

MEMORIA, IMÁGENES FOTOGRAFICAS Y RECUERDOS EN EL CINE DE APICCHATPONG WEERASETHAKUL

MILAGROS EXPÓSITO BAREA

I. INTRODUCCIÓN. UNA APROXIMACIÓN AL UNIVERSO CINEMATOGRAFICO DE APICCHATPONG WEERASETHAKUL

Apichatpong Weerasethakul es considerado uno de los directores más influyentes en el cine tailandés contemporáneo, gracias al profundo impacto que ha ocasionado en el desarrollo del cine *thai* independiente de las últimas dos décadas. Posiblemente, su mayor reconocimiento esté unido al Festival de Cannes, donde en 2010 consiguió la Palma de Oro por su película *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (Loong Boonmee raleuk chat, 2010).

Apichatpong intenta, a través de todas sus obras, reproducir lo que sería un patrón de la memoria, no solo individual sino colectiva, siendo una de sus principales señas de identidad. Según Codó, «todas las películas de Apichatpong forman en realidad una sola obra, fruto de un *continuum* creativo» (Codó, 2015: 82). Crea su propio univer-

so entre la ficción y la realidad tailandesa, motivo que le ha procurado el interés más allá de sus fronteras.

Asimismo, idea un cine contemplativo basado fuertemente en la concepción o búsqueda de la espiritualidad, pero su forma de hacerlo no es siguiendo la férrea ortodoxia budista, sino que es a través del sincretismo y del folclore popular; ambos interconectados entre las líneas narrativas que de algún modo nos permite determinar los argumentos de sus obras.

Con *Blissfully Yours* (Sud sanaeha, 2002), *Tropical Malady* (Sud pralad, 2004), *Syndromes and a Century* (Sang sattawat, 2006) y la ya mencionada *El tío Boonmee...* Apichatpong conforma un conjunto de obras centradas en la misteriosa selva tailandesa, otra de las marcas distintivas del director. Esta temática surge de los recuerdos del realizador, al haber crecido con sus padres —médicos— en la ciudad de Khon Kaen, al noreste de Tailandia, una región que ha sido marginada política e histórica-

«MIS PELÍCULAS SON UNA EXTENSIÓN DE MIS RECUERDOS. INCLUSO TRATO DE INCLUIR LOS RECUERDOS DE HACER LAS PELÍCULAS EN MIS PELÍCULAS. TRATO DE CAPTURAR LO QUE HE EXPERIMENTADO. MIENTRAS FILMO, TAMBIÉN TRATO DE CAPTURAR ALGUNOS DE LOS MOMENTOS INCÓMODOS QUE SIENTEN LOS ACTORES FRENTE A LA CÁMARA»

mente por el estado tailandés y que ha atraído el interés de diversos críticos y académicos, tanto de historia como de estudios tailandeses, que discuten el retrato que hace la película sobre identidad, cuerpo y geopolítica (Promkhuntong, 2018: 21).

Miranda afirma que sus obras están concebidas como si Tailandia fuera un ecosistema en el que los habitantes, en última instancia, son hechos 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» (Miranda, 2015: 111). Apichatpong concibe sus películas como diarios personales. Acostumbra a introducir hechos de las vidas de los actores en las historias de sus personajes, e incluso modifica completamente estos últimos en función del intérprete que decida contratar (sus *castings* a veces consisten en buscar personas peculiares en bares y restaurantes) (Codó, 2015: 81). Además, defiende que: «Mis películas son una extensión de mis recuerdos. Incluso trato de incluir los recuerdos de hacer las películas en mis películas. Trato de capturar lo que he experimentado. Mientras filmo, también trato de capturar algunos de los momentos incómodos que sienten los actores frente a la cámara» (Apichatpong, s.f).¹

En la entrevista que le hace Rayns al director, este le pregunta: «¿La memoria es el impulso central en tu realización cinematográfica?» (Rayns, 2006)², a lo que el director responde: «¡Puede que sea el único impulso! Todo está almacenado

en nuestra memoria, y está en la naturaleza de la película preservar las cosas... Pero nunca me propuse recrear exactamente mis recuerdos. La mente no funciona como una cámara. El placer para mí no está en recordar exactamente sino en recuperar el sentimiento del recuerdo y en mezclarlo con el presente» (Rayns, 2006)³. Bajo esta premisa se puede entender a la perfección la relación que Apichatpong establece con su obra, tanto cinematográfica como artística, donde el placer es poder sentir los recuerdos y saber que la memoria impulsa dichos recuerdos en el plano actual.

Habla del sentido de la memoria tal y como O'Keane lo define: «la memoria une lo que sabemos y lo que sentimos y se convierte en el medio a través del cual filtramos la experiencia consciente del presente» (O'Keane, 2021: 22-23). En este caso, el director filma esa experiencia, ya que juega con la memoria sensorial a través de los sonidos y la visión de las imágenes que recoge en sus películas transportando al espectador dentro de la misma. Incluso, los recuerdos y la memoria sirven como terapia, tal y como defienden Fernández y Vicens: «El realizador utilizará la memoria y los recuerdos como un medio para conseguir la sanación» (2015: 59).

2. DIFERENTES TIPOS DE MEMORIA Y SU RELACIÓN CON EL CINE

En el ámbito académico, la memoria ha sido un objeto de estudio disputado por las ciencias humanas, sociales y biológicas, siendo bastante reciente el enfoque desde la teoría cinematográfica. En este artículo partimos de los estudios sobre cine y memoria de los autores Radstone (2010) y Kilbourn (2010); de la clasificación de los diferentes tipos de memoria, principalmente señalados en las teorías de Assmann (2008), sobre memoria individual, social y cultural; y de la teoría de la *memoria protésica* de Landsberg (2004).

Para Kilbourn (2010), el término «memoria» actúa como un cajón de sastre para: el proceso de

recuerdo o recuperación; la forma o *lugar* en el que el contenido de la memoria se almacena y se pierde (el archivo); y el propio contenido mnémico, lo que comúnmente se conoce como un recuerdo. Esta imprecisión solo se ve exacerbada por la confusión y la fusión de la memoria *natural* personal y las formas de memoria cultural colectiva. La mayoría de las veces es otra forma de hablar de *historia* (2010: 3). En este aspecto, hay que tener en cuenta, como afirma Burgoyne (2003), que la memoria, en el sentido tradicional, describe una relación individual con el pasado, una relación física y corporal con una experiencia real que es lo suficientemente significativa como para informar y colorear la subjetividad del que recuerda, muy parecido a lo que hace este director tailandés con su obra.

La historia, por otro lado, se concibe tradicionalmente como impersonal, dentro del ámbito de los acontecimientos públicos que han ocurrido fuera del archivo de la experiencia personal. Sin embargo, en la cultura mediática contemporánea, los eventos *históricos* más significativos se transforman en experiencias para los espectadores individuales. Los medios de comunicación continuamente representan el pasado, reemplazando ese fenómeno impersonal por la memoria colectiva *experiencial* (Burgoyne, 2003: 225), donde el cine adquiere un papel destacado y fundamental.

Por su parte, Landsberg (2004) hace hincapié en la forma en que la cultura de masas consigue que los recuerdos particulares estén más disponibles, de modo que las personas que no tienen un derecho *natural* sobre ellos puedan, no obstante, incorporarlos a su propio archivo de experiencias (Landsberg, 2004: 9). A este concepto le da el nombre de *memoria protésica*, ya que gracias a las nuevas tecnologías de la cultura de masas y la economía capitalista se abre un mundo de imágenes fuera de la experiencia vivida por una persona, creando una forma de memoria portátil, fluida y no esencialista.

También destaca la capacidad del cine para crear «imágenes disponibles para consumo masi-

vo» (Landsberg, 2004: 176). Bergström (2015) reflexiona sobre esta idea para afirmar que el cine como memoria cultural enfatiza el papel que puede jugar en la transmisión de historias colectivas e incluso en la tradición, tanto en su impacto individual como en sus funciones culturales. Para él: «el cine cumple muchos de los mismos roles en la modernidad que las prácticas espirituales, como los rituales, las visiones, las concepciones del más allá, la oración y la meditación, han cumplido y continúan cumpliendo en un amplio espectro de sociedades, sirviendo como conexión entre el individuo y una visión más amplia, incluso trascendente, del mundo» (Bergström, 2015). En el caso de estudio que nos ocupa, Apichatpong es consciente del valor que tiene el cine para poder expresar vivencias, recuerdos, e incluso, historias del folclore de su país que trascienden las fronteras culturales tailandesas e incluso la realidad.

Radstone (2010: 334), con su estudio sobre el cine y la memoria, señala que se ha demostrado que las teorías de la memoria «prótesis» no necesitan relacionarse únicamente con las experiencias transmitidas por medios de masas, ya que, como dijo Ben Roberts, la historia humana en su totalidad ha ocurrido en el ámbito de la evolución técnica «en el que es imposible separar el ser vivo de su soporte técnico protésico externo» (Roberts, 2006: 56). Apichatpong utiliza la cámara para capturar imágenes y sonidos siendo consciente de que su función es similar al hecho del recuerdo y la memoria, además de introducir fotografías en el discurso de su obra como elementos para el recuerdo.

Radstone (2010) divide en cuatro secciones su estudio sobre el cine y memoria. La memoria como cine, el cine como memoria, cine/memoria y direcciones futuras. La parte más relevante para esta investigación se encuentra en el apartado que dedica al cine/memoria donde se basa en ideas presentadas en los trabajos de Annette Kuhn (2000) y Victor Burgin (2004) que exploran la aprehensión asociada con los enfoques interdisciplinarios de la teoría del cine y la incorporación

de la subjetividad en la experiencia cultural de ver películas. Refiriéndose a sus ideas, Radstone hace referencia a que la relación cine/memoria no moviliza meramente concepciones de la memoria y sus procesos para profundizar en nuestra comprensión del cine, ni simplemente iluminan la memoria recurriendo a la comprensión del cine. «En lugar de formulaciones que dan primacía al cine o a la memoria, lo que emerge es una concepción liminal de cine/memoria, donde los límites entre memoria y cine se disuelven a favor de una visión de su reciprocidad e inseparabilidad» (Radstone, 2010: 336) porque el cine puede ser entendido como una máquina de memoria, impulsada por la persistencia de la visión y el sonido, como recuerda Apichatpong en su obra y sus textos.

Para ella, las investigaciones sobre cine/memoria buscan respuestas a la pregunta: «¿Qué una imágenes y sonidos en la memoria personal con imágenes y sonidos en la memoria colectiva?» (Radstone, 2010: 336). Introduce el término de la memoria colectiva, que, como veremos a continuación, es relevante para los estudios que realiza Assmann (2008) sobre la memoria comunicativa y la memoria cultural.

Según Assmann (2008), existen diferentes niveles para establecer los tipos de memoria. En primer lugar estaría el nivel interno, donde la memoria es un asunto de nuestro sistema neuro-mental, en este caso los recuerdos del pasado personales de Apichatpong. A nivel social, la memoria sería una cuestión de comunicación e interacción social. Nos permite vivir en grupos y comunidades, y vivir en grupos y comunidades nos permite construir una

memoria. El cine de Apichatpong sería parte de la memoria del pueblo tailandés, exceptuando su último film. Y por último estaría en el nivel cultural, la memoria cultural (Assmann, 2008: 109), que también estaría relacionada con su cinematografía. Este autor usa el término «memoria comunicativa» para delinear la diferencia entre el concepto de «memoria colectiva» de Halbwachs (2010) y nuestra comprensión de la memoria cultural. La memoria cultural es una forma de memoria colectiva, en el sentido de que es compartida por varias personas y transmite a estas personas una identidad social, es decir, cultural. Es por este motivo que Assmann defiende que, en el contexto de la memoria cultural, la distinción entre mito e historia se desvanece (Assmann, 2008: 113).

En la obra de Apichatpong se podrá comprobar que las fronteras entre realidad y mito no existen, se entrelazan en la narrativa que pasa a ser una forma de memoria colectiva y cultural, como un medio del cual el espectador puede obtener información sobre el pasado, por banal o inexacto que sea, formando parte de los recuerdos de los actores, del folclore tailandés o del propio director, además de mezclar narraciones fantásticas con hechos reales pertenecientes a la cultura tailandesa.

Como afirma Burgoyne (2003), contrariamente a lo esperado, el cine actual parece haber fortalecido sus reclamos culturales sobre el pasado. La reescritura cinematográfica de la historia ha acumulado, en el momento cultural actual, un extraordinario grado de poder e influencia social. El cine parece evocar la certeza emocional que asociamos con la memoria porque, como la memoria, el cine está ahora asociado con el cuerpo; involucra al espectador a nivel somático, sumergiéndolo en experiencias e impresiones que, como los recuerdos, parecen estar grabados a fuego (Burgoyne, 2003: 223). El cine de Apichatpong ha sido descrito como contemplativo e inmersivo, atendiendo a su definición en la que el usuario/espectador percibe el espacio a través de estímulos sensoriales.

**LAS INVESTIGACIONES SOBRE CINE/
MEMORIA BUSCAN RESPUESTAS A LA
PREGUNTA: «¿QUÉ UNE IMÁGENES Y
SONIDOS EN LA MEMORIA PERSONAL
CON IMÁGENES Y SONIDOS EN LA
MEMORIA COLECTIVA?»**

Partiendo, pues, de este estudio sobre los principales conceptos de memoria y su relación con el cine, se aborda cómo la filmografía de Apichatpong está directamente relacionada con el estudio de la memoria desde diferentes perspectivas, desde la memoria sensorial presente en su trabajo a través de la selección de imágenes y sonidos, sus incursiones en la memoria biográfica y la memoria episódica y su legado a la memoria colectiva y cultural como una subjetivación.

3. DE LA MEMORIA EPISÓDICA DE *MYSTERIOUS OBJECT AT NOON* (2000) A LA MEMORIA COLECTIVA-CULTURAL DE *MEMORIA* (2021)

3.1 La memoria episódica y biográfica

Puede entenderse por memoria episódica aquella que se refiere al recuerdo de momentos, lugares, emociones y detalles que han tenido lugar en la vida de las personas y que se pueden evocar de forma nítida. Para O'Keane «la memoria episódica se encarga de reunir la información sensorial dispersa en la dinámica del mundo palpable. Es la memoria de lo que acontece» (O'Keane, 2021: 70). Se podría decir que Apichatpong en *Mysterious Object at Noon* intenta hacer un experimento basado en la memoria episódica del pueblo tailandés y en el propio lenguaje audiovisual. Es una pieza a medio camino entre el documental, la ficción y el pseudo-documental. Apichatpong intenta construir el film según el principio de *cadavre exquis*, eligiendo a personas sin vinculación aparente a lo largo de Tailandia para que continúen una historia dada.

Quant define este film de la siguiente manera: «Hay una cualidad observacional y notacional en su retrato de las diversas personas, jóvenes y mayores, cuyas respuestas a la historia de Dogfahr, habladas, cantadas, escritas, filmadas, revelan tanto el rigor del cuento popular oral como el conocimiento de una narrativa moderna y en la película funciona simultáneamente como docu-

mento y ficción, retrato de un país y de su mundo onírico colectivo» (Quant, 2009: 35)⁴.

Una de las peculiaridades de esta película para el *continuum* creativo del director es que toma prestada una de las historias contada por un niño a cámara. Se trata del relato de una bruja-tigre que no tiene nada que ver con toda la narrativa que la película contó y/o mostró, pero que será un elemento destacado dentro de *Tropical Malady*, donde aparecerá representada en el bosque, como una especie de recuerdo mantenido en la memoria colectiva tailandesa a través del mito del folclore autóctono.

Otro de los temas que encontramos en esta película, y que se repetirá en todos y cada uno de los largometrajes del director, es el de la consulta médica, aunque en *Tropical Malady* esta es modificada por una consulta veterinaria. Estas escenas se deben a sus recuerdos de la infancia como hijo de padres médicos. Siempre plantea el dilema de la ciencia médica y las creencias chamánicas o los remedios de origen casero o natural, más próximos a la superstición que a la propia ciencia, algo que parece ser bastante común dentro de la cultura tailandesa. En el caso de la consulta médica de *Memoria* (2021), al localizarse en Colombia, los remedios caseros ancestrales son modificados por consejos próximos a la religión cristiana. Dichas escenas pueden resultar parte de la memoria biográfica de su director. Como afirma O'Keane: «regresar al hogar en el que fuimos niños es como explorar la memoria de la infancia, lo que Gaston Bachelard llamó *psicogeografía*» (O'Keane, 2021: 121). En este caso, Apichatpong vuelve a un lugar que le es familiar y del que mantiene ciertos recuerdos. «La mágica resonancia de las memorias emocionales por un lugar sigue y sigue, una y otra vez a los orígenes..., remontándose hasta los primeros recuerdos del hogar familiar» (O'Keane, 2021: 132). En *Syndromes and a Century* este retorno a un lugar que le es familiar se acentúa aún más, incluso la temática que gira en torno a un hospital rural y otro urbano. Ya Suttisima re-

itera esta idea: la mayoría de los recuerdos en las películas de Apichatpong se basan en la memoria autobiográfica que se considera como la memoria con territorios temporales conectados a lo largo de generaciones, especialmente al plantear un momento de su infancia como base de las historias de sus películas (Suttisima, 2016: 28).

3.2 La memoria sensorial y la bifurcación temporal

Con *Blissfully Yours* el director plantea un tema completamente diferente, siendo, posiblemente, la película que menos tiene que ver con la memoria en sí, al esbozar dilemas más centrados en los problemas geopolíticos tailandeses a través de la exploración de personajes marginados. Parte más de una metáfora de la situación política del país que del hecho de contar la propia historia del pueblo tailandés.

Con este film inaugura lo que algunos autores han mencionado como una trilogía de la bifurcación temporal (Codó, 2015: 74) o de las rupturas temporales (Sicinski, 2018: 197). Tanto *Blissfully Yours*, como *Tropical Malady* y *Syndromes and a Century* siguen una clara estructura bífida, todas ellas se fragmentan en dos mitades que son dualidades.

Ambientada en una pequeña ciudad de la frontera birmana, la película cuenta la historia de la relación entre la joven Roong, trabajadora en una fábrica, y su amante Min, un inmigrante birmano ilegal, a los que se le suma un tercer personaje, una mujer de mediana edad llamada Ong. Min sufre una grave afección cutánea y, cuando las dos mujeres fracasan en su intento de obtener el tratamiento en la clínica local, preparan brebajes caseros para ayudar a calmar la picazón de esta enfermedad. La primera mitad de la película transmite las luchas mundanas de los tres protagonistas con las instituciones de autoridad. En la segunda parte de la película, los personajes viajan a la jungla, aliviando algunas de las presiones de su vida cotidiana. El idilio rural ofrece un espacio

para escapar de sus rutinas terrenales a medio camino entre la memoria sensorial y la memoria cultural que el director plantea en sus películas.

Ferrari (2006) hace un estudio comparativo en términos etnográficos de *Blissfully Yours* a partir del concepto de «liminalidad» desarrollado en el libro *Ritos de paso* de Arnold Van Gennep (1960) y tomado posteriormente por Victor Turner (1964)⁵. Esta teoría se centra en ver cómo los personajes se encuentran en un límite, no están ni en un sitio ni en otro (como el terreno fronterizo en el que se localiza la película), puede ser física o mentalmente (Ferrari, 2006: 36).

En el caso de *Tropical Malady*, la película se inspiró parcialmente en las historias de aventuras en la jungla del novelista tailandés Noi Inthanon y, también, en los cuentos populares jemer, que son bien conocidos en toda la región. Estas historias crean varios hilos narrativos en la obra de Apichatpong, fusionando elementos del budismo Theravada, el hinduismo, el animismo y el culto a los antepasados (Lovatt, 2018: 221), que no dejan de ser sino parte de la memoria colectiva del pueblo tailandés.

La narración se compone de dos partes separadas pero interrelacionadas. La primera es la representación de un romance entre Tong, un joven aldeano, y un soldado llamado Keng. Sin embargo, a mitad de la película, Tong desaparece sin explicación. El tono del relato cambia: el escenario se traslada a una jungla con poca luz y un entorno sonoro ambiental de animales, insectos y aves. Keng rastrea a un chamán que ha tomado la forma de un tigre, que, a medida que avanza hacia la oscuridad de la jungla, termina siendo cazado.

Al romper el eje horizontal del tiempo narrativo de la pantalla y presentar las dos narrativas discretas como mundos paralelos, Apichatpong desafía al espectador a entretrejer y relacionar las dos narrativas al imaginarlas como dimensiones *verticales* coexistentes unidas temporalmente a través de circuitos de deseo, memoria y asociaciones afectivas (Mercer, 2012: 207).



Figuras 1-4. Fotogramas de la película *Tropical Malady*, 2004

Apichatpong hace aquí un uso magistral del montaje para hacer parecer que lo que hemos visto en la primera parte puede ser un sueño, o no. A mitad de la película se muestra un plano de la habitación donde duerme Tong; el plano se mantiene y pasamos a otro totalmente diferente en el que Keng, uniformado, anda por una casa hasta llegar a la misma habitación en la que dormía Tong y donde ve una fotografía. Justo antes, Keng escucha la conversación de los aldeanos, que están fuera de campo, sirviendo como apunte, siendo el último diálogo de la primera parte, en el que hablan de que han vuelto a desaparecer vacas a manos de un monstruo. En una de las fotos que observa Keng está Tong con otro joven que viste una camisa donde se puede leer claramente *Infantería*. En este punto, la mitad de la pantalla se oscurece para pasar a una especie de fundido a blanco. Ahí es donde reside el juego de Apichatpong con el espectador, que le hace pre-

guntarse quién es quién y en qué espacio-tiempo se mueven. Además, comienza el juego de los recuerdos de los personajes a través de la inserción de fotografías que también pueden ser entendidas como elementos partícipes de la memoria y la narración.

La siguiente escena ya sí que supone la ruptura total entre lo cotidiano y lo mítico. Apichatpong describe la fisura en el centro del metraje de *Tropical Malady* como la producción de «gemelos siameses [no] idénticos», como un «espejo en el centro que refleja ambos lados» (Quant, 2009: 78).

Una chica se acerca a un soldado en el bosque y le pide ayuda. El soldado le insiste en que vuelva y cuando la chica se gira se puede observar cómo una cola de tigre sale por debajo de sus vestimentas. Ya no estamos en el mundo que conocemos, sino en uno fantástico. Además, nos recuerda a la mujer-tigre de la que hablaban los niños en su primera película.

Encontramos otro hilo narrativo cuando una de las señoras mayores que acompaña a la pareja al templo hace la siguiente pregunta a su compañera: «¿te acuerdas de mi tío el que recuerda sus vidas pasadas?». Ahí encontramos la semilla de algo que andaba rondando la cabeza del director, un hombre que podía recordar sus vidas pasadas, concretamente *El tío Boonmee*.

LAS INVESTIGACIONES SOBRE CINE/ MEMORIA BUSCAN RESPUESTAS A LA PREGUNTA: «¿QUÉ UNE IMÁGENES Y SONIDOS EN LA MEMORIA PERSONAL CON IMÁGENES Y SONIDOS EN LA MEMORIA COLECTIVA?»

Existe otra conexión: la introducción de una leyenda o parábola dentro de ambas películas. En el caso de *Tropical Malady* es la del avaro y en *Uncle Boonmee* la de la princesa y el pez. Como si tomara prestado el concepto narrativo aplicado en *Mysterious Object at Noon*, de nuevo Apichatpong introduce una nueva historia dentro de la propia historia principal de la película. Como afirma Suttisima:

Las características de la narración que no se limitan a las historias actuales, sino que se expanden para ir más allá hasta que puedan tejerse como la red de relación entre el pasado y el presente. La convergencia de este lugar y otros lugares lleva al hallazgo básico que muestra que el análisis de las películas de Apichatpong tiene la perspectiva de la “Memoria” que rodea a los personajes. Es muy interesante que dicha memoria se muestre y en qué forma, por ejemplo, historias retrospectivas, leyendas, rumores, sueños o incluso el gesto de pensar (Suttisima, 2016: 25).

La película termina con Keng de rodillas mirando a un tigre, inmóvil, agachado en la rama alta de un árbol frente a él. Escuchamos su voz interior que dice: «Extraña bestia, tómalos, mi alma,

mi sangre, mi carne, mi memoria... En cada gota de mi sangre está nuestra canción, una canción de felicidad... ahí está... ¿Lo oyes?». El protagonista está dispuesto a renunciar a su alma, su cuerpo y su memoria, lo que significa renunciar a todo lo que es.

3.3 ENTRE LA MEMORIA PERSONAL Y LA MEMORIA COLECTIVA

En *Syndromes and a Century*, según Lovatt (2013), se desdibujan los límites de los recuerdos personales y sociales al conectar la historia de su familia con la de un marco sociopolítico más amplio. La película se centra principalmente en la preservación de la memoria tras la muerte de su padre y se basa en los recuerdos de Apichatpong de las historias que le contaron sus padres sobre el tiempo que trabajaron como médicos en un hospital antes de casarse. Estos recuerdos interrelacionados forman las dos mitades de la película: primero desde la perspectiva de una doctora, basada en la madre de Apichatpong, llamada Toey, y, en segundo lugar, sobre un doctor, Nohng, entrenado en el ejército, basado en su padre. Como tal, cada mitad de la película resuena con rastros fingidos y reflejos extraños de su referente real, ya que los recuerdos de Apichatpong basados en los recuerdos de sus padres forman una narración elíptica y enigmática que involucra *flashbacks* y repeticiones circulares, dispositivos formales característicos de la representación de la memoria en sus películas (Lovatt, 2013: 73).

En *El tío Boonmee*, Apichatpong vuelve a tomar las premisas históricas y culturales del norte de Tailandia. Lleva a cabo un film situado geográficamente en Nabua, pero dedicado a sus padres y a sus actores. Escoge Nabua como el lugar estratégico en el que situar la historia, en parte porque, como Boonmee, los habitantes de este lugar viven con recuerdos reprimidos. Este pueblo fue ocupado por el ejército tailandés desde los años sesenta hasta principios de los ochenta como medida para frenar la insurgencia comunista.

Apichatpong, en la página web de su productora, hace una declaración sobre este film en cuestión, en parte para expresar su concepto de película y la historia que hay detrás de ella:

El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas es un homenaje a mi hogar y a cierto tipo de cine con el que crecí. Creo en la transmigración de almas entre humanos, plantas, animales y fantasmas. La historia del tío Boonmee muestra la relación entre el hombre y el animal y al mismo tiempo destruye la línea que los divide. Cuando los eventos se representan a través del cine, se convierten en recuerdos compartidos del equipo, el elenco y el público. Se aumenta una nueva capa de memoria (simulada) en la experiencia del público. En este sentido, la filmación no es diferente de crear vidas pasadas sintéticas. Estoy interesado en explorar las entrañas de esta máquina del tiempo. Puede haber algunas fuerzas misteriosas que esperan ser reveladas, al igual que ciertas cosas que solían llamarse magia negra han demostrado ser hechos científicos. Para mí, la filmación sigue siendo una fuente cuya energía no hemos utilizado adecuadamente. De la misma manera que no hemos explicado a fondo el funcionamiento interno de la mente (Apichatpong, s.f.)⁶.

Sus palabras reflejan perfectamente todos los tipos de memoria analizados en el punto anterior y con los que él se siente identificado de alguna manera a través de sus obras.

Esta película se desarrolla durante los últimos días de Boonmee, donde se enfrenta a su pasado como soldado, padre y esposo, reencontrando a su hijo perdido hace mucho tiempo, Boonsong, que se ha convertido en un mono fantasma, y a su difunta esposa, que regresa como un espíritu translúcido. Para Apichatpong los fantasmas antes eran reales, ahora no lo son, y este cambio constante entre realidad y ficción hace que estén cada vez más presentes en sus films como algo casi filosófico (Nascimento Duarte y Bértolo, 2017).

Apichatpong establece los recuerdos de Boonsong a través de fotografías, las imágenes fijas que Boonsong había tomado con su cámara y que le



Figuras 5-6. Fotogramas de la película *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas*, 2010

permitieron entender una cosa: el arte de la fotografía. Por otro lado, está el relato oral que se va contando mientras se muestran esas imágenes, siendo las palabras las que le dan sentido; y, por último, las imágenes que se mezclan desde fuera de la casa.

Son varios los autores (Quant, 2009; Fillol, 2012; Codó, 2015) los que hacen un símil entre *Blow-Up. Deseo de una mañana de verano* (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966), *El muelle* (La jetée, Chris Marker, 1962) y *El tío Boonmee* en el uso del montaje fotográfico como elemento destacado de la historia, así como herramienta expresiva y recurso para los recuerdos y la memoria.

El uso de las fotografías dentro de sus películas para la invención del relato está presente desde su primer trabajo, donde vemos que algunos perso-

najes las utilizan para sustentar sus relatos o las observan mientras otros personajes continúan la historia dentro de la historia.

Llegando ya al final del film, Boonmee está en una cueva, la misma cueva donde nació y que es donde ahora va a morir. Él no recuerda en qué vida nació en ese enclave, no sabe si era humano o animal, mujer u hombre. A través de imágenes fijas que rememoran a los soldados haciéndose fotos de *Tropical Malady* (2004), ahora se centran en la captura por parte del ejército de monos fantasmas. Estas impresiones visuales son sobre las que Boonmee relata una especie de epitafio-epílogo:

Anoche soñé con el futuro. Llegué allí en una especie de máquina del tiempo. La ciudad del futuro estaba gobernada por una autoridad capaz de hacer desaparecer a cualquiera... Cuando encuentran a gente del pasado, proyectan una luz sobre ellos. Esa luz irradia imágenes de su pasado sobre una pantalla; imágenes que van desde el pasado hasta su llegada al futuro... Una vez que esas imágenes aparecen, la gente del pasado desaparece.

Como afirma Bergström, *Uncle Boonmee* ofrece un caso de estudio perfecto para explorar cómo el cine, como memoria, puede ofrecer una forma de reencarnación o continuación de la vida más allá

de la muerte (Bergström, 2015). Le da a la fotografía un matiz destacado de herramienta para el recuerdo por la persistencia temporal del momento del pasado en el que se tomó la imagen fotográfica y sobre la cual se puede rememorar una historia.

En *Cemetery of Splendour* (Rak ti Khon Kaen, 2015) algunos soldados tailandeses tienen una misteriosa enfermedad del sueño y son trasladados a una clínica temporal en una antigua escuela. El espacio donde se localizan los soldados está lleno de recuerdos y se convierte en un mundo revelador para la voluntaria Jenjira, que se encarga de cuidar de Itt, un soldado que no tiene visitas de sus familiares. Jenjira se hace amiga de la joven médium Keng, que usa sus poderes psíquicos para ayudar a sus seres queridos a comunicarse con los hombres en coma. Los médicos exploran formas, incluida la terapia de luz de colores, para aliviar los sueños turbulentos de los hombres.

En palabras de Apichatpong:

La película es una búsqueda de los viejos espíritus que conocí de niño. Mis padres eran médicos y vivíamos en una de las unidades de vivienda del hospital. Mi mundo era la sala de pacientes donde trabajaba mi madre, nuestra casa de madera, una escuela y un cine. La película es una fusión de estos

Figura 7. Fotograma de la película *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas*, 2010





Figura 8. Fotogramas de la película *Cemetery of Splendour*, 2015

lugares. Hace casi veinte años que no vivo en mi ciudad natal. La ciudad ha cambiado mucho. Pero cuando volví solo vi mis viejos recuerdos superpuestos a los nuevos edificios (Apichatpong, s.f.)⁷.

Algo similar a lo que hacen los protagonistas de esta película, recordar el pasado, sus mitos y sus fantasmas. La película examina cómo la memoria individual y colectiva puede afectar la percepción de la realidad y cómo las historias del pasado pueden influir en el presente.

En lo que respecta al tratamiento con luces que se les practica a los soldados, Apichatpong habla de ellos en una entrevista publicada en su página web:

En un momento estaba leyendo artículos sobre ciencia del cerebro. Hubo un profesor del MIT que manipuló las células cerebrales para recrear ciertos recuerdos, a través de luces. Dijo que los hallazgos refutan la creencia de Descartes de que la mente y el cuerpo son entidades separadas. Esta hipótesis se alineó con mi pensamiento de que la meditación

no es más que un proceso biológico. El sueño y la memoria siempre pueden ser pirateados. [...] Las luces de esta película reflejan vagamente esta idea. No son solo para los soldados sino también para el público⁸.

Su último film, *Memoria*, recoge las mismas ideas depositadas en sus trabajos anteriores y lo eleva hasta el punto de que el propio título de la película es ya en sí la idea de la que parte este trabajo de unir cine y memoria.

En varias entrevistas realizadas tras su estreno, Apichatpong reconoce que mientras trabajaba con los habitantes locales de Colombia para investigar sobre sus recuerdos y sus propias vidas descubrió que padecía una extraña enfermedad denominada *síndrome de la cabeza explosiva*. Dicha afección consiste en que el período que transcurre de la vigilia al sueño puede experimentar ruidos fuertes en su cabeza y destellos de luz al despertar, tema sobre el que gira la película, junto a la idea de trauma, sufrimiento y memoria.

El film comienza cuando la protagonista sufre el citado síndrome y busca a Hernán, un técnico de sonido que puede ayudarla a encontrar el ruido que ella escucha en su cabeza. Pero este es solo el comienzo de una exploración que emprenderá por el país. Mientras inicia el viaje, va en aumento su sensibilidad, hasta el punto que se encontrará con otro Hernán, esta vez en la selva, que le explicará cómo explorar la memoria del ser humano, de la tierra e incluso del universo. De acuerdo con la reflexión que Chulphongsathorn (2021) hace sobre la película, el cine de Apichatpong puede verse como un archivo de memorias del mundo en el que la historia de la humanidad se entrelaza con la historia de la Tierra, o incluso del propio universo (Chulphongsathorn, 2021: 543).

Hernán puede recordar todo, además de que puede conocer la memoria de las cosas y los animales con los que está en contacto, incluso puede leer la mente de la protagonista, por eso vive solo y apartado en medio de la selva colombiana. El sueño es lo que le hace desconectarse de esa unión que establece con el mundo que le rodea. Este personaje recuerda a Funes el memorioso de Borges.

Apichatpong eligió Colombia como localización, alejada de su tierra natal, porque comparte una historia similar a la que él cuenta a lo largo de su filmografía, la pérdida de la memoria colectiva de la sociedad dentro del país, una memoria trágica que olvida los hechos siniestros y macabros que han ocurrido en sus territorios.

4. CONCLUSIONES: LA MEMORIA EN EL UNIVERSO CINEMATográfico DE APICHATPONG WEERASETHAKUL

Apichatpong ha dicho a menudo que sus películas se basan en sus propios recuerdos de Tailandia, así como en los recuerdos de sus padres, e incluso en los recuerdos de sus actores o las personas que habitan las localizaciones donde graba. Sin embargo, su uso de los recuerdos es complejo y de múltiples capas que se van desarrollando a medida que

transcurre la narrativa de sus películas, cortometrajes e incluso video-instalaciones, formando, lo que se podría denominar, un universo cinematográfico propio.

Combina la capacidad del cine para representar una imagen como experiencia interna subjetivada, que une con la noción de cine como memoria. Porque, como ya se ha mencionado, el cine puede ser entendido como una máquina de memoria, impulsada por la persistencia de la visión y el sonido. Partimos de la memoria sensorial para recrear un espacio y un tiempo, que pueden ser familiares, dentro de la memoria episódica, y que se convierten en historia para los espectadores a través de la memoria colectiva y cultural.

Sus películas, a menudo, exploran la naturaleza de la memoria y su relación con la identidad, la cultura y la historia, aunque utilicen una narrativa no lineal y un estilo poético para explorar las conexiones entre la vida presente y las experiencias pasadas.

En una entrevista con Quant, Apichatpong continúa con la analogía entre el cine y la conciencia, donde expresa la opinión de que nuestro cerebro es la mejor cámara y proyector, si tan solo pudiéramos encontrar una manera de operarlo correctamente (Quant, 2009: 178). Esta idea la ha reiterado en otras entrevistas e incluso en la última *masterclass* que tuvo lugar en Perú en junio de 2022.

A lo largo de su filmografía Apichatpong deja patente que los recuerdos individuales son las unidades fundamentales de la memoria colectiva, aunque la memoria colectiva, en sí misma, se refiere a la distribución en toda la sociedad de lo que los individuos saben, creen y sienten sobre el pasado, cómo lo juzgan moralmente y cómo los definen. Para este cometido el cine es fundamental y cumple esa misión.

En general, se ha podido comprobar cómo la obra de este director es conocida por su interés en la naturaleza de la memoria y su relación con la identidad personal y la historia colectiva, así como

para la comprensión de la historia y la cultura de Tailandia. Su estilo de cine poético y contemplativo le ha permitido explorar estos temas de manera profunda y evocadora, a menudo, incluso, desafiando las expectativas del público, llegando a crear experiencias cinematográficas únicas y conmovedoras. ■

NOTAS

- * Todas las traducciones de los textos publicados en inglés incluidas en el presente trabajo han sido llevadas a cabo por la autora del mismo.
- 1 Texto extraído de su página web <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page25/index.html>
- 2 Entrevista extraída de la página web <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page12/index.html>
- 3 Texto extraído de la página web <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page12/index.html>
- 4 Turner alude al término *liminal* o período *liminal* como el estado de apertura que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito. Este tiempo-espacio tiene una fase *preliminar*, que sería la fase previa, una segunda fase intermedia, en la que se centra, la *liminal* y, por último, una fase *posliminal*.
- 5 En ambas películas hay un narrador presente en la escena que se convertirá en una voz *in y off*, entre intradiegética y extradiegética, dependiendo desde dónde se focaliza la historia. Mientras se escucha su monólogo, la *ficcionalización* de la historia se hace presente en pantalla.
- 6 Texto extraído de la página web <https://www.kickthemachine.com/page80/page24/page26/index.html>
- 7 Texto extraído de la página web <https://www.kickthemachine.com/page80/page24/page26/index.html>
- 8 Texto extraído de la página web <https://www.kickthemachine.com/page80/page24/page26/index.html>

REFERENCIAS

- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. En A. Erll y A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 109-118). Berlin, New York: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110207262>
- Bergström, A. (2015). Cinematic Past Lives: Memory, Modernity, and Cinematic Reincarnation in Apichatpong Weerasethakul's Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 48(4), 1-16. <http://www.jstor.org/stable/44030403>
- Burgin, V. (2004). *The Remembered Film*. Chicago: University of Chicago Press.
- Burgoyne, R. (2003). Memory, history and digital imagery in contemporary film. En P. Grainge (Ed.), *Memory and popular film*. (pp. 220-236). Manchester: Manchester University Press.
- Chulphongsathorn, G. (2021). Apichatpong Weerasethakul's planetary cinema. *Screen*, 62(4), 541-548. <https://doi.org/10.1093/screen/hjab058>
- Codó, J. (2015). Forma. En CineAsia (Ed.), *(De)construyendo a Apichatpong Weerasethakul*, (pp. 65-88). Gijón: Festival Internacional de cine de Gijón.
- Fernández, G. y Vicens, E.T. (2015). Fondo. En CineAsia (Ed.), *(De)construyendo a Apichatpong Weerasethakul*, (pp. 23-64). Gijón: Festival Internacional de cine de Gijón.
- Ferrari, M. (2006). *Mysterious Objects of Knowledge: An Interpretation of Three Feature Films by Apichatpong Weerasethakul in Terms of the Ethnographic Paradigm*. Tesis Doctoral. Ohio: Ohio University.
- Fillol, S. (2012). De Blow up a La Jetée. Fotografías de un pasado por revelar en Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives. *Comunicación. Revista Internacional De Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1(10), 734-742. <https://doi.org/10.12795/comunicacion.2012.v01.i10.57>
- Halbwachs, M. (2010). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Kilbourn, R.J.A. (2010). *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315888606>

- Kuhn, A. (2000). A Journey Through Memory. En Radstone, S. (Ed.), *Memory and Methodology* (pp. 179-196). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003086086>
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- Lovatt, P. (2013). 'Every drop of my blood sings our song. There can you hear it?': Haptic sound and embodied memory in the films of Apichatpong Weerasethakul. *The New Soundtrack* 3(1), 61-79. <https://doi.org/10.3366/sound.2013.0036>
- Mercer, N. (2012). Between The Global And The Local: The Cultural Geopolitics Of Apichatpong Weerasethakul's Film Aesthetics. En S. A. Manan & H. A. Rahim (Eds.), *Linguistics, Literature and Culture: Millennium Realities and Innovative Practices in Asia*, (pp. 191-216). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Miranda, L. (2015). Comprender a "Joe". En CineAsia (Ed.), *(De)construyendo a Apichatpong Weerasethakul*, (pp. 105-127). Gijón: Festival Internacional de cine de Gijón.
- Nascimento Duarte, S., & Bértolo, J. (2016). Another kind of primitive dream: Interview with Apichatpong Weerasethakul. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 8, 132-137. <https://doi.org/10.34619/37tb-bp42>
- O'Keane, V. (2021). *El bazar de la memoria. Cómo construimos los recuerdos y cómo los recuerdos nos construyen*. Madrid: Siruela.
- Promkhuntong, W. (2018). Apichatpong Weerasethakul's Biography en M.J. Ainslie & K. Ancuta (Eds.), *Thai Cinema: The Complete Guide*, (pp. 20-23). Londres-Nueva York: I.B. Tauris.
- Quandt, J. (2009). *Apichatpong Weerasethakul*. Wien: SYNEMA, Gesellschaft für Film und Medien.
- Radstone, S. (2010). Cinema and Memory. En S. Radstone & B. Schwarz (Eds.), *Memory: Histories, Theories, Debates* (pp. 325-342). Nueva York: Fordham University Press.
- Roberts, B. (2006). Cinema as mnemotechnics: Bernard Stiegler and the industrialisation of memory. *Angelaki*, 11 (1). 55-63.
- Sicinski, M. (2018). Bifurcated Time. En M. Abel & J. Fisher (Eds.), *The Berlin School and Its Global Contexts: A Transnational Art Cinema*, (pp. 193-210). Detroit: Wayne State University Press.
- Suttisima, V. (2016). Communication and Memory Studies in Apichatpong Weerasethakul's Film. *Social Science Asia*, 2(4), 24-31. <https://doi.org/10.14456/ssa.2016.27>
- Tongaram, K., Oo, M., & Jansuda, J. (productores) y Weerasethakul, A. (director). (2002). *Blissfully Yours*. [cinta cinematográfica]. Tailandia: Second Run DVD.
- Turner, V. (1964). Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage. En V. Turner (Ed.), *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, (pp. 93-111). New York: Cornell University Press.
- Van Gennep, A. (1960). *The Rites of Passage*. Chicago: Chicago University Press.

Filmografía

- Barendrecht, W., Field, S., Werner, M.J., Griffiths, K., de Meaux, Ch., Thongsangl, P., & Weerasethakul, A. (productores) y Weerasethakul, A. (director). (2006). *Syndromes and a Century* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Fortissimo Films y Strand Releasing.
- Gawewong, G., & Sonakul, M. (productores) y Weerasethakul, A. (director). (2000). *Mysterious Object at Noon* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Kick the Machine Films.
- Kacwbuadee, S., Lomnor, B., & Jarcomchon, S. (productores) y Weerasethakul, A. (director). (2004). *Tropical Malady* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Filmmax.
- Saisaymar, T., Pongpas, J., & Kaewbuadee, S. (productores) y Weerasethakul, A. (director). (2011). *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Karma Films.
- Weerasethakul, A., Bustamante, D., Field, S., de Meaux, Ch., Weber, M., & Chavezmontes, J. (productores) y Weerasethakul, A. (director). (2021). *Memoria* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Kick the Machine, Burning, & Illuminations Films (Past Lives).
- Weerasethakul, A., Griffiths, K., Field, S., de Meaux, Ch., Weber, M., & Geißendörfer, H.W. (productores) y Weerasethakul, A. (director). (2015). *Cemetery of Splendour* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Kick the Machine Films & Illuminations Films (Past Lives).

MEMORIA, IMÁGENES FOTOGRÁFICAS Y RECUERDOS EN EL CINE DE APICHPONG WEERASETHAKUL

Resumen

La filmografía del director tailandés Apichatpong Weerasethakul está marcada por una continua búsqueda de la representación e interpretación de la memoria y los recuerdos, siendo estos el principal leitmotiv de sus obras. Véase el caso de *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (2010), donde un hombre es capaz de recordar todas sus vidas anteriores. En todos sus trabajos pueden encontrarse varias formas de memoria, desde la memoria autobiográfica o individual, de donde extrae sus propios recuerdos, que se puede asemejar a la *psicogeografía* de Bachelard (O'Keane, 2021: 121); hasta la memoria comunicativa y cultural que propone Assmann (2008), o la *memoria prótesis* de Landsberg (2004). En este artículo se analizan los largometrajes de este director, donde Apichatpong combina la capacidad del cine para representar una imagen como experiencia interna subjetivada y la noción de cine como memoria.

Palabras clave

Apichatpong Weerasethakul; Cine; Memoria; Recuerdos; Fotografía.

Autora

Milagros Expósito Barea es doctora en Comunicación por la Universidad de Sevilla y es miembro de su equipo de investigación en Imagen y Cultura Visual en el Ámbito de la Comunicación Audiovisual (EIKON). Sus líneas de investigación se centran en el análisis del cine tailandés y del cine español. Es autora de varios artículos publicados en revistas académicas, como «From the Iron to the Lady: El fenómeno Kathoey en el cine tailandés» y «El sonido en el cine de Apichatpong Weerasethakul». También ha publicado capítulos en los libros *The Western in the Global South* (Routledge, 2015) y *Handbook of Research on Transmedia Storytelling, Audience Engagement and Business Strategies* (IGI Global, 2020). Contacto: mexposito@us.es.

Referencia de este artículo

Expósito Barea, Milagros. (2023). Memoria, imágenes fotográficas y recuerdos en el cine de Apichatpong Weerasethakul. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 235-250.

MEMORY, PHOTOGRAPHIC IMAGES AND MEMORIES IN THE FILMS OF APICHPONG WEERASETHAKUL

Abstract

The filmography of the Thai director Apichatpong Weerasethakul is characterised by a constant quest to represent and interpret memory and memories, which constitute the main leitmotif of his films. A case in point is *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010), in which a man is able to remember all his previous incarnations. In all of his films we can find various forms of memory, ranging from autobiographical or individual memory, for which he uses his own recollections in a manner comparable to Bachelard's "psychogeography" (O'Keane, 2021b: 121), to communicative and cultural memory as proposed by Assmann (2008), or Landsberg's "prosthetic memory" (2004). This article analyses some of the films by this director in which he combines cinema's ability to represent an image as an internal subjectivised experience and the notion of cinema as memory.

Key words

Apichatpong Weerasethakul; Cinema; Memory; Memories; Photography.

Author

Milagros Expósito Barea holds a PhD in Communication from Universidad de Sevilla and is a member of its Image and Visual Culture Research Team in the Audiovisual Communication Field (EIKON). Her lines of research focus on the analysis of Thai cinema and Spanish cinema. She is the author of several articles published in scholarly journals, such as "From the Iron to the Lady: The Kathoey Phenomenon in Thai Cinema" and "El sonido en el cine de Apichatpong Weerasethakul." She has also published chapters in the books *The Western in the Global South* (Routledge, 2015) and *Handbook of Research on Transmedia Storytelling, Audience Engagement and Business Strategies* (IGI Global, 2020). Contact: mexposito@us.es

Article reference

Expósito Barea, Milagros. (2023). Memory, photographic images and memories in the films of Apichatpong Weerasethakul. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 235-250.

recibido/received: 27.10.2022 | aceptado/accepted: 14.02.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

