



Cine, estética e internacionalización: Unas notas en torno a Apichatpong Weerasethkul

Cinema, Aesthetics and Internationalization: Some Notes on Apichatpong Weerasethkul

Manuel A. Broullón Lozano

Universidad de Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0003-0840-474X>

1. INTRODUCCIÓN

“Existo porque tú me imaginas...” (Ángel González).

Es de noche. Una familia conversa en el porche exterior de su casa ante una oscura y sonora selva. La tía Jen pregunta al tío Boonmee si el dormitorio en el que se ha instalado está a su gusto (Weerasethakul, 2011; 00:16:50). Es un plano general, alejado y neutro, en el que vemos a toda la familia sentada a la mesa y cenando. El tono de la conversación es natural y fluido, charlan sobre un tema banal... Hasta aquí el lector puede intuir que se está describiendo una escena de un film documental. Pero de pronto uno de los sobrinos se sobresalta cuando el fantasma de una mujer se aparece a su lado. Pronto se nos explica que es Huay, la difunta esposa de Boonmee y hermana mayor de Jen. “¿Eres tú? ...claro que soy yo”, contesta el espectro de Huay. Un poco más adelante un nuevo personaje se une a esta extraña cena familiar. Es el hijo de Boonmee, perdido en la selva años atrás y ahora convertido en un inmenso gorila de ojos rojos y brillantes (ibid.; 00:20:07).

¿Qué clase de película es esta? Nada menos que la ganadora de la Palma de Oro de la 58ª edición del Festival de Cannes celebrado en mayo de 2010. Un jurado presidido por Tim Burton (cineasta hollywoodiense y muy popular en los mercados occidentales por sus películas juveniles y tenebrosas) fue quien la reconoció con el máximo honor para el cine de

autor. Ante esta excéntrica salida del jurado oficial la polémica estaba servida.

De un lado aquellos críticos que se echaron las manos a la cabeza haciendo saltar la voz de alarma. Esta facción acusó al jurado oficial de haber premiado a “la peor película de la competición”, un “deshonor para un premio” que anteriormente había recaído sobre *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) o *Kagemusha* (Akira Kurosawa, 1980). En esta línea, el crítico canadiense Peter Howell (2010) vaticinó que desde ese instante “filisteos y pedantes se arrojarían sus argumentos unos a otros” atacando o defendiendo la película.

Por otro lado, están aquellos críticos que, como el norteamericano Mark Peranson (2010) o los europeos del entorno *Cahiers du Cinéma* (Tessé, 2010: 36) y *Cahiers du Cinéma- España* (Losilla, 2010: 32-34), quisieron ver más allá de las apariencias, invitando a adoptar una postura que se sitúe “lejos de provocaciones, que aborde el problema no tanto desde el punto de vista histórico y cualitativo como desde su importancia para el presente del cine” (Pena, 2010: 31). Para ellos, *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas* supone, en todo caso, una quiebra de las sensibilidades y horizontes de expectativas occidentales, lo cual conlleva una profunda reflexión sobre la prepotencia del canon cinematográfico occidental que ha de plantearse en términos de recepción.

Ciertamente este sexto largometraje firmado por Apichatpong Weerasetakuhl no surge de la nada. Se enmarca en la trayectoria filmográfica de un autor, en una cinematografía (la tailandesa) y dentro de un fenómeno de dimensiones globales: el de las cinematografías periféricas. Aunque crítico Jaime Pena nos recuerda que antes de Cannes 2010 Apichatpong “ya estaba ahí” (de hecho ya se había llevado un gran premio del jurado en Cannes por *Tropical Malady* en 2004 y el premio *Un certain regard* en 2002 con *Sud Sanaeha*) no podemos perder de vista que una Palma de Oro es una operación publicitaria que genera modas y focos de interés en ese mercado que es también el cine de autor. Es por eso que, teniendo en cuenta todas estas variables, el salto de un nombre procedente de la cinematografía tailandesa al primer plano de la escena internacional “ha obligado a repensar ciertas jerarquías y patrones en del cine contemporáneo a todo un sector de la crítica” (Pena, 2010: 30).

Este es el contexto en el que es necesario ubicar a un cineasta como Apichatpong, pues no es un “buen salvaje” elevado al estrellato por un golpe de suerte. Si bien su trayecto vital se inicia en 1970 en el mundo rural tailandés luego estudiará cine en Chicago, en el corazón de los Estados Unidos. Siguiendo a Pena (2010: 31) allí se interesa más por Andy Warhol o Bruce Waillie que por el modelo de representación hollywoodiense. Por tanto, su ubicación contextual es doble (Elena, 2006), lo cual nos exige pensar con prudencia la caracterización del llamado “nuevo cine tailandés”. De una parte dentro de su cinematografía nacional, pero, por el hecho de haber recibido una formación en una escuela de arte americana se sitúa en una dinámica cultural que le es ajena en un principio: la de las vanguardias en su vertiente más experimental. Además, su trabajo en los campos de la videoinstalación de arte contemporáneo y de la publicidad lo ubican en un contexto muy amplio que excede los límites del relato cinematográfico restringido al modelo narrativo clásico. Para Jean-Philippe Tessé aquí está la clave de su estilo personal: en esa “transhumancia entre el cine y el museo” recibe el impulso de “una extraña operación sensual” por la que la imagen adquiere nuevas y desconocidas propiedades. Sin embargo, esto tampoco es algo nuevo, y una vez más debemos situar esta tendencia en el contexto del “cine expandido” en dirección al museo (entendido también como discurso con sus normas y pactos propios) que viene proponiendo Gene Youngblood desde los años 70.

Por otra parte las obsesiones, los lugares comunes que terminan emergiendo en su filmografía siempre terminan volviendo sobre elementos que podemos situar con facilidad en todas las culturas: lo natural, los sueños, la muerte, lo sexual... No hay nada de “buen salvaje” ni de primitivo en el “nuevo cine tailandés” aunque sí tal vez una vuelta sobre sus propios orígenes culturales a partir de la representación de ciertos rasgos locales como punto de partida. Hay un prejuicio crítico erróneo muy propio de los “integrados” que pesa sobre este planteamiento: la creencia en que, agotada la reserva simbólica del sistema de representación occidental, el exotismo de los periféricos será la reserva espiritual del canon cinematográfico. No es posible caer en tamaña ingenuidad dada la precaria mezcla entre la internacionalización de elementos puntuales y el extrañamiento que produce el fenómeno cuando se opone al canon.

Se plantean por lo tanto las siguientes preguntas: ¿existe la posibilidad

efectiva de una internacionalización del hecho audiovisual en torno a unos elementos básicos de comunicación intercultural? ¿Lo tolerarían los públicos? ¿Supone el caso de El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas un importante paso para que las cinematografías periféricas dejen de ser tal cosa? Y, en ese caso, ¿qué implicaciones tendría este fenómeno? A la luz de los conceptos de internacionalización e interculturalidad la tensión entre cinematografías nacionales y cinematografías periféricas adquiere otra dimensión.

2. INTERNACIONALIZACIÓN Y AUDIOVISUAL: ALGUNOS LUGARES COMUNES

Ha aparecido ya el concepto de “cinematografías emergentes” o “cinematografías periféricas”. De acuerdo con Portabella:

Hay que estar muy atentos al mapa cambiante del cine mundial, y ello presupone que nuestras percepciones y explicaciones de este fenómeno deben seguir el ritmo de las más diversas mutaciones. Así, por ejemplo, al tiempo que se descentraliza geográficamente la producción cinematográfica, muchas películas provenientes de Asia y Oriente Medio, que presentan narrativas ajenas al “canon occidental”, han conseguido a lo largo de la pasada década una preeminencia en la cultura cinematográfica mundial impensable hace veinte años, transformando nuestra idea de lo que es y de lo que puede ser un relato trenzado con imágenes y sonidos (Portabella; en Rosenbaum, Martin; 2011: 8).

La rentabilidad de este concepto inaugura todo un enfoque: el de examinar lo extraño, lo ajeno, lo fuera de lo común para poner en entredicho aquello que consideramos normal. Tomando el modelo gráfico de la economía política sería la dialéctica entre centro y periferia (Amin, 1974a; 1974b; 1975). Desde el área de investigación en Humanidades podemos tomar también la metáfora de la Teoría de los Polisistemas. El caso de Apichatpong sería al polisistema audiovisual (incardinado dentro del sistema mayor de la cultura) lo que Itamar Even-Zohar (2012) llamaría un epígono: un “centro ajeno al centro al polisistema, que lo afecta y que lo refuerza”, aunque tal vez no sin algunas alteraciones como ya han sugerido Rosenbaum y Martin con el sugerente lema de “las mutaciones del cine contemporáneo” (2010). Hablando en otro registro diferente y para concretar este interés investigador por lo que está más allá de los

márgenes, Dostoievski escribió en el prólogo de Los hermanos Karamázov:

Pues lo estrafalario no solo “no es siempre” el caso particular y marginal, sino que, por el contrario, a veces contiene el meollo del conjunto, mientras que las demás personas de su época y sin saber por qué, se han desprendido de él como arrastrados por alguna ráfaga de viento (Dostoievski, 2006: 70).

Esta audacia literaria del gran narrador ruso es lo que Bérénice Reynaud ha denominado “la utilización del espejo de otra cultura para lograr el efecto extrañamiento” (Rosenbaum, Martín; 2011: 31). Por tanto y con total seguridad, el espectador medio euroamericano que ha interiorizado y socializado los modelos de representación cinematográficos hollywoodienses, difícilmente será capaz de establecer un diálogo que equilibre el horizonte de expectativas propuesto por obra con el suyo propio como lector-intérprete. Ante este escollo, el concepto de cinematografías periféricas, invita a depurar la mirada a partir de la detección de las constantes arquetípicas que garanticen una comunicación mínima.

Por otra parte, su canal de distribución ya no es uno solo (la sala de cine tradicional) y sus espacios de exhibición serán, sobre todo, el festival especializado, el museo, la filmoteca, la pantalla doméstica, las ventanas de distribución en línea, ectétera... y sobre todo los discursos críticos derivados, elementos generadores de diálogo y debate que se convierten en prolongaciones menores del film. En este sentido conviene puntualizar que el pacto de lectura, la relación del espectador con el film no será ya tanto racional y extensiva como sensorial e intensiva, en una nueva temporalidad receptiva mucho más reposada e inmersiva.

Llegados a este punto conviene hacer una declaración de intenciones en torno a este artículo: entenderemos “internacionalización” como concepto independiente e incluso opuesto al de “globalización”. Si bien sabemos gracias a la sociología de la comunicación que la globalización consiste en una forma relaciones de poder de unos esquemas culturales sobre otros a escala mundial, por “internacionalización”, entenderemos aquella acepción propuesta por Buarque (2013) aun con todas las prudencias y desconfianzas previas a traer al discurso crítico unas declaraciones

políticas: algo que por su importancia estratégica y simbólica “debería pertenecer a toda la humanidad”. En la comunicación audiovisual: ¿qué elementos comunes, por su importancia estratégica y simbólica, atañen a toda la humanidad? Y en el debate planteado por los periféricos: ¿es posible dejar de pensar las cinematografías nacionales como compartimentos estancos?

Una reflexión profunda y detenida sobre las problemáticas de decodificación e interpretación de obras fílmicas situadas más allá de los márgenes de la industria y sus usos, tradiciones representativas y tópicos nos pone sobre la pista de nuevos horizontes por los que la semiótica transdiscursiva (Vázquez Medel, 1995) debe preocuparse en cooperación con los enfoques de la comunicación intercultural y de la teoría estética del cine.

3. RECEPCIÓN E INTERPRETACIÓN: ALGUNAS CALAS DESDE LA TEORÍA

Opina Jean-Philippe Tessé que los “gimoteos” por la Palma de Oro a El tío Boonmee encubren el rechazo al otro y a lo otro, a lo desconocido. Dejando a un lado la polémica, el crítico francés argumenta su crítica en torno a la problemática de la recepción y la espectacularidad:

Pudo oírse un gimoteo demagógico lamentando que la Palma no se concediera a una película más “para el gran público”, es decir, más identificable, común, en la que el público (ya que se habla en su lugar) pudiera reconocerse, plegarse a modos de representación ya conocidos (Tessé, 2010: 36).

Una película cinematográfica como Uncle Boonmee, en su forma opaca y nada legible desde los postulados de la narratividad cinematográfica occidental, se perfila como un perturbador objeto en nuestra cultura. Ante él cabe la pregunta que se hacen los críticos más escépticos: ¿nos están tomando el pelo? En el marco de la postmodernidad (Jameson, Lyotard), y dentro del campo de la estética en la era de lo neobarroco (Calabrese), no podemos seguir guardando el vino nuevo en odres viejos. Wolfgang Iser, ya en los años setenta, nos advertía de que hay que rechazar de entrada el apriorismo de que un texto tenga, necesariamente, un solo significado o

en todo caso, una estable posibilidad de polisemia regulada en último término por la norma: entonces nos preguntaremos por qué los textos juegan al escondite con los intérpretes; pero, más todavía, por qué las significaciones, una vez encontradas, pueden cambiar nuevamente, siendo así que las letras, palabras y frases del texto permanecen siendo las misma” (Iser, en Warning, 1989:134).

Los historiadores del cine constatan como, a partir del giro que supone la modernidad cinematográfica en torno a la década de los sesenta del siglo XX, se observa en las superficies discursivas un desplazamiento desde las estructuras narrativas hacia las poéticas. De la legibilidad lineal, causal y proyectiva hacia la opacidad hermenéutica y el enigma formal (Monterde, en VV.AA., 2009: 39-40).

Por otra parte, el espectador occidental no maneja los intertextos culturales de la tradición a la que se remite el cine de Apichatpong sistemáticamente: las leyendas locales, personajes literarios (como el propio tío Boonmee), historias orales de fantasmas, tradiciones rituales y religiosas en torno a la muerte (como la de ser monje por un día, como sucede hacia el final de Uncle Boonmee...). En consecuencia sería imposible que se cumpliera la ley receptiva enunciada por Iser: “la obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector” (Iser, en Warning, 1989: 149) puesto que el espectador occidental, a menos que sea versado en cultura tailandesa, no contará con el arsenal de intertextos requeridos como para armar su propio texto en la conciencia. Al menos en un principio, debido a la distancia de horizontes (en palabras de Jauss) o del incumplimiento de los requisitos de “competencias” del receptor y “aceptabilidad” social de un mensaje en una comunidad interpretativa, como se nos ha señalado desde el modelo de la sociosemiótica (Rodrigo, 1995). El único rol que es posible adoptar ante este tipo de películas no es otro que el de “turistas cinematográficos”, como ha señalado Carlos Losilla:

Cualquier interpretación posible no sólo resulta arriesgada, sino incluso temeraria, por lo menos si uno no es tailandés y no conoce al dedillo los modos culturales de esa parte del mundo. Tómese lo que sigue, pues, solo como la mirada curiosa de un turista cinematográfico ante un país lleno de imágenes impenetrables (Losilla, 2010: 32).

En el estudio de las cinematografías periféricas, Jonathan Rosenbaum y

Adrian Martin, van incluso más lejos al extremar la prudencia cuando se trata de buscar interpretaciones y sentidos críticos. Esta necesidad imperiosa de interpretación causal y racional es casi una autoimposición que se ha hecho un cierto modelo crítico y es también un juego que gusta demasiado a la cinefilia pedante, que se deslumbra rápidamente con cualquier espejismo de una moda:

Sin embargo, hay aquí una trampa, que es clásica de la dominación imperialista: tomar una película asiática (por ejemplo), extraerla de su contexto específico, nacional y cultural, fantasear sobre ella, traerla a occidente y escribir una crítica sobre ella. Nuestra esperanza [...] es ir más allá de ese tipo de miopía hacia un entendimiento intercultural (Martin, en Rosenbaum, Martin; 2011: 31).

La cuestión, en última instancia, radica en un problema de comunicación intercultural. Ante la desconexión de horizontes no cabe sino dejarse llevar por el fluir de las imágenes, como un turista, pues un viajero ha llegado hasta un lugar con un cierto interés por conocerlo. En este sentido, y siguiendo a Habermas, no podemos olvidar de ningún modo que existe una relación directa y proporcional entre conocimiento e interés. Será por lo tanto un interés por lo desconocido, una sensibilidad que se deja fascinar por aquello que no entra en sus moldes originarios y que acepta la diferencia con respecto a lo que considera cotidiano. Pero es que hay algo más, pues este es el propósito poético confeso de un cineasta como Apichatpong: hacer una tabula rasa, proponer una experiencia sensorial más que racional. This would be the perfect viewer: a blank canvas that can be approached by a film like a child, pure and open, watching it just image per image. Actually I prefer that, it's like going back to the basics. When you're young and you discover films, everything is good, because you don't have any references... (Weerasethakul, en Tatarska, 2012).

Este sería el espectador perfecto: un lienzo negro que puede ser interpelado por una película, como un niño, puro y abierto, viendo tan solo imagen por imagen. En realidad prefiero esto, sería como volver a lo más básico. Cuando eres joven y descubres el cine todo es bueno, porque no tienes ninguna referencia (Weerasethakul, en Tatarska, 2012) .

A pesar de visitar la tradición incorporando argumentos de historias de vida y leyendas locales, este cineasta practica un gran vaciado en su

puesta en escena, que se puede observar incluso como una progresión en su filmografía: desde la caótica convergencia de relatos en *Mysterious object at Noon* (2000) hasta la presentación de la situación por sí sola gracias a la nitidez digital en *Mekong Hotel* (2012). Desde alocado barroco kistch de *Iron Pussy* (2003) hasta el estatismo de *El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (2010), en la que no hay más elementos que la comparecencia de una corporeidad en el plano y la atmósfera sonora como presencia envolvente en una realidad incierta y al borde de precipitarse hacia una misteriosa dirección desconocida.

Llegados a este punto queda claro que toda lectura que desde estas páginas se pueda hacer de los films referidos será parcial, inacabada y, posiblemente, desconectada del contexto tailandés. Entonces habría que arrojar la toalla definitivamente, aceptando una distancia de horizontes insalvable. Nada más lejos de nuestra intención: adoptar esta postura sería caer en un cerrado conservadurismo estético en el que cada uno debe dedicarse solamente a su compartimento estanco, cerrando la puerta a cualquier tipo no solo de influencia o innovación formal (lo que supondría quedarnos encerrados haciendo eternamente las variaciones sobre los mismos temas) sino además impidiendo el pensamiento relacional y en red propio de la semiótica transdiscursiva. Sería una falsa apariencia de orden racional que en realidad encubre una resignación ante el desorden original de la realidad investigada. Por el contrario, y como ha señalado Vázquez Medel, la función de la crítica académica (no de la diaria) y de la teoría es irrenunciable:

Sin embargo, pese a lo que hay de cierto en tal juicio, debemos reconocer que la aceptación del desorden no puede ser jamás un principio de la crítica y de la investigación. En todo caso, será una consecuencia inevitable, agotados todos los recursos de la ciencia (...). La tarea, en esta vertiente investigadora, es, al menos, triple:

1) en primer lugar, el imperativo básico: la fijación del texto en su evolución, el establecimiento de ediciones críticas (comentarios pero también versiones o variantes de una misma obra, lo que tendrá mucha importancia en el estudio de una filmografía como la de Apichatpong, planteada como un work-in-progress) hasta donde las difíciles circunstancias de creación y transmisión lo permitan;

2) en segundo lugar, el descubrimiento de las implicaciones estilísticas de las variantes, situando el texto en sus circunstancias de creación y revisión;

3) por último, el esbozo de unas líneas generales que permitan, con todo rigor y desde la perspectiva del desarrollo interno del texto, confirmar los hitos básicos de un largo proceso creador en el que encontramos una conciencia estética en despliegue (Vázquez Medel, 1983: 589).

4. DILATACIÓN DE LA VISIÓN, DILATACIÓN DE LA AUDICIÓN Y DERIVAS SIMBÓLICAS.

“El ser humano es capaz de minimizar los temores invocados por Cronos, el tiempo devorador, a través de una constelación de representaciones eufemizantes” (Durand, en Pintor, 2008: 3).

El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas comienza con largos planos de un toro en medio de una tenebrosa (y sonora) selva tailandesa (Apichatpong, 2011; 00:01:18). Este toro se libera de sus cadenas y comienza a vagar hasta que alguien lo encuentra, lo doma y lo lleva de vuelta al redil. En principio parece complicado encontrar ningún tipo de referencia que permita interpretar este prólogo siempre presidido por bellos planos de la luna, anticipación simbólica de toda una “epifanía dramática del tiempo” (Pintor, 2008: 3). Toda la filmografía de Apichatpong se basa en tres elementos: la dilatación de la visión, la dilatación de la audición y la reescritura de la tradición mediante el rescate de cuentos y tradiciones populares. Y es en esta tríada en donde radican sus fundamentos comunicativos.

4.1 Dilatación de la visión

Más allá de los gastados tópicos literarios sobre la universalidad de la imagen, la reflexión crítica en torno al discurso cinematográfico afronta, en el amplio marco de pensamiento de la mutación digital del medio, toda una problemática acerca de la circulación de obras fílmicas en el contexto de la sociedad global. Actualmente, la combinación ineludible entre comercio, publicidad, creatividad, arte, vanguardia, innovaciones tecnológicas y relaciones de poder, plantea interesantes tensiones entre la forma fílmica y

los cauces estéticos, las formas de exhibición de las películas y las relaciones de los creadores con los espectadores. Y es que a lo largo de su filmografía Apichatpong Weerasethakul ha venido practicando de forma excéntrica y bastante poco convencional para el “gran público” una estética de los límites entre el documental y la ficción, entre la calidez del cine analógico en 35, 16 y 8 milímetros y la frialdad de una imagen digital nítida. Entre la tradición y la modernidad, el sueño y la reflexión lúcida; o bien la superposición de lo pasado con lo presente, de lo racional y lo irracional... y también una precaria mezcla entre los espíritus de oriente y occidente, o bien planteando lo urbano y lo natural como espacios vivos. Desde un enfoque crítico formalista también hay que tener en cuenta en qué medida su filmografía supone una quiebra de la narración en favor de otras poéticas experimentales, cajón de sastre demasiado grande y desordenado hoy por hoy como para plantar una dicotomía facilona entre lo que es narrativo y lo que no es narrativo. En esta ambivalencia de elementos opuestos que conforman cada una de las secuencias del cine de Apichatpong radica su misterio, tal y como lo ha calificado el crítico y programador James Quandt (2009): “mysterious object”, término que emplea con ironía para referirse a lo inclasificable de estas películas para sudor y estupor de algunos críticos occidentales.

Así sucede en *Mekong Hotel* (2012), un film que comienza siendo puramente documental con la aparición del propio cineasta ante la cámara, charlando distendidamente con un amigo guitarrista y cuya melodía de guitarra queda como fondo sonoro durante toda la película. Tras esta larga presentación documental, en la que además la nitidez digital constituye una suerte de garantía tácita de veracidad, comienzan los desvaríos. Ante la quietud de la corriente del río Mekong y en la tranquilidad de un dormitorio se nos revela a una madre-vampira (el Pob Ghost, personaje mítico en los cuentos tradicionales de la región fronteriza entre Tailandia y Laos), a varios fantasmas aparecidos que recuerdan sus vidas en reencarnaciones pasadas y planean sus vidas futuras... etcétera. De una forma muy sencilla y mediante

una puesta en escena eminentemente observacional (en la que además el sonido directo constituye una sugestión realista atmosférica) queda así perfilado un universo diegético inestable, siempre al borde de precipitarse hacia los desvíos de lo fantástico que, como en los relatos de Kafka, es una oscura presencia que gravita sobre la realidad que creemos conocer

por medio de la experiencia física de los sentidos y de la racionalidad.

4.2 De la imagen al imaginario : revisar la tradición

Este análisis y este enfoque requieren de un posicionamiento teórico claro a favor de la imagen. Gilbert Durand, en la introducción de su famoso estudio *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, hace todo un alegato en contra de la desconfianza, del prejuicio que la filosofía tomista y positivista y la ciencia en general mantienen hacia la imagen: “la loca de la casa... el mito como idea en estado naciente” (1981: 18).

Precisamente, y de acuerdo con la Escuela de Grenoble y el Círculo de Eranos, colocarse en el lado de Pradines, Jung, Piaget, Micea Elíade o Gaston Bachelard es aceptar los argumentos por los que descubrimos que “toda forma de pensamiento se sustenta sobre imágenes y arquetipos” (Cassirer, 1998). Y aun más allá, Durand defiende que en tanto que dinamismo organizador, toda imagen es símbolo motivado por su propia esencia ontológica y mental. En consecuencia el estudio de las mismas requiere de una “semántica especial” diferente a las reglas de composición formal del pensamiento lingüístico y lógico; es decir, que “posee más de un sentido artificialmente dado, pero cuenta con un poder esencial y espontáneo de resonancia” (Durand 1981: 26).

En este sentido, trataremos con dos acepciones bien diferenciadas del concepto imagen: una específica que atañe a uno de los vehículos sígnicos del código semiótico cinematográfico (la imagen en movimiento) y otra extensiva, como figura de pensamiento o arquetipo del imaginario antropológico, que puede materializarse en un signo fílmico pero también en un recurso literario cualquiera.

El mito, en su inestabilidad, en su naturaleza primitiva y tosca, es una de las formas preferidas por Apichatpong para la plasmación del arquetipo, de modo que el mensaje o la moralina (si es que la hay) no es más que el resultado de una forma dada como una unidad en sí misma y abierta a la interpretación. Escribe Losilla:

“Uncle Boonmee no es una lección magistral sobre la transmigración de las almas, ni sobre la tradición budista, ni sobre la historia de Tailandia, sino más bien un comentario sobre el modo en que un cierto pasado cultural es

capaz de reciclarse –de reflejarse, como un espejo- en el enmarañado universo de las ficciones contemporáneas. He ahí, pues, una película vitalista reflejada en la imagen de una fantasía melancólica sobre la muerte. O, por decirlo de otra manera, una ilustración de cómo las viejas historias pueden también reencarnarse, reflejarse en nuevas propuestas” (Losilla, 2010: 33).

Ese punto de encuentro entre lo viejo y lo nuevo no se produce como una monolítica unidad formal y argumental. Este tipo de películas no son films sólidos en los que es posible detectar con rapidez un discurso o una idea que genera sentido y dota de unicidad al conjunto. Bien al contrario una de las señas del cine contemporáneo y de el arte de la posmodernidad en general es precisamente la de visitar la tradición transformándola por medio de diferentes figuras y símbolos, a saber: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación (o imprecisión), distorsión y perversión (Calabrese, 1994); características todas que, como veremos en las páginas siguientes, se dan claramente en el cine de Apichatpong. No obstante, recordemos una vez más que en occidente no somos más que “turistas cinematográficos” ante el corpus mítico y simbólico de la oralidad y de la sensibilidad tailandesa. En todo caso, para nosotros, se trata de sugerencias que percibimos en tanto que existan correspondencias, puntos en común entre esas constelaciones que Durand llama las “estructuras de lo imaginario antropológico”.

En este sentido, en los films de Apichatpong, la sugestión la ejerce la predominancia del régimen nocturno. Referir la nocturnidad no se trata solo de hablar de imágenes rodadas por la noche o de su simulación. Es la nocturnidad como régimen sintético- diseminatorio de la imagen, atmósfera visual y sonora, estímulo sensual que materializa en la superficie discursiva los tres arquetipos señalados por Betcherev desde la neurofisiología: la dominante postural, la digestiva y la copulativa (Pintor, 2008: 3).

También lo unitivo del imaginario femenino asociado a la feminidad benéfica y la madre nutricia expresados en el acto sexual, tal como vemos en la segunda parte *Sud sanaeha* (2004), algo así como un retorno edénico al locus amoenus donde se dan cita los amantes al borde de un río. O incluso en el episodio de la princesa de rostro desfigurado en *El tío*

Boonmee recuerda sus vidas pasadas en el que esta es penetrada por un pez mientras se baña en un lago donde ha visto su reflejo transfigurado en belleza (Weerasethakul, 2011; 01:02:58). Obsérvese que todo esto tiene lugar en medio de la naturaleza, entendida al modo de Durand como una “oscuridad acogedora”, como “refugio íntimo y tranquilo”. La selva y la corriente del río serán los signos de un espacio originario, el agua en toda su fuerza motriz y gran contenedor de biodiversidad como símbolo del tránsito temporal y origen de toda vida. Así lo expresa el propio cineasta: “el fluir del agua como una música que lo rodea todo”, pero también el símbolo del río como “un ser vivo que a su vez contiene mucha vida dentro de él” (Weerasethakul, en Tatarska, 2012).

De este modo el funcionamiento de la imagen en Apichatpong se basa en la limpieza del estímulo, que si comunica no es mediante el discurso directo, sino por la inestabilidad de la imagen, a punto de precipitarse en cualquier dirección hacia las sombras. Este funcionamiento de la imagen y del sonido como símbolo, como figura abierta a la interpretación requiere, en la distancia de horizontes de expectativas, de una comprensión formalista que tenga en cuenta tanto lo mostrado como lo oculto. Lo explícito y lo implícito, el hueco textual... el poder de sugestión, en última instancia.

Si tomamos cualquier plano de Uncle Boonmee... veremos dos niveles: una imagen de una extraordinaria limpidez y, como agazapados en su interior, múltiples sustratos y capas de sentido, que brotan tanto de la composición del encuadre como del tratamiento del sonido, de las cosas que se ven y de las que se ocultan (Losilla, 2010: 34).

4.3 Dilatación auditiva: la recomposición de un todo

Llegados a este punto es necesario señalar la función unificadora del sonido. En palabras de Tessé “hace sentir que la imagen se continúa al lado y más allá de los límites” (Tessé, 2010: 38) dando cuenta de una jungla que ya no es tanto real sino mental. El propio cineasta confiesa que es la dimensión auditiva la que le permite huir de la restricción que es el encuadre en sí: “me gustaría que ante mis películas se sintiera que hay otras cosas fuera de la pantalla que pertenecen a la película” (ibid.: 38). La especial sensibilidad sonora del cine de Apichatpong viene a establecer una unidad atmosférica que no es presencia afectiva ni subrayado

narrativo en el relato, sino la conformación de todo un universo que rodea a las imágenes sea cual sea el estatuto de estas y la correspondencia entre ellas. Se inaugura así una nueva temporalidad que confía en la sugestión de lo atmosférico aun con el sacrificio de la acción dentro del cuadro. Para Barriendos, esta interacción conlleva importantes implicaciones:

“el registro temporal se sostiene en diferentes órdenes pautados por la imagen y el sonido, -esencialmente el ritmo anticipatorio de los sonidos de la jungla-, como escalas de movimiento divergentes: aquí y ahora pierden su significado primero...” (Barriendos, 2010).

Aquí radica otra de las claves de la distancia de horizontes, en tanto que la duración es uno de los grandes tabús en el modelo de representación euro-occidental o, al menos, del heredero del cine clásico y del flujo incesante de la televisión. “Es una cuestión de percepción, simplemente”, declara el cineasta. “Mi tiempo no es vuestro tiempo, cada uno lo percibe de manera diferente” (Tessé, 2010: 38). Puntalicemos un poco más: de acuerdo con el filósofo Henri Bergson, una cosa será el tiempo como movimiento incesante y otra la duración, entendida como “la experiencia vivida del tiempo”. En esta confusión, muy posiblemente, se fundamente el error por el que en occidente la contemplación estática sea prácticamente un tabú condenado por un prejuicio iconódulo. La referencia ineludible a Bergson (1987) ya nos coloca en el horizonte de un cine que es vitalista de por sí, que confía en el registro de imágenes en vivo, como apuntes del natural. Pero sin perder de vista jamás que un film es un artefacto fabricado en función de una técnica que trabaja sobre el tiempo, tal y como ha definido el cine el teórico Stiegler (2002):

Empecé a pensar en ello con Sud Sanaeha (Blissfully yours, 2010), la idea de un tiempo personal y un tiempo de la memoria. Filmar, cortar... no es un asunto de duración real, es tiempo de la película. Una vez que toma vida con el montaje cada película decide la duración de un plano. Por lo que una toma no es un fragmento de tiempo que se pone al lado de otro, es algo más orgánico. Es como un bonsái: se corta y se recorta, hasta que toma forma (Weerasethakul, en Tessé, 2010: 38).

Para críticos como Losilla, el reto consiste en percibir estos estímulos como figuras retóricas. Esto es, un formalismo que contempla la

complementariedad entre imagen y sonido como “las asociaciones que transmiten” de un modo “ambiguo, abierto a cualquier especulación” (Losilla, 2010: 32). Tomando prestado el lema de los estudiosos del cine expandido en dirección al museo, esta manera de percibir y de conocer debe hacernos pensar en un cambio de paradigma en la recepción: “del relato de la experiencia a la experiencia del relato” (Royoux, 2008: 126).

5. DE SUEÑOS, MITOS Y REGISTROS: PARADOJAS DE LA COMUNICACIÓN CINEMATOGRÁFICA.

Gilbert Durand (1981: 29 y ss.) insiste en el carácter motivado de la imagen estudiada desde el punto de vista semiótico. Recordemos que este autor de la Escuela de Grenoble se mueve en el plano de las imágenes en su acepción extensiva, de los arquetipos, sea cual sea su vehículo sígnico. Pero cuando bajamos a lo concreto, a la especificidad de lo cinematográfico, nos damos cuenta de que la motivación del signo es un hecho ineludible. Precisamente la provocación que supone el cine de Apichatpong es que este se apoya sobre el carácter motivado de sus imágenes y sonidos en tanto que registros en vivo, incluso cuando se trata de películas digitales que han perdido su carácter ontológico de huella física (ver Quintana, 2008). A pesar de que en todas ellas hay un artificio patente, se trata de un cineasta que sigue confiando en el registro de la materialidad, en el rodaje como una copresencia en vivo. De ahí la primera de las paradojas que caracterizan su cine: la ambivalencia entre formas asociadas a los pactos documentales y los resortes propios de la ficción más caprichosa. De esta ambigüedad sobre las convenciones es de donde se surge la sorpresa, esa sensación de que el universo está a punto de precipitarse en el misterio de la oscuridad.

“Hay varias vidas, varias realidades, y en ese momento el personaje ya no sabe cuál es la verdadera, si hay una más real que las otras. La vida es rica, en una vida hay muchas vidas. Y no hay conflicto entre los personajes y sus dobles, no hay conflicto entre realidades. El doble es, precisamente, una perturbación del tiempo que el cine puede mostrar” (Weerasethakul, en Tessé, 2010: 40).

Expresado de un modo más riguroso, se trata de un constante desplazamiento, de un ir y venir entre el estatuto documental de la imagen (registro fidedigno del movimiento de la materia) y el desvío potencial hacia

una serie de posibilidades, de universos sugeridos. En palabras del semiólogo Charles Sanders Peirce (1974), se trata de un desplazamiento del indicio al símbolo, pacto que es necesario admitir si queremos entrar en el juego discursivo.

Al comienzo de *Mysterious object at Noon* (2000), el propio cineasta se incluye en aquello que está filmando. Acaba de terminar el terrible y emotivo relato de una muchacha de Bangkok, que cuenta con lágrimas en los ojos cómo su propio padre trató de venderla como mercancía. Entonces el cameraman se entromete en lo que sucede al otro lado del dispositivo y pregunta:

- ¿Ahora, tienes alguna otra historia que contarnos? Puede ser real o ficción.
- ¿Qué más te podría contar, real o inventado?
- Cualquier historia. De un libro o de donde sea... (Weerasethakul, 2000; 00:07:42).

Mysterious object at Noon, como ópera prima de cineasta, presenta una formulación muy embrionaria de lo que luego será el estilo propio, pero su estructura a modo de esbozo de relatos encontrados que vienen y van por la ciudad contiene algunas claves reveladoras: la de las historias múltiples en torno a un personaje, da igual que sean verdaderas o de ficción. Se trata de generar un espacio de indeterminación en el que pueden darse varias vidas posibles, varias realidades que además no estarán separadas, sino que a menudo compartirán contaminaciones recíprocas. Se trata de un trabajo sobre la idea de tiempo entendido como frontera. A propósito de *Mekong Hotel*, el cineasta afirma que el hecho de haber elegido como localización para rodar la película el límite político entre Tailandia y Laos es solo el principio de una idea mayor de frontera que si bien impone divisiones también implica porosidades. El carácter fronterizo implica contaminaciones recíprocas entre universos o realidades posibles y distintas: la vida y la muerte, lo posible y lo material, la superposición de distintos estratos temporales sobre un mismo espacio... todo con el río, el agua en movimiento, como discurrir que lo precipita todo, símbolo motivado por una realidad de facto y que revierte a su vez sobre ella:

I find the very concept of border fascinating. This particular one is additionally interesting, because before it was created, we [the people of Thailand and Lao] were very close. In my region the dialect we speak is almost the same as in Lao. When the war came the border became a fact—its occurrence was like an act of breaking a family. Even though we were still able to see each other across the river, it became an invisible wall. The border also stands for a division between two worlds: of the dead and of the living, between the past and what is happening now. When you spill the ashes into the water, this border is symbolically crossed (Weerasethakul, en Tatarska, 2012).

Encuentro fascinante el concepto de frontera. Esta en particular es especialmente interesante, porque antes de que fuera creada, nosotros (los pueblos de Tailandia y Laos) estábamos muy próximos. En mi región, el dialecto que hablamos es prácticamente el mismo que en Laos. Cuando empezó la guerra la frontera se convirtió en un hecho cuya consecuencia es como la de romper una familia. Incluso aunque aún pudiéramos vernos unos a otros a través del río se convirtió en un muro invisible. La frontera también supone una división entre dos mundos: el de los vivos y el de los muertos, entre el pasado y lo que está sucediendo ahora. Cuando echas las cenizas de un difunto al agua, esta frontera se cruza simbólicamente (Weerasethakul, en Tatarska, 2012) .

El símbolo, en su carácter abierto e indeterminado, supone un motivo estético privilegiado de donde siempre es posible aprender algo nuevo al tiempo que retorna a los orígenes de la cultura y a las preguntas últimas sobre la muerte, la inexorabilidad del tiempo y lo efímero de la condición huma:

Animal, vegetal, humano, cuando se trata de dar razón del orden visible, imagen o símil de lo inteligible, de lo inalcanzable para la expresión racional surge el mito, la narración arquetípica, la que nos revela nítidas realidades más valiosas, fuera de la aprehensión sensible (Barriendos, 2010).

La cuestión está en comprender cómo estos arquetipos del imaginario antropológico emergen en el discurso fílmico. En este sentido, Losilla señala dos rasgos formales característicos en la poética fílmica de Apichatpong. Por un lado la forma especular a partir de la contraposición

de dos o más partes bien diferenciadas en la misma película. De este modo introduce ensoñaciones, digresiones, el tópico de la reencarnación o de las otras vidas posibles. Este tropos especular se materializa con gran claridad en *Tropical Malady* (2004), en la que los dos actores de la historia de amor homosexual de la primera parte serán también los personajes del cuento fantástico en la segunda mitad: el salvaje y el cazador.

Como segundo rasgo formal característico, el crítico cahierista indica los “deslizamientos invisibles que nos trasladan a otra dimensión” (Losilla, 2012: 33), esto es, una agilidad de asociaciones generadas a partir de la sutura entre dos planos distintos y, en primera instancia, discontinuos. Tomemos como ejemplo las transiciones de *El tío Boonmee...* o la superposición de realidades antitéticas en *Mekong Hotel* (la inundación o la conversación con el guitarrista frente a la familia de monstruos, por ejemplo). En la primera de las películas vemos a Boonmee descansando, tumbado en una hamaca. A continuación un largo plano que muestra las nubes sobre unas lejanas montañas y entonces empieza el relato fantástico y mítico de la princesa desfigurada (Weerasethakul, 2011; 00:49:31). ¿Es un sueño, una digresión o una de las vidas anteriores de Boonmee? Huelga decir que, en el cine de Apichatpong la reencarnación no es un golpe de efecto de guión con el que salir del atolladero argumental de una muerte. Tampoco es una superstición chamánica: la reencarnación, como imagen, funciona a modo de espejo: un símbolo mediante el cual acusar la inestabilidad de lo real, de sugerir una multiplicidad de mundos posibles, de relatos que eluden una interpretación última y definitiva.

Esta es otra de las características señaladas por Gilbert Durand para el régimen nocturno, que en este caso emerge en el discurso fílmico como la propia estructura formal: la coincidentia oppositorum (Pintor, 2008: 4). Es la conciliación de opuestos que resuelve toda incompatibilidad mediante la intervención del mismo factor que desencadenaba la imaginación: la inexorabilidad del tiempo. Así, motivos como la reencarnación en *Uncle Boonmee* o *Mekong Hotel* o la estructura bicéfala a modo de espejo de *Tropical Malady* pueden ser entendidos como símbolos en pleno funcionamiento que no requieren de una interpretación racional, sino que operan a un nivel mítico, inconsciente, en una palabra, sugestivo.

Un caso paradigmático, por su rareza formal y por su extraña belleza, lo

constituye *Ashes* (2012), cortometraje de 20 minutos que Lomography y la plataforma de distribución de cine en la red MUBI encargaron a Apichatpong y estrenado con motivo de la presencia de este en la 61ª Edición del Festival de Cannes durante el mes de mayo de 2012. La primera consideración que requiere la reflexión en torno a este cortometraje es la técnica con la que ha sido realizado: una pequeña cámara analógica que utiliza carretes fotográficos y funciona gracias al giro de manivela de la propia mano, como en el primitivo cinematógrafo Lumière. Este aparato, el Lomokino, es sí mismo un producto bastante frívolo que la casa Lomography ha intentado prestigiar con una campaña de promoción protagonizada por el cortometraje del cineasta tailandés. Sin embargo, *Ashes*, es algo más que el producto de un juguete fotográfico de moda para adolescentes. En él se vuelve a dar, por esa convergencia entre lo analógico de la película de carrete accionada a través de una manivela y lo digital, una inestabilidad en las fronteras bajo ciertos símbolos: el sueño y el combate del fuego contra el agua en la ceremonia religiosa que se muestra hacia el final (Weerasethakul, 2012; 00:17:15). La película, además, hace patente el artificio mediante el montaje de sonido procedente de la manivela al girar y la presencia en imagen del propio cineasta que hasta en dos ocasiones vuelve el objetivo hacia sí mismo.

Los registros analógicos y cálidos de escenas cotidianas de un paseo con un perro, la visita a unos activistas políticos o la ceremonia religiosa están envueltos en el halo de misterio de la atmósfera sonora, cosa que es una paradoja, puesto que el Lomokino es una técnica que no prevé el registro sonoro. Una vez más, los estímulos auditivos son el repiqueo de los pájaros en la selva y la corriente de agua, tanto en los momentos en que hay imagen como en los que no. En este sentido, en el carácter onírico de *Ashes*, tan importante es la presencia de imagen como su ausencia con la pantalla en negro, momentos en que el propio creador confiesa con su propia voz: “me di cuenta de que era un sueño. Un sueño dentro de otro sueño” (Weerasethakul, 2012; 00:11:30).

Finalmente todo se funde en palpitaciones del paso de manivela, transparencias entre fotogramas e imágenes veladas, texturas casi líquidas que nos devuelven visual y sensorialmente (no por medio de una trama argumental) a esa idea del discurrir, del agua como símbolo vitalista que recorre todo el cine de Apichatpong

6. CONCLUSIONES .

A la luz de estas reflexiones parece obvio que no es posible, de ningún modo, hablar de unas constantes universales estables en la forma, en la superficie discursiva de los productos de la comunicación audiovisual. Máxime cuando a principios del siglo XXI, en el contexto de la mutación digital del medio cinematográfico y en el marco de pensamiento que ofrecen el cine expandido y el concepto de cinematografías periféricas, se dan transformaciones estructurales por las cuales algunos elementos se intercambian entre los distintos discursos que ahora convergen (caso del cine y el museo), otros desaparecen, reaparecen otros antiguos (este es el caso del empleo de la técnica del Lomokino en el cortometraje *Ashes*) y otros, directamente, emergen.

En este sentido, es posible y es necesario generar un espacio de recepción favorable entre distintas sensibilidades que, desde una perspectiva amplia, permita considerar el hecho cinematográfico como un fenómeno estético transcultural, frente a la cerrazón en torno a un modelo industrial determinado con sus formulaciones canónicas y horizontes de expectativas que en realidad encubren modelos de negocio. El medio cinematográfico como procedimiento técnico pero también con un valor comunicativo debe ser reivindicado como una realidad internacional, no como patrimonio exclusivo de un modelo estético o industrial.

En este sentido, el estatuto de “turista cinematográfico” señalado por Losilla no excluye la posibilidad de incluir ciertos elementos desconocidos al horizonte personal ni tampoco a la semiosfera, entendida en el sentido amplio de Yuri Lotman (1996-2000): del mismo modo que respiramos el aire de un ecosistema ambiental, así también respiramos signos, símbolos e ideas de una atmósfera semiótica. En este sentido, un cine con planteamientos vitalistas como el del Apichatpong Weerasethakul encaja muy bien esta metáfora biológica del semiólogo de la Escuela de Tartu.

Una propuesta para la teoría, la crítica y la práctica del cine consiste en abrir las miras de una acepción restringida del medio cinematográfico hacia un fenómeno expandido, multisoporte, que se resitúa en el paradigma de las artes. Por otro lado, y como nos muestra el modelo la Teoría de los Polisistemas, urge prestar atención a aquello que está fuera de los márgenes frente al “centralismo” que tiende a aislar un sistema como una

mónada cerrada en sí misma, en torno a un centro canonizado en un repertorio. La trayectoria fronteriza e independiente de un cineasta tan libre como Apichatpong Weerasethakul nos ilustra una de estas tensiones entre un centro canonizado y un centro ajeno que desestabiliza el conjunto, el cual, tampoco lo olvidemos, genera su propio canon, su propio estilo, y a ello contribuyen estructuras articuladas en valores de producción, distribución y exhibición como la del cine de autor en la cual se inserta. No perdamos de vista las relaciones de poder que se establecen entre los centros y las periferias y los desplazamientos y reemplazamientos de unos y otros.

Por otro lado, y en otro orden de cosas, podemos inferir también la necesidad de reconsiderar ciertas claves para la interpretación, taxonomías y valoraciones que son propias de la crítica. Frente a un logocentrismo racional basado en estructuras lineales y en unidades de sentido se ha sugerido la posibilidad de una aproximación sensorial al discurso fílmico en una estrecha colaboración entre la teoría estética del cine y la indagación simbólica y arquetípica en el marco regulador de la comunicación intercultural, detectando las fronteras y aceptando la parcialidad inherente al estatus del “turista cinematográfico”. En última instancia, aquello que permitirá la apertura del espectador en “turista cinematográfico” con interés por aprender algo nuevo serán aquellos elementos que, basándose en una comunicación sensorial, establezcan puntos comunes por medio de “lo imaginario antropológico”. Durand defiende que “es precisamente en las imágenes o metáforas, ese semantismo de lo imaginario, lo que es la matriz original a partir de la cual se despliegan todos los pensamientos”. En este sentido, como forma igualmente válida de generar pensamiento, hay que reivindicar las ideas del filósofo Ernst Cassirer (1998) y que traídas al ámbito de la comunicación audiovisual nos permiten entender el cine como todo un proceso de conocimiento de las realidades otras como realidades vivas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIN, Samir: *Sobre el desarrollo desigual de las formaciones sociales*. Barcelona, Anagrama, 1974.

- *La acumulación a escala mundial: crítica de la teoría del subdesarrollo*. Madrid Siglo XXI, 1974.

- El desarrollo desigual, ensayo sobre las formaciones sociales del capitalismo periférico. Barcelona, Fontanella, 1975.

BARRIENDOS, Esmeralda: "Contra la muerte en el olvido". 2010. Disponible en línea, fecha de consulta 15 de enero de 2013: <http://zinema.com/textos/contrala.htm> BÉGHIN, Cyril: "Uncle Boonmee en el desierto Nabua". En: Cahiers du Cinéma- España, nº 40, diciembre de 2010, p. 34.

BERGSON, Henri: Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Traducción de Mauro Armiño. Madrid, Alianza, 1987.

BERTOLIN, Paolo: "El plató fantasma: Nuevo film de Apichatpong Weerasethakul". En: Cahiers du cinema-España, ISSN 1887-7494, Nº. 33 (Abril), 2010, págs. 47-49

BUARQUE, Cristovao "Chico": "La internacionalización de la Amazonía". Disponible en línea, fecha de consulta 1 de enero de 2013: <http://www.jpic-jp.org/70-es.html> CALABRESE, Omar: La era neobarroca. Madrid, Cátedra, 1994.

CASSIRER, Ernst: Filosofía de las formas simbólicas. Edición en tres volúmenes. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

DELORME, Stéphane; TESSÉ, Jean-Phillippe: "De cine y de fantasmas: entrevista Apichatpong Weerasethakul". En: Cahiers du cinema-España, ISSN 1887-7494, Nº. 35, 2010, págs. 10-13.

DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: Los hermanos Karamázov. Madrid, Cátedra, 2006.

DURAND, Gilbert: Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general. Madrid, Taurus, 1981.

ELENA, Alberto: Luces de Siam. Una introducción al Cine Tailandés. Madrid, T&B, 2006.

ESTRADA, Javier H.: "Hermanos menores. Quincena de los realizadores/Una cierta mirada". En: Caimán-Cuadernos de Cine, nº6 (57), junio de 2012, pp.10-12.

EVEN-ZOHAR, Itamar: "Teoría de los polisistemas". Disponible en línea, fecha de consulta 18 de junio de 2012: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>.

FARMER, Brett: "Apichatpong Weerasethakul, Transnational Poet of the New Thai Cinema: Blissfully Yours/Sud Sanaeha", 2005. Disponible en línea, fecha de consulta 20 de enero de 2012:

HERNANDEZ-SANTAOLALLA, Víctor: "De la Escuela de Constanza a las Teorías de la recepción cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta". En: FRAME: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, nº 6, febrero de 2010. Pp. 196-218.

HOWELL, Peter: "Unclee Boonmee who recall his past lifes". 22 de septiembre de 2010. Disponible en línea, fecha de consulta 20 de enero de 2013:<http://thestar.com/entertainment/movies/article/864047--uncle-boonmee-a-ghostly-monkey-a-sexy-fish-and-a-wold-of-wonder>

ISER, Wolfgang: El acto de leer. Teoría del efecto estético. Madrid, Taurus, 1987.

AA.VV "El proceso de lectura. Enfoque fenomenológico"..: Teoría de la recepción. Madrid, Cátedra, 1995.

JAUSS, Hans Robert: Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética. Madrid, Taurus, 1992.

LOSILLA, Carlos: "Como un espejo". En: Cahiers du Cinéma-España, nº40, diciembre de 2010, pp. 32-34.

LOTMAN, Yuri: La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid, Cátedra, 1996.

- La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid, Cátedra, 1998.

- La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura. Madrid, Cátedra, 2000. MAYORAL, José Antonio (comp.): Estética de la Recepción, Madrid, Arco Libros, 1987.

PENA, Jaime: "Lo inaprensible". En: Cahiers du Cinéma-España, nº 40, diciembre de 2010, pp. 30-31.

PERANSON, Mark: "Spotlight. Cannes 2010: the year we made contact". Disponible en línea, fecha de consulta, 20 de enero de 2013: <http://cinemascope.com/spotlight/cannes-2010-the-year-we-made-contact/>

PEIRCE, Charles Sanders: Collected papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press, Harvard University

Press, 1974.

PINTOR IRANZO, Iván: "A propósito de lo imaginario". 2008. Disponible en línea, fecha de consulta 30 de octubre de 2008: http://uia.upf.es./formats/formats3/pin1_e.htm QUANDT, James (coord.): Apichatpong Weerasethakul. Viena, Film Museum- SYNEMA, 2009.

QUINTANA, Ángel: Virtuel? À l'ere du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts. París, Cahiers du Cinéma, 2008.

RALL, Dietrich (comp.): En busca del texto. Teoría de la Recepción literaria. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

RODRIGO ALSINA, Miquel: Los modelos de la comunicación. Madrid, Tecnos, 1995.

RÖMERS, Holger (2005) "Tropical Malady". Disponible en línea, fecha de consulta 18 de enero de 2013: http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/06/38/tropical_malady.html

ROSENBAUM, Jonathan; MARTIN, Adrián: Mutaciones del cine contemporáneo. Madrid, Errata Naturae, 2010.

ROYOUX, Jean-Cristophe: "Co-existencias. Cuando el cine de Basilio Martín Patino se expone". En: GARCÍA JIMÉNEZ, Pilar (coord.): En esto consistían los paraísos: aproximaciones a Basilio Martín Patino. Granada, Centro José Guerrero, 2008.

STIEGLER, Bernard: La técnica y el tiempo. Edición en tres volúmenes. Hondarribia (Guipuzkoa), Hiru, 2002.

TATARSKA, Anna: "Under water: Apichatpong Weerasethakul". 2012. Disponible en línea, fecha de consulta 1 de agosto de 2012: <http://www.fandor.com/blog/under-the-water-apichatpong-weerasethakul>

TESSÉ, Jean-Phillippe: "La pantalla de los sueños: entrevista Apichatpong Weerasethakul: ".En: Cahiers du cinema-España, nº 40, diciembre de 2010. Pp. 36-40.

VV. AA.: Nouvelle Vague. Los caminos de la modernidad. Valladolid, 54ª Semana Internacional del Cine de Valladolid, Cahiers du Cinéma-España, 2009.

VALLEJO, Aida: "La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental". 2007. Disponible en línea, fecha de consulta 13 de noviembre

de 2010: http://www.doc.ubi.pt/02/aida_vallejo.pdf

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel: "Claves estilístico-textuales para el estudio del proceso creativo juanramoniano". En: VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel: Actas del Congreso conmemorativo del I Centenario de J.R.J. 1983. Pp. 589 - 618.

- El dinamismo textual. Introducción a la semiótica transdiscursiva. Sevilla, Cuadernos de Comunicación, 1995.

WEINRRICHTER, Antonio: Desvíos de lo real. Madrid, T&B Editores, 2005.
YOUNGBLOOD, Gene: Expanded cinema. Toronto/ Vacouver, Clarke, Irwin & Company Limited, 1970.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS:

WEERASETAKUHL, Apichatpong: Mysterious object at Noon. 2000.

- Sud sanaeha (Blissfully yours). 2002.
- The adventures of Iron Pussy. 2003.
- Tropical Malady. 2004.
- Syndromes and a Century. 2006.
- A letter to uncle Boonmee. 2010. Cortometraje. Disponible en línea, fecha de consulta 1 de enero de 2013: http://www.youtube.com/watch?v=hSz1h2qOZgs&feature=youtube_gdata_player
- Uncle Boonmee who recall his past lifes (El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas). Madrid, Karma Films, 2011.
- Khong Lang Nam (Cactus river). 2012. Cortometraje, videoarte. Disponible en línea, fecha de consulta 1 de enero de 2013: http://www.youtube.com/watch?v=H5vT0T_ionU&feature=youtube_gdata_player
- Ashes. 2012. Cortometraje. Disponible en línea, fecha de consulta 1 de enero de 2013: <http://mubi.com/films/ashes>