría aún cuatro años en producirse, por lo que el verano de 2006 me dio tiempo a ver su obra en conjunto, empeñado en la búsqueda de un código que me permitiera entender su forma de hacer cine. Y esto fue lo que encontré.

1. El cine como viaje, como experiencia, como descubrimiento: ¿Os habéis parado a pensar en el primer plano de vuestro director favorito? Es curioso lo representativo que llega a ser en muchas ocasiones el primer plano que filma un director en la que es su primera película. En el caso de A.W. es un plano secuencia, una cámara subjetiva que conduce al espectador a través de las calles de una gran ciudad. Se trata del inicio de un viaje. Un plano que el director tailandés repetirá a lo largo de su obra (tanto en “Blissfully Yours”, como en “Tropical Malady” o en “Syndromes and a Century”...). Sin duda, no está ahí por casualidad. Pronto empecé a atar cabos. ¿Quién no se ha dormido alguna vez en un viaje? Fue una pregunta banal que surgió sin más, pero que no es baladí. Yo me he dormido en más de una ocasión, y al final he podido disfrutar del viaje. Claro, porque el viaje, la experiencia, es diferente para cada uno de nosotros. Me dormí la primera vez que vi “Uncle Boonmee...”, y no ha pasado nada. He de reconocer que la segunda vez que la vi me pareció una de las grandes películas fantásticas que he visto en mi vida.

2. Los personajes que entran, salen y vuelven a entrar. Si la obra de A.W. funciona como un gran vaso comunicante, muchas de las historias o de los personajes se han de repetir. Pues sí, la verdad es que lo hacen, y muchas veces con nombre y apellido. Es común que un director se rodee de un equipo tanto técnico como artístico con el que

se sienta a gusto. Lo hace desde Woody Allen hasta Hong Sang-soo. Pero a veces, lo que no es tan común, es que uno de los protagonistas de una de tus películas aparezca como secundario en otra... Lo más ilustrativo es poner un ejemplo. Mediada la película “Tropical Malady” la pareja protagonista, los amantes Keng y Tong, están sentados frente al atardecer tailandés. Keng le dice a Tong: “¿Sabes que tengo un tío que puede ver sus vidas pasadas?” Una frase que pone en boca de uno de sus protagonistas en 2004, y que no tendrá continuidad hasta 2010, cuando A.W. filma “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”. No claro, esto ya no es tan normal. Pero la narrativa de A.W., fragmentada, como su memoria y sus recuerdos, viaja en el interior de sus películas, entrando y saliendo de ellas, sin reparos, sin barreras que limiten sus pasos. Hay muchos ejemplos como este a lo largo de la obra del realizador tailandés. Os invito a revisar sus películas y a descubrir estos puntos de anclaje.

Sin dejar de lado el tema de los actores, me gustaría incidir en uno de sus personajes/actores más recurrentes: el personaje interpretado por la actriz/amiga/guía Jenjira Pongpas con la que el director ha trabajado en la mayoría de sus producciones (películas, cortometrajes o instalaciones). De hecho, Jenjira muchas veces recibe el nombre de Jen en las producciones, el suyo propio. Se trata de una persona clave en la vida del director: una especie de guía espiritual, a la que el director puede acudir como el que acude a un maestro o a una madre, en busca de apoyo o confirmación. Jenjira aparecerá a lo largo de toda la obra de A.W., y en el momento en el que sufra un accidente de moto que la deje con una minusvalía física, el director lo recogerá en una de sus video instalaciones.

3. El folclore tailandés y la religión budista se dan la mano. Ya desde la primera película de A.W., “Mysterious Object at Noon”, un documental, o falso documental, atendemos a la capacidad del realizador por contarnos historias. Y será una historia la que de vida a otra, y ésta a otra, como si se tratara de infinitas cajas chinas que actuarán en resonancia. Las historias que cuenta A.W., desde esta primera película, tienen su base en el imaginario tailandés: en las reencarnaciones, en los espíritus. Muchas de ellas acontecen en la selva porque, ¿no es la selva el origen de todo? ¿No es allí donde empezó la vida del hombre? La dicotomía campo-ciudad, presente en la filmografía de numerosos realizadores asiáticos, es utilizada por A.W. desde un punto de vista antropológico. El hombre muchas veces olvida su pasado, conviene regresar a un punto donde sea mucho más fácil recordarlo. Como el tío Boonmee que regresa a la casa en la que vivió junto a su mujer y a su hijo, antes de que éstos murieran. Y será allí, en el campo, frente a la frondosidad selvática, donde será capaz de recordar y volver a ver a sus seres queridos.

4. La arquitectura de los films de A.W. La formación académica influye en mayor o menor grado en la vida de las personas. Está claro que A.W. nunca ha ejercido como arquitecto una vez acabada la carrera, pero no es menos cierto que si nos fijamos en sus producciones, éstas tienen unos cimientos que las soportan. Una imaginaria propia de un estudiante de una carrera técnica, pero con una imaginación desbordante. En la segunda parte de su película “Syndromes and a Century”, esta afirmación se hace más evidente, cuando vemos cómo la cámara recorre las diferentes estancias por las que deambulan los protagonistas: esos largos pasillos hospitalarios teñidos de un diáfano color níveo, en los que la profundidad de campo deja a los protagonistas engullidos en un segundo plano.

5. La medicina como elemento central: la curación tanto física como espiritual. He de reconocer que el hecho de que los padres de A.W. fueran médicos significó un punto a favor en mi relación con el director. Me explico. De niño recuerdo haber asistido a un programa doble que ha marcado mi vida desde entonces: “El planeta de los simios”, junto a “Viaje alucinante”. Desde ese día quise convertirme en médico, quizá para encontrarme en alguna de mis rondas con una doctora de la talla de Raquel Welch. Al final todo quedó en una falsa alarma, pues tras superar cuatro cursos de la carrera, me decanté por la parte fantástica y cinematográfica de esa doble sesión. Seguro que muchos de mis “hipotéticos” pacientes debieron alegrarse aquel día. Sin duda, una de las películas con las que más sintonizo de A.W. es “Syndromes and a Century”, por la forma que tiene de hablar de un tema común para mí, y por la capacidad del director de inventarse la historia de cómo se conocieron sus padres.

La curación es un elemento primordial en la obra de A.W. Desde su primera hasta su última película, “Cemetery of Splendor”, en la que un grupo de soldados están afectados por una enfermedad que les provoca estar casi siempre dormidos. A través de la curación, de la reencarnación (los humanos nos reencarnamos a lo largo de nuestra vida en otras personas, incluso en animales, sostiene el director a lo largo de sus films), hombre y mujer son capaces de hacer frente a su karma. En un mundo dividido, convulso, en el que las desigualdades forman parte de nuestra moneda de cambio, buscar la curación, ya sea a través de la medicina, ya sea a través de una instalación o una película, es un excelente motor para un creador.

6. Y la pregunta del millón: ¿es “The Adventure of Iron Pussy” un borrón en la carrera de A.W.? Muchos pueden pensar que la tercera película del realizador tailandés es su “botón negro”, su claudicación al cine comercial, un cine del que A.W. ha estado al margen a lo largo de toda su carrera. Yo creo que no, aunque como el resto, es una

simple opinión. Pensemos que en el año 2000 Wisit Sasanatieng había sorprendido a la crítica internacional con la espléndida “Las lágrimas del tigre negro”, un homenaje a los melodramas románticos tailandeses de la Época Dorada de los 50 y los 60. ¿Qué pudo salir de las mentes de Apichatpong Weerasethakul y de Michael Shaowanasai cuando se encuentran en la Academia de Arte de Chicago en el año 1996? “The Adventure of Iron Pussy” demuestra un amor hacia la serie B envidiable. Recupera para la gran pantalla las películas de acción tailandesas de los años 70, un guiño a lo que había hecho Sasanatieng unos años antes. A pesar de que en su conjunto el film puede considerarse fallido, tiene tantos planos que destacar, tantos homenajes a grandes divas como Petchara Chaowarat, que uno no debería perderse esta especie de 007 travestido con licencia para amar, pelear y al mismo tiempo cantar. Plagada de números musicales con unas letras que harían saltar de su silla al mismísimo Andrew Lloyd Webber, y con un vestuario a medio camino entre el *kich* y el Budismo Theravada, desde ya reivindicó este film que pudo verse dentro de la Sección Oficial del Festival de Cine de Berlín, y que como las películas tailandesas de la época que retrata, su banda sonora está doblada en su totalidad por actores de doblaje de los años 70.

## La cara B de Apichatpong Weerasethakul

Después del camino realizado, de las películas vistas, de las video instalaciones recorridas, va siendo tiempo de presentar mis conclusiones. Me preguntaba en la introducción de este capítulo si el realizador tailandés, además de la historia oficial (de lo que plasma la crítica internacional), tiene una segunda lectura, una cara B que nos permite entenderlo de una forma diferente.

Y la respuesta es sí y no. No, no se trata de una figura retórica. Dios me libre de emplear un oxímoron. Todo es más sencillo, al fin y al cabo.

La cara B de un director no es otra que nuestra manera de entenderlo. La de cada uno de nosotros: críticos, aficionados al cine, entusiastas de la cultura asiática, o simplemente espectadores que quieren descubrir aquello que se encuentra al otro lado de la película que ven. La subjetividad es lo que hace grande tanto al cine, como al videoarte o a cualquier manifestación artística. No planteo la búsqueda de la cara B como la persecución del Santo Grial, sino la forma en la que cada uno de nosotros tenemos de llegar a entender a un artista. Para ello contamos con numerosas herramientas: desde la

valoración de la crítica, hasta nuestra propia experiencia personal. Tenemos la materia prima: las películas. Siendo éstas idénticas para todos el viaje que emprenderemos una vez el botón del *play* se presione, o las luces de la sala se apaguen, es un viaje único, personal.

¿Puede entonces la cara B coincidir con la cara A de un artista...? Desde luego. Aunque después de repasar algunos de los singles que sigo conservando en mi habitación, siempre me gusta pensar que la cara B, la olvidada, la mística, la espiritual, la que nos habla de cómo somos, siempre está ahí, esperando a ser descubierta.

Como el cine de Apichatpong Weerasethakul...

## UNCLE BOONMEE... POR EL “TÍO” APICHATPONG

por Gloria Fernández

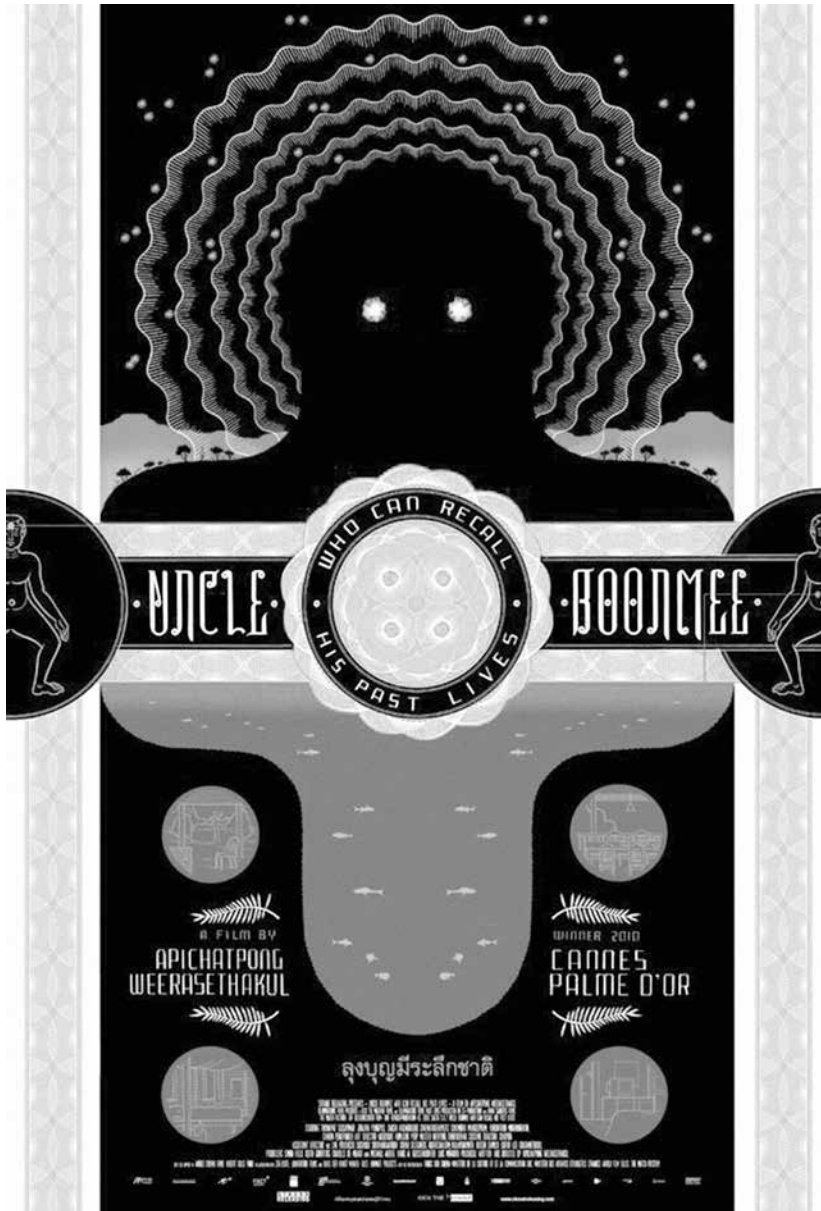
Entrevista realizada en Octubre de 2010 en el Festival de Sitges, donde el realizador presentaba su “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”.

**Cuando hablamos de “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas” es obvio empezar con una pregunta: ¿cómo capital español, en este caso catalán, llega a la producción de su película?**

No lo sé... es un milagro (*risas*). Porque la película de “Uncle Boonmee...” es muy personal como mis otros trabajos anteriores. Mis productores, Simon Field y Keith Griffiths, estaban intentando encontrar financiación entre aquella gente que pudiera entender y que le gustara el trabajo que yo hago, pues es muy personal, y realmente no sé cómo encontraron finalmente a Luis Miñarro. Estuvimos en contacto, conocí lo que él había producido anteriormente y así empezó la historia.

**Desde el profundo respeto hacia su trabajo y desde mi más sincera honestidad, ¿nos podría dar alguna pista, algunas claves, para que una persona ‘normal’ (un padre de familia de clase media, por ejemplo) pueda decodificar, entender el discurso narrativo que usted nos propone en su película “Uncle Boonmee...” y en general en todo su cine?**

No conozco la solución o la fórmula para decodificar mis películas... porque para mí es algo muy normal, me sale de forma natural, es una manera de pensar, un patrón de pensamiento que yo tengo interiorizado, es como mi memoria fragmentada que va saliendo por sí sola. Con los años creo que la recepción del público va mejorando. No es precisamente una consecuencia del premio recibido en Cannes, sino una cuestión de tiempo que la gente pueda explorar y entender a un director y a sus películas. Al principio, mis primeras películas pudieron generar cierta confusión pues el público no me conoce y no sabe qué estoy haciendo. Ni yo mismo lo sabía porque necesitaba encontrar mi propia manera de expresarme también. Es como conocer a una persona,



eso te lleva tiempo. No hay una lógica o una fórmula matemática que te lleve a eso. Simplemente creo que hay que dejar de lado las expectativas que la gente tiene de lo que es el cine, de lo que es el sistema y de cómo funciona, y hay que ir a ver mi película como si fueras a hacer un viaje, como cuando vas a un país extranjero, no cuestionar nada, no esperar nada, simplemente pasear, mirar, ver... Es como cuando coges un autobús y te dejas llevar: no te preguntas ¿qué pasa? Simplemente ves que algo está pasando... y eso es la vida, simplemente a veces no entiendes lo que pasa a tu alrededor.

**En prácticamente toda su filmografía existe una dicotomía entre la ciudad y el campo, la selva, el bosque... Sin embargo, en “Uncle Boonmee...” nos traslada directamente al corazón de esa selva... ¿Es éste un paso hacia delante en su carrera o en su vida?**

Creo que con esta película cierro un capítulo de un periodo de mi vida. En “Uncle Boonmee...” he querido hacer un tributo al pasado, a mis películas pasadas. Hay un tema recurrente en toda la película que es el tema del reencuentro de los personajes, del recuerdo y de la memoria... y bajo todo eso, hay una conciencia política del lugar donde se ha rodado que es el noroeste de Tailandia. No son dos partes claramente distinguidas, pero sí se habla de un cine que ya ha pasado. Espero que mi siguiente película esté enfocada a explicar o desarrollar algún tema socio-político y adentrarme más en la actualidad de mi país.

**En sus películas, en momentos oportunos, la acción se para y usted muestra fotos fijas de gente uniformada... ¿tiene que ver con esa parte socio-política de su país que usted intenta explorar?**

De hecho esta película, “Uncle Boonmee...”, forma parte de un proyecto de vídeo-instalación llamado “Primitive Project” que he ido haciendo durante todo el tiempo de rodaje. En todo este proceso, trabajé en un pueblo en el noroeste de Tailandia (Nabua) y compartí bastante tiempo con los adolescentes que vivían allí que iban todos vestidos como si fueran militares. Jugamos y compartimos juntos y de ahí salen las fotografías que inserto en mi película. En “Uncle Boonmee...” utilizo estas imágenes como un recuerdo del tiempo vivido con esos jóvenes y las fusiono con los recuerdos y memoria del propio tío Boonmee, en un intento de combinación entre mis propios recuerdos con los del protagonista de la película. De hecho hay un momento en “Uncle Boonmee...” en que el protagonista oye una voz, es como si estuviera soñando... Pues

bien eso me pasó a mí, yo soñé una noche, me levanté y empecé a escribir rápidamente lo que había soñado... El proyecto de la instalación es una combinación entre lo vivido y lo que soñé esa noche.

**Hay un concepto que creo entender en sus películas, el concepto del “universo” como un todo, como un global, como que al final todos formamos parte de un mismo ‘todo’: humanos, animales, naturaleza... todos somos parte de ese “universo”. Y sobre eso, hay unas imágenes recurrentes en su filmografía: aquellas en que el/los protagonista/s se introduce/n en una especie de ‘cueva’ (gruta, túnel oscuro...)... ¿en una idea de volver al seno materno, es así, como si la propia naturaleza fuera ese mismo seno materno?**

Sí, es así, queda muy obvio en esta película, que ese volver a la jungla en la que nos sentimos como alienados es como un volver a recordar. De hecho, la selva es el lugar donde nuestros ancestros vivieron, era su casa y es nuestra casa, lo llevamos interiorizado sin darnos cuenta y yo quería enseñar de nuevo de dónde venimos, así que mis personajes retornan a su casa. Especialmente el tío Boonmee, porque se está muriendo, va a su primer recuerdo, es como muy simbólico, pero va a los recuerdos de su infancia. Cuando leemos, por ejemplo, a Marcel Proust, la mayoría de sus recuerdos siempre son de la infancia.

Es un hecho también científico, cuando nos vamos haciendo mayores, recuerdas mucho más tus tiempos de infancia. Por eso el volver a la cueva, porque el tío Boonmee nació allí con lo que es su primer recuerdo.

**También imagino que forma parte de sus recuerdos el hecho de que en la mayoría de sus películas haya alguien enfermo y alguien que lo esté cuidando: médicos, doctores... Creo que sus padres son médicos... ¿Son parte siempre de sus recuerdos (como también los plasmó en *Syndromes and a Century*)?**

Sí porque yo crecí alrededor de áreas hospitalarias durante mis primeros 15 años de vida... El hospital era nuestro patio de recreo, donde jugábamos, así que los hospitales son muy compatibles con mi forma de ser. Sí, sí... soy un adicto... bueno, no soy un adicto en el sentido estricto de la palabra, pero me siento muy cómodo con el ambiente médico, con los colores, el verde, el blanco e incluso el olor de antiséptico me reconforta, porque me trae recuerdos de mi niñez. De hecho, siempre quiero ir a los hospitales... No sé, por ejemplo, cuando estuve en Canadá había un hospital que era precioso y yo



Apichatpong Weerasethakul, por Wan Ping Looi

quería ponerme enfermo para poder ir allí... En estos films muestro mi afecto por la arquitectura de la naturaleza de la humanidad y el hecho de que los hombres siempre estamos enfermos de algo: en películas como “*Syndromes and a Century*”, “*Tropical Malady*” o “*Blissfully Yours*”... hay como un tema recurrente que es el enfermar o el hospital... Yo sólo digo que el “amor” es una de las enfermedades que no podemos evitar, así que siempre estamos y estaremos enfermos de alguna cosa.

**Y pasando a otro tema, usted estudió la carrera de Arquitectura y empezó realizando video-instalaciones. El paso al cine, ¿fue accidental o porque quería explorar nuevos espacios o nuevos lenguajes?**

Sí, estudié arquitectura y acabé la carrera. De hecho mis primeros trabajos fueron cortometrajes que formaban parte de vídeo-instalaciones. Ocurría de forma automática porque tenía un amigo que era comisario de exposiciones y siempre colocaba mis cortos en sus galerías... así que era como algo muy normal.

Lo del cine creo que fue como una expansión del formato del cortometraje porque mi primer largometraje era muy fragmentado (“*Mysterious Object at Noon*”), era casi como un documental de mi recorrido, de mi viaje del norte al sur de Tailandia, y así podía parar cuando quisiera o cuando me quedaba sin dinero. Era como un método de trabajo en el que no había un “stop” sino que el cortometraje iba creciendo, se expandía y se convertía en largo.

**¿Y dónde se siente más cómodo: trabajando con cortos más enfocados al vídeo-arte o dirigiendo largometrajes? ¿O quizás la combinación de ambos?**

Los dos trabajos ayudan y de hecho se compenetran y complementan el uno con el otro. Porque los largometrajes te llevan mucho tiempo, quizá dos o tres años, así que llega un momento en que ‘enfermas’ de ellos, acabas un poquito harto de todo el proceso y quieres escaparte y entonces realizas un corto en medio, como una adición, como el comer. El corto ayuda realmente cuando estás buscando financiación para un largometraje, que es algo muy pesado, con lo que hacer un corto te sirve para distraerte y hacer algo creativo en medio de ese proceso. Siempre me pasa esto cuando estoy rodando un film largo, que necesito descansar, parar un tiempo y hacer un corto, pero a veces cuando hago cortos, me digo *‘necesito parar, tengo que hacer un largometraje’*.

**De hecho, el pasado mes de Abril en el Museo Reina Sofía de Madrid proyectaron el cortometraje “A Letter to Uncle Boonmee” y ahora se estrenará en breve su película que antes pasará de nuevo por el museo, ¿hay un discurso entre ambos trabajos verdad? ¿Están conectados?**

Sí, están conectados. De hecho cuando hice el cortometraje “A Letter to Uncle Boonmee” es cuando estaba todavía trabajando en la producción de la película final, el guión ya estaba escrito pero todavía no estaba finalizada. El corto es como si fuera parte de las localizaciones, del paisaje y de la arquitectura para después hacer la película. Es como un prólogo de la película final... es de hecho una carta personal que yo le envíe al tío Boonmee y en la que le digo que quiero hacer una película sobre él para que esté preparado.

**Siempre se le ha encajado como un director minimalista, contemplativo... pero lo cierto es que su trayectoria y su obra es de lo más variada: “The Adventure of Iron Pussy” es una especie de parodia ‘camp’, “Worldly Desires” es un falso ‘making off’ de un melodrama, o “Mysterious Object at Noon” es un relato a caballo entre el documental y el género... ¿El paso al cine más contemplativo que ahora hace ha sido de forma natural?**

De la misma forma que antes tenía la estructura narrativa fragmentada en dos partes (fluctuaba mucho en la fragmentación de dos estructuras), ahora no quiero encasillarme realmente en ninguna fórmula. Es como que cuando hay agua en un vaso quiero

empezar a moverlo y agitarla para que empiece a cambiar. Cuando funciona bien y es tan compatible, tengo ganas de activarme y empezar a transformarlo en algo distinto. Me interesa mucho la arquitectura, la música, lo que la vida ofrece: la cultura pop, el melodrama... Realmente la gente tiende a encasillar el trabajo de sus contemporáneos ya que los grandes festivales como Cannes o Venecia lo enfocan desde esa perspectiva, pero hay eventos más pequeños que se enfocan desde otra perspectiva, como la cultura pop y a mí también me interesa este tipo de diversidad.

**Sin embargo, su cine siempre se compara con la obra de autores como Abbas Kiarostami o Hou Hsiao-Hsien, ¿cómo se siente con eso?**

Me siento estupendamente, porque las películas de Kiarostami o de Hou Hsiao-Hsien fueron como una inspiración para mí, abrieron mis ojos a este tipo de cine. Estuve en contacto con ellos a principios de los años 90 cuando estaba en Chicago, cuando tuvo lugar la eclosión del cine iraní y el taiwanés. Especialmente yo me enfoqué en el cine de Taiwán ya que había muchas similitudes entre los aspectos culturales entre Taiwán y Tailandia. Así es como quise volver a Tailandia y empezar a hacer un cine que nunca se había hecho.

**En cuanto a distribución cinematográfica, su obra, a excepción de “Tropical Malady” y ahora “Uncle Boonmee...”, es una gran desconocida en España. Sin embargo, a nivel artístico su trabajo sí se ha visto en diversos centros de arte: “Ghost of Asia” en el Centro José Guerrero de Granada; “Phantoms of Nabua” en el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria, etc. ¿Qué término se le acerca más para definirle: artista plástico, director de cine o, simplemente, ‘creador’?**

Como he dicho antes, me entusiasma tanto hacer vídeo-instalaciones como hacer cine... necesito ritmos distintos, cambiar de escenografías ¿sabes? Necesito diferentes formas y vías para poder expresarme. A veces cuando trabajas en una instalación de vídeo-arte, eso te ayuda a entender la naturaleza de algunas de las imágenes que expreso en el cine, me inspira muchas veces en cómo hacer la película... y el público entra mucho, es muy activo en este proceso. La atención, el tratamiento del tiempo es distinto. Realmente hacer arte o hacer películas, todo en un conjunto es como me lo paso bien, es como intento expresarme.





# BIOGRAFÍA



DE NOMBRE “JOE”



## BIOGRAFÍA: DE NOMBRE “JOE”

Apichatpong Weerasethakul tiene ahora 45 años. Nació durante el verano de 1970 en Bangkok (Tailandia), en el seno de una familia sino-tailandesa. A pesar de haber venido al mundo en una de las ciudades más pobladas y frenéticas del mundo, su infancia transcurrió en la tranquila zona rural de Khon Kaen, al Este del país, ya que sus padres se trasladaron allí para ejercer de médicos en un hospital. Allí mismo acudió a la universidad para estudiar arquitectura, pero a pesar de obtener el título, nunca ha llegado a ejercer. Su interés por el cine era ya evidente durante esos estudios, y antes de terminar la carrera realizó su primer film, un cortometraje titulado “Bullet” (1993).

No nos debería extrañar, pues, que su siguiente paso fuera realizar un Máster en Bellas Artes y Cine. Se decidió a hacerlo en los Estados Unidos, en el School of the Art Institute of Chicago, donde comenzaría su producción profesional con trabajos de corte experimental como “0116643225059” (1994) o “Like the Relentless Fury of the Pounding Waves” (1996). Con “Windows” (1999) comenzará a usar el vídeo digital, tan importante para su obra posterior.

En 1999 funda el estudio Kick the Machine Films para dar cobertura a sus trabajos y a los de otros cineastas y vídeo-artistas, y para apoyar la realización de varios festivales de cine independiente. De aquí surgirá su primer largometraje, el semi-documental “Mysterious Object at Noon” (2000), realizado gracias al apoyo de la Huber Bals Fund holandesa, y que le valió ya sus primeros galardones, como el Dragons and Tigers Award del Festival de Vancouver.

Con sus siguientes películas llegaría toda una catarata de premios, entre los que destacan los obtenidos en Cannes por “Blissfully Yours” (2002), “Tropical Malady” (2004) y “Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas” (2010). También generó una gran cantidad de comentarios “Syndromes and a Century”, pero no tanto por su participación en el Festival de Venecia como por la censura a la que fue sometida por el gobierno tailandés, supuestamente por unas escenas que mostraban “conductas inapropiadas” por parte de médicos y monjes budistas. Sin duda, la obra de “Joe” (como se hace llamar entre amigos y colegas) resulta incómoda para el gobierno dictatorial de su país a causa de las referencias (siempre sutiles) que contiene hacia conflictos bélicos y otras situaciones sensibles de la historia reciente de Tailandia.

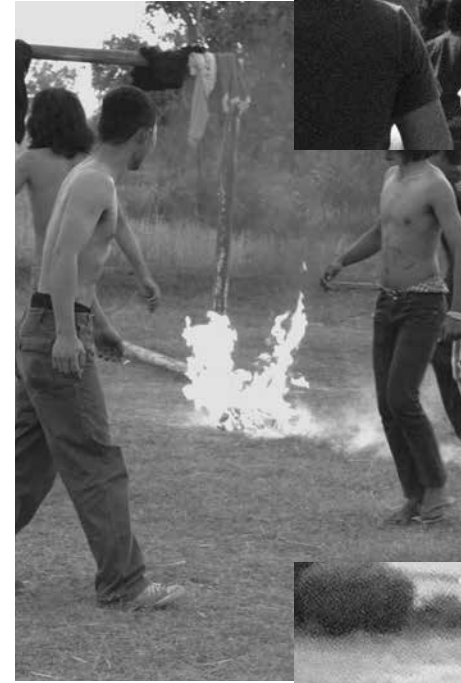


Apichatpong Weerasethakul, por Chai Siris



En paralelo a los trabajos ‘cinematográficos’ (también en formatos de corto-metraje), Apichatpong ha desarrollado toda una carrera como ‘vídeo-artista’, realizando instalaciones en museos de todo el mundo. Unas y otras obras, de hecho, dialogan constantemente (como la instalación titulada “Primitive” con el film “Uncle Boonmee...”), por lo que deben verse como partes de un todo, que en conjunto definen a un artista de lo más peculiar en el panorama audiovisual del momento.

# OBRA FÍLMICA



# Y ARTÍSTICA



# SELECCIÓN

## LARGOMETRAJES

Mysterious Object at Noon (2000)

---

Blissfully Yours (2002)

---

The Adventure of Iron Pussy (2003)

---

Tropical Malady (2004)

Syndromes and a Century (2006)

---

Uncle Boonmee recuerda  
sus vidas pasadas (2010)

---

Mekong Hotel (2012)

---

Cemetery of Splendour (2015)

## INSTALACIONES

Narratives: Masumi Is a PC Operator /  
Fumiyo Is a Designer / I Was Sketching  
/ Swan's Blood (2001)

---

Secret Love Affair (For Tirana) (2001)

---

Graf Videos: Tong, Love Song, Tone (2004)

---

It Is Possible That Only Your Heart Is  
Not Enough to Find You a True Love  
(2004)

---

Ghost of Asia (2005)

---

Waterfall (2006)

---

Faith (2006)

Unknown Forces (2007)

---

The Palace (2007)

---

Emerald (2007)

---

Teem (2007)

---

The Primitive Project (2009)

---

A Man Who Ate a Entire Tree (2010)

---

For Tomorrow For Tonight (2011)

---

The Importance of Telepathy (2012)

---

Dilbar (2013)

---

Fireworks (2014)

## CORTOMETRAJES

Bullet (1993)

---

0116643225059 (1994)

---

Kitchen and Bedroom (1994)

---

Like the Relentless Fury  
of the Pounding Waves (1996)

---

Thirdworld (1998)

---

Malee and the Boy (1999)

---

Windows (1999)

---

Boys at Noon (2000)

---

Girls at Night (2000)

---

Haunted Houses Project (2001)

---

Second Love in Hong Kong (2002)

---

Golden Ship (2002)

---

Sketch for Tropical Malady (2002)

---

Nokia Short (2003)

---

Farang Jai (2003)

---

This and a Million More Lights (2003)

---

Worldly Desires (2005)

Ghost of Asia (2005)

---

The Anthem (2006)

---

My Mother's Garden (2007)

---

Because (2007)

---

Luminous People (2007)

---

Emerald (2007)

---

Vampire (2008)

---

Mobile Men (2008)

---

A Letter to Uncle Boonmee (2009)

---

Phantoms of Nabua (2009)

---

Empire (2010)

---

Monsoon (2011)

---

M Hotel (2011)

---

Ashes (2012)

---

Sakda (2012)

---

Cactus River (2012)

---

Vapour (2015)

## SELECCIÓN DE PREMIOS Y DISTINCIONES

Premio The Yanghyun Art,  
Corea del Sur, 2014

---

Premio Fukuoka (Arte y Cultura),  
Fukuoka, Japón, 2013

---

Premio Bienal The Sharjah, Sharjah  
Biennial 11th, Emiratos Árabes, 2013

---

Medalla del Orden y las Letras de  
Francia, 2011

---

Palma de Oro en el Festival de Cannes,  
Francia, 2010 (por "Uncle Boonmee  
recuerda sus vidas pasadas")

---

Ganador del Premio Asia Art Forum,  
Seúl, Corea del Sur, 2010

---

Caballero del Orden y las Letras,  
Francia, 2008

---

Mejor Película en el Festival de Cine  
Asiático de Deauville, Francia, 2007  
(por "Syndromes and a Century")

---

Premio Silpatom de Artes  
Contemporáneas del Ministerio de  
Cultura de Tailandia (2005)

Premio Especial del Jurado en el  
Festival de cine de Singapur, 2005  
(por "Tropical Malady")

---

Mejor Película y Premio Especial del  
Jurado, en el 20th International Gay &  
Lesbian Film Festival, Turín, 2005  
(por "Tropical Malady")

---

Premio del Jurado, Cannes Film  
Festival, Francia, 2004  
(por "Tropical Malady")

---

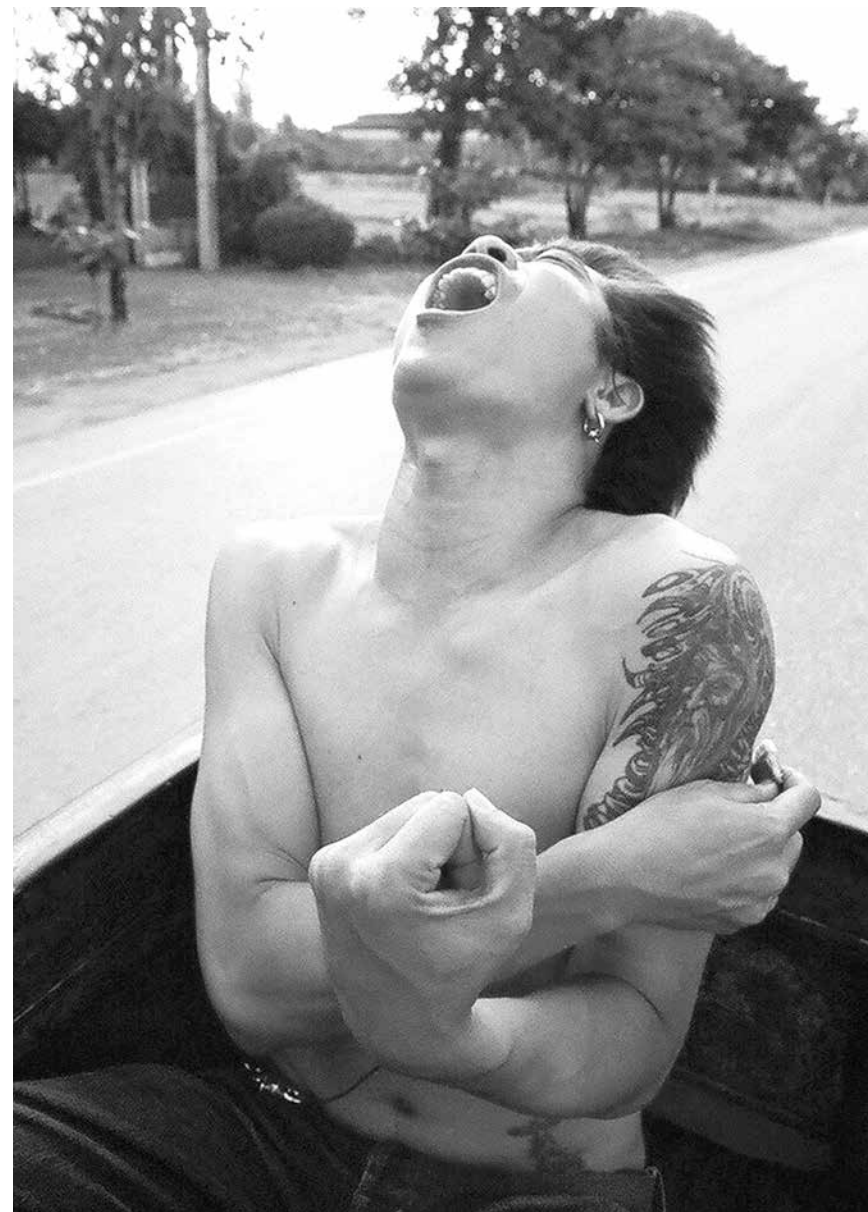
Gran Premio del Tokyo Filmex, Tokio,  
2004 (por "Tropical Malady")

---

Premio FIPRESCI en el Buenos Aires  
Film Festival, Argentina, 2003  
(por "Blissfully Yours")

---

Premio Un Certain Regard, en Cannes  
Film Festival, Francia, 2002  
(por "Blissfully Yours")



Corto Mobile Men

# BIBLIOGRAFÍA



**SELECCIONADA**

## LIBROS Y REVISTAS

ELENA, ALBERTO (Coord.)

“Luces de Siam. Una introducción al cine tailandés”, (Las Palmas de Gran Canaria, T&B Editores, 2006)

---

QUANDT, James (ed.)

“Apichatpong Weerasethakul”. Austrian Film Museum and Synema, Viena, 2009.

---

BARRINGTON, Matthew.

“The Ethnographic Everyday in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul”, disponible en:

[www.photogenie.be/photogenie\\_blog/article/ethnographic-everyday-cinema-apichatpong-weerasethakul](http://www.photogenie.be/photogenie_blog/article/ethnographic-everyday-cinema-apichatpong-weerasethakul)

---

COSTA, Jordi.

“Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas”, en Fotogramas.

---

COUSINS, Mark. Historia del cine (Barcelona, Blume, 2005)

---

CHION, Michel.

La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Paidós, 1990.

---

ESTRADA, Javier H.

“Apichatpong Weerasethakul. Espíritu, carne y recuerdos”. Caimán, cuadernos de cine, nº 42, octubre 2015, pp. 81-82.

FONT, Domènec.

Paisajes de la modernidad: cine europeo 1960-1980 (Barcelona, Paidós, 2002)

---

GOMBRICH, Ernst H.,

Historia del arte (Madrid, Debate, 1997)

---

HERRERO CECILIA, Juan.

Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

---

JUNCOSA, Enrique.

“Apichatpong Weerasethakul: For Tomorrow for Tonight”. Irish Museum of Modern Art.

---

LOSILLA, Carlos.

“Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas. Como en un espejo”. Cahiers du Cinéma España, nº 40, diciembre 2010, pp. 32-34.

---

PABLO RICO, Ignacio.

“El cine de apichatpong weerasethakul”, en VV. AA. Especial Apichatpong Weerasethakul, revista online Miradas de cine, nº 105, diciembre 2010. <http://miradas.net/2010/12/actualidad/aw-caligrafia.html>

PENA, Jaime.

“Lo inaprensible”. Cahiers du Cinéma España, nº 40, diciembre 2010, pp. 30-31.

---

PRÉDAL, René.

“Le cinema fantastique”. Paris: Seghers, 1970.

---

SONTANG, Susan.

“Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson”, en Contra la interpretación (Madrid, Alfaguara, 1996)

---

TESSÉ, Jean-Philippe.

“Apichatpong Weerasethakul. La pantalla de los sueños”. Cahiers du Cinéma España, nº 40, diciembre 2010, pp. 36-40.

---

THOMPSON, Kristin.

Eisenstein’s Ivan The Terrible: A Neoformalist Analysis (Princeton, Princeton University Press, 1981)

---

YÁÑEZ MURILLO, Manuel.

“Tropical Malady. Forma para el misterio”. Letras de Cine, nº 9, 2005.



Mekong Hotel



## MEDIO ONLINE

### Web oficial de Apichatpong Weerasethakul:

[www.kickthemachine.com](http://www.kickthemachine.com)

---

<http://miradas.net/temas/especial-apichatpong-weerasethakul>

---

<http://bombmagazine.org/article/4715/apichatpong-weerasethakul>

---

<http://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-ghost-in-the-machine-apichatpong-weerasethakuls-letter-to-cinema/>

---

[www.fandor.com/keyframe/apichatpong-weerasethakul-past-lives-future-selves](http://www.fandor.com/keyframe/apichatpong-weerasethakul-past-lives-future-selves)

---

[www.hollywoodreporter.com/news/qampa-apichatpong-weerasethakul-23765](http://www.hollywoodreporter.com/news/qampa-apichatpong-weerasethakul-23765)

---

[www.filmcomment.com/blog/cannes-interview-apichatpong-weerasethakul/](http://www.filmcomment.com/blog/cannes-interview-apichatpong-weerasethakul/)

---

<https://mubi.com/notebook/posts/keep-it-mysterious-a-conversation-with-apichatpong-weerasethakul>

---

[www.cahiersducinema.com/Pour-la-liberation-du-cinema.html](http://www.cahiersducinema.com/Pour-la-liberation-du-cinema.html)

---

[www.cahiersducinema.com/Syndromes-and-a-Century.html](http://www.cahiersducinema.com/Syndromes-and-a-Century.html)

---

[www.filmcomment.com/blog/cannes-interview-apichatpong-weerasethakul/](http://www.filmcomment.com/blog/cannes-interview-apichatpong-weerasethakul/)

---

[www.timeout.com/london/film/apichatpong-weerasethakul-interview-1](http://www.timeout.com/london/film/apichatpong-weerasethakul-interview-1)

---

[www.avclub.com/article/apichatpong-weerasethakul-52635](http://www.avclub.com/article/apichatpong-weerasethakul-52635)

---

[www.theguardian.com/film/2010/nov/11/apichatpong-weerasethakul-director-uncle-boonmee-interview](http://www.theguardian.com/film/2010/nov/11/apichatpong-weerasethakul-director-uncle-boonmee-interview)

---

<http://isaanrecord.com/2015/05/18/interview-sleeping-soldiers-sinking-ships-and-dinosaurs-filmmaker-apichatpong-weerasethakul-discusses-his-upcoming-film/>

---

[http://www.interviewmagazine.com/film/apichatpong-joe-weerasethakul#\\_](http://www.interviewmagazine.com/film/apichatpong-joe-weerasethakul#_)

---

<http://www.festival-cannes.com/en/article/61755.html>

---

[http://blogs.indiewire.com/theplaylist/interview\\_apichatpong\\_weerasethakul\\_wants\\_to\\_work\\_with\\_chiara\\_mastroianni\\_j](http://blogs.indiewire.com/theplaylist/interview_apichatpong_weerasethakul_wants_to_work_with_chiara_mastroianni_j)

---

<http://www.matthewhunt.com/portfolio/exclusiveinterviewwithapichatpongweerasethakul.pdf>

---

[http://www.criticine.com/interview\\_article.php?id=24](http://www.criticine.com/interview_article.php?id=24)

*The Anthem*



*Cemetery of Splendour*





Edición coordinada  
por **CineAsia**

- Gloria Fernández
- Eduard Terrades Vicens
- Jordi Codó

Coescrito por:

- Juan Guardiola
- Enrique Garcelán
- Luis Miranda
- Rubén Higuera Flores



“No conozco la solución o la fórmula para decodificar mis películas... No hay una lógica o una fórmula matemática.

Simplemente creo que hay que dejar de lado las expectativas que la gente tiene de lo que es el cine... no cuestionar nada, no esperar nada, simplemente pasear, mirar, ver...”

**Apichatpong Weerasethakul**

EDITA



Festival  
Internacional  
de Cine  
de Gijón

ORGANIZA

**gijón** | **:Divertia**

PATROCINA

**Liberbank**



COLABORA

**TPE**

**santalucía**  
SEGUROS

**AC/E**  
ACCION CULTURAL  
ESPAÑOLA

**IBERIA**

