

El sonido en el cine de Apichatpong Weerasethakul

Milagros Expósito Barea

“Film sound is rarely appreciated for itself alone
but functions largely as an enhancement of the visuals:
by means of some mysterious perceptual alchemy,
whatever virtues sound brings to film are largely perceived and appreciated
by the audience in visual terms. The better the sound, the better the image.”¹

WALTER MURCH

RESUMEN

El sonido es un aspecto poco estudiado en los análisis cinematográficos. Solamente la música ha conseguido alcanzar un cierto estatus dentro de los mismos. Con este artículo se pretende poner en práctica las diferentes connotaciones que puede tener el sonido a partir de la obra del director de cine tailandés Apichatpong Weerasethakul, gran impulsor de proyectos audio-visuales en el sentido más amplio y heterogéneo del término.

PALABRAS CLAVE:

Apichatpong Weerasethakul, Cine Tailandés, Sonido.

¹ “Por medio de alguna misteriosa alquimia perceptual, cualquier virtud que el sonido brinde al film es grandemente percibido y apreciado por la audiencia en términos visuales. Cuanto mejor el sonido, mejor la imagen”. (Murch, 2000)

APICHATPONG WEERASETHAKUL

Apichatpong Weerasethakul² es un director tailandés procedente del campo del arte, más concretamente del vídeo–arte y de la publicidad. Puede ser por ello que ciertos sectores de la crítica reflexionen sobre el matiz que da este director al envoltorio de sus filmes. Para muchos sus películas parecen estar vacías, recreándose más en la forma y sin una aparente estructura argumental. Sin embargo, para él la forma es el fondo, hay un enlace entre ambos indisoluble. Una de las peculiaridades que podemos encontrar en esa forma-fondo es el diseño de la banda del sonido que ya apuntaba singularidades en sus primeros trabajos. Un ejemplo lo encontramos en *Malee and the Boy* (1999), en la que un niño de unos diez años recopila sonidos ambiente que luego serían el sonido del film, la base sobre la que colocar las imágenes. Un experimento sensorial, tanto visual como auditivo.

Apichatpong está muy relacionado con determinados realizadores de *cine de arte* asiático que tanto se han puesto de moda gracias a los cazatalentos de determinados festivales de cine europeos, como pueden ser el Festival de Venecia, Cannes o Rotterdam, que buscan directores alejados de los estereotipos post–industriales del oriente rico y más próximo a la órbita de los *Terceros Cines*. El director pertenece al movimiento que desde nuestro continente se ha denominado “Nueva Ola Tailandesa”³.

Se le reconoce como un cineasta cuyas películas se alejan de la narrativa tradicional: en sus films no hay una historia intuible o lineal, sólo nos podemos dejar llevar de la mano, como menciona él mismo en una de sus entrevistas⁴. El director está más interesado por la dimensión sensitiva y sensorial del cine. El cine no debe concebirse sólo como una forma más de entretenimiento sino que también es utilizado como medio portador de ideas, puede transmitirnos emociones o incluso hacernos partícipes de la idea última que el director quiere transferir mediante su fabricación de experiencias fílmicas.

² Al nombrar al director lo haré por su nombre y no por su apellido, ya que en el caso del cine tailandés, los autores son reconocidos de esta forma. Si observamos cualquier libro en la que haya un listado de directores tailandeses aparecerán ordenados alfabéticamente por nombre.

³ En 1997 con la crisis económica que sufre Tailandia la industria cinematográfica se ve envuelta también en uno de sus peores momentos. Ese año tres películas de jóvenes realizadores provenientes del mundo de la publicidad como son: Nonzee Nimibutr, Pen-Ek Ratanaruang y Oxide Pang, marcan un comienzo y ruptura en el cine tailandés, con un alejamiento de la temática y de la forma que conecta a este cine con los nuevos tiempos.

⁴ YÁÑEZ MURILLO, Manuel. (2005) “Entrevista a Apichatpong Weerasethakul”. *Letras de Cine* nº 9 (pág. 66-69)

Algunos críticos como Manuel Yáñez Murillo han calificado su cine como impresionista, sobre todo, haciendo referencia a sus tres obras más destacadas: *Syndromes and a Century* (*Sang sattawat*, 2006), *Tropical Malady* (*Sud Pralad*, 2004) y *Blissfully Yours* (*Sud Sanaeha*, 2002), definidas como un ideal de cine contemplativo, reposado y fuertemente emocional, influenciado fuertemente por la cultura Thai y los conceptos básicos de *Kreng jai*⁵ o *Kreng klua*⁶.

El director consiguió acceder, por primera vez en la historia del cine tailandés, a la sección oficial del Festival de Cannes en 2002 con *Blissfully Yours* (*Sud Sanaeha*, 2002) y obtener el *Prix du Certain Regard*. Pero con *Tropical Malady*, un año más tarde, logró el *Prix du Jury*, además de convertirse en la mejor película del año 2004 según la revista *Cahiers du Cinéma*.

Si nos adentramos en la filmografía de Apichatpong, nos damos cuenta de que, a simple vista, hay una búsqueda de pautas narrativas propias que tienen a la fractura argumental como principal exponente. La encontramos en sus tres últimas películas, si exceptuamos *The Adventures of Iron Pussy* (*Hua jai tor ra nong*, 2003), que fue una colaboración con Michael Shaowanasai. Sus películas plantean narraciones partidas en dos, como si de dísticos se tratasen, en las que nos topamos con los mismos actores que pasan a ser distintos personajes en la segunda parte de la obra o que se mantienen aunque con una evolución importante en la personalidad de los mismos. Ambas partes de la película se podrían entender como figuras especulares que toman un significado propio gracias a la existencia de la otra mitad que le otorga el pleno sentido. La fractura argumental suele tener una falla central que se convierte, sobre todo en *Tropical Malady* (*Sud pralad*, 2004), en la guía que nos indica que nos encontramos ante otra historia. Si en este caso lo hace mediante un largo fundido a negro y la presentación de una historia basada en la mitología tailandesa, con una serie de imágenes fijas como son el grabado de un tigre al que se le unen unos textos explicativos que podría verse como una forma de eliminar la voz en off interpretativa de un narrador. En *Blissfully Yours* (*Sud Sanaeha*, 2002) o en *Syndromes and a Century* (*Sang sattawat*, 2006) lo consigue mediante los títulos de crédito que aparecen a los 40 minutos de metraje o a través del acercamiento a un agujero oscuro que nos va a llevar a otro destino, respectivamente.

⁵ Conservar la armonía mediante la cortesía

⁶ Temor y respeto

En un breve repaso por su filmografía podemos destacar una etapa de vídeo artista que comienza en los noventa y que intercala a partir del 2000 con sus largometrajes. Con *Mysterious Object at Noon* (*Dokfa nai meuman*, 2000) comienza esta última etapa. Este primer trabajo es un pseudodocumental experimental localizado en Tailandia, en el que los habitantes de este país van contando una historia sobre un niño y su maestro a modo de cadáver exquisito sobre la base de un misterioso objeto al mediodía como el propio nombre indica. Cada lugareño sigue la historia donde la persona anterior la ha dejado. Rodado en blanco y negro, el filme ya apunta la reflexión sobre la frontera y permeabilidad entre realidad y la ficción en el cine de su autor.

Blissfully Yours (*Sud sanaeha*, 2002) es la carta de presentación de este director en Europa, la obra con la que se dio a conocer y la primera de sus películas en la que se encuentra esa doble estructura mencionada más arriba. Asimismo trata un tema muy poco frecuentado en el cine tailandés, como es la relación entre una tailandesa y un birmano. Roong es una chica que trabajadora que está enamorada de Min, un inmigrante ilegal birmano. En la primera parte de la película se presenta a ambos personajes y a una mujer mayor que servirá de celestina de la pareja. Esta etapa se desarrolla en un escenario urbano en el cual el joven se encuentra fuera de lugar. Tras los títulos de crédito que dividen la película en dos, los protagonistas hacen un viaje al campo donde la relación entre ambos se hace más afectiva y en la que aflora la sexualidad. El ámbito rural les permite librarse de las ataduras del sistema y poder experimentar un estado de felicidad y placer sin límites.

Adventures of Iron Pussy (*Hua jai tor ra nong*, 2003) es una parada en el camino, un divertimento. La película es una colaboración con Michael Shaowanasai, un destacado actor tailandés que trabaja en la televisión y que en esta obra interpreta a la actriz protagonista, una agente secreta travestida tailandesa. Este tipo de personajes son muy significativos en este país, lo denominados *kathoey*, chicos con apariencia de mujer. La película es un homenaje a modo de parodia de las películas tailandesas de los años 70; una mezcla de film de acción, musical y melodrama muy cercano a la obra de la actriz Mitr Chaibancha⁷. La estética que se muestra en esta obra es marcadamente *kitsch*, y hace que cinta se convierta en una película de culto, tanto dentro como fuera de su país.

⁷ Actriz tailandesa de gran relevancia en su país, se convirtió en una estrella del momento y realizó numerosas películas llegando incluso a convertirse en un modelo a imitar. Su repentina muerte en un accidente la elevó a mito. En Tailandia se ha llegado incluso a copiar su imagen.



Tropical Malady (Sud pralad, 2004) sigue la estela comenzada con *Blissfully Yours* (Sud sanaeha, 2002) en cuanto a la forma de narrar la historia. De nuevo una estructura fragmentada por la mitad. En la primera parte se nos muestra la relación que entabla Keng, un soldado, con Tong, un joven aldeano, tras ser destinado el primero a la pequeña ciudad donde vive el segundo. Asistimos al encuentro entre ambos y al romance que acaba surgiendo a medio camino entre la ciudad y el campo. Llegado un momento, Tong desaparece en la oscuridad y la película da paso a una nueva historia interpretada por los mismos actores pero en papeles diferentes. Nos adentramos en un relato popular en el que el cazador (Keng) tiene que buscar a su presa (Tong) y capturarla. La presa no es ni más ni menos que un chamán con la capacidad de convertirse en tigre. De nuevo esta segunda parte nos muestra la dependencia que se establece entre ambos a modo de cazador-cazado, devorado por la presa.

Syndromes and a Century (Sang sattawat, 2006) es su último largometraje hasta la fecha. Los problemas con la censura de su país le prohibieron exhibirla en Tailandia. De nuevo experimenta con la fragmentación en dos partes de la película que dialogan entre sí. El argumento de esta obra es difícil de explicar o resumir al estar sumergido en cierta abstracción. La historia cuenta cómo se conocieron sus padres. El director juega con el pasado y el presente, lo rural y lo urbano, la juventud y la vejez, todo ello ambientado en consultas médicas y hospitales.

INTRODUCCIÓN. EL SONIDO

El sonido ha sido un aspecto poco estudiado dentro de las teorías cinematográficas y la atención que se le ha prestado ha sido siempre inferior a la que se le ha dedicado a la imagen. Desde el momento en que el espectador asume que va a “ver” una película, el sonido, el otro componente esencial del texto audiovisual, se convierte en un simple elemento de acompañamiento, y como tal ha sido tratado en numerosas ocasiones. “Humildes sonidos fueron siempre considerados el inevitable (y por lo tanto mayormente ignorado) acompañamiento de lo visual como una insustancial, sumisa sombra de un objeto que los *causaba*” (Murch, 2000). Pese a la escasez de estudios especializados, siempre ha habido teóricos rigurosos que han defendido la importancia del sonido unido a la imagen como pueden ser el citado Walter Murch o Michel Chion. En parte de los textos y conceptos de estos dos autores va a descansar el fundamento teórico de este trabajo.

El análisis de la obra de Apichatpong desde el punto de vista sonoro se llevará a cabo a partir de las diferentes partes audibles que podemos encontrarnos dentro de una película. En primer lugar atenderemos al sonido entendiéndolo como el sonido ambiente registrado en las películas. Seguidamente a la palabra como discurso sonoro, los diálogos y las voces en off, para pasar a continuación a analizar la presencia de la música, vulgarmente conocida como banda sonora. La música es el único tema del sonido sobre el que sí se han realizado más estudios. Por último se tratará el uso del silencio. Cuando hay una saturación de ruidos o sonidos, el silencio puede ser la clave para expresar ciertas intenciones que van destinadas a producir sensaciones en el espectador que pueden no conseguirse mediante otros efectos sonoros.

Las películas de Apichatpong pueden entenderse como ventanas a través de las cuales observar el universo humano. Nos convertimos en observadores de la realidad que se nos presenta, ejecutada con destacado minimalismo formal en el que la banda del sonido cumple un papel muy destacado y con un significado propio indesligable de la imagen, lo que permite hablar de Apichatpong como un cineasta preocupado tanto del sonido como de la imagen.

SONIDOS DEL MUNDO

Por sonidos del mundo entenderemos los sonidos *ambiente* que encontramos dentro de las películas, todos aquellos que nos permiten situar la escena que se presenta en el contexto adecuado en relación con la realidad. Podríamos entenderlo como una especie de ruido creado por los objetos que rodean la acción o por la propia naturaleza. El ruido tiende a hacer de la imagen algo más verosímil, otorgándole una dimensión más realista. Normalmente los sonidos se perciben antes que la imagen, aunque le prestemos menos atención, por lo que tienen un papel destacado a la hora de su elaboración para el cine.

Al margen de insuflar realismo, el sonido se convierte en el nexo de unión de las imágenes: el corte de montaje se suaviza si el sonido continúa. El sonido también precisa de un montaje previo, aunque los cortes en este montaje no son apreciables al ocupar la imagen el centro de nuestra atención y ser de gran dificultad poder saber cuando acaba un bloque de sonido y empieza otro. Los cortes sonoros sí que son más perceptibles que los cortes de imagen. Se puede incluso conjugar el instante de corte de montaje sonoro y de la imagen como hace Apichatpong en varios momentos de sus películas, en los que, por ejemplo, una canción es cortada a golpe de cuchilla al mismo tiempo que lo hace la imagen. Otro caso similar lo podemos encontrar en *Blissfully Yours* (Sud sanaeha, 2002), cuando un brusco corte de montaje acaba con el sonido en una de las escenas de la ciudad o se varía la intensidad del volumen en el bosque provocando que el sonido ocupe y protagonice toda la escena, lo que lo hace perceptible y llama claramente nuestra atención.

Normalmente, en cine se moldean y tratan sonidos fabricados, es decir, sonidos provenientes de librerías que no pertenecen necesariamente al momento real de la filmación y el registro de la imagen. Pero qué hace posible que concuerden con la imagen: el hecho de que nosotros como videoyentes realicemos una *escucha causal*. Al percibir el sonido automáticamente e inconscientemente, buscamos la causa que lo ha originado, de tal forma que todo concuerde en nuestra mente y ambas informaciones, la sonora y la visual, se complementen. En este aspecto, Apichatpong juega con el sonido desde el momento en que fabrica la mayor parte de los que escuchamos sobre todo en *Tropical Malady* (Sud Pralad, 2004), donde los ruidos puntuales pasan a formar parte de la banda sonora de la película como si de música se tratase. A diferencia de Andrei Tarkovski con el que, aunque con matices, tiene mucho que ver, el tailandés falsea la



realidad auditiva, mientras que en gran parte de las películas del realizador ruso lo que se busca es capturar el sonido de la realidad tal y como es, es decir, hacer que la banda de sonido recree la imagen visual que registra la cámara.

Hay una diferencia dentro de sus films tanto temática como sonora, y es la dualidad entre lo urbano y lo rural. Los ruidos de la ciudad pueden ser a veces ensordecedores, los diálogos de los protagonistas se encuentran tapados en ocasiones por el bullicio, tal vez como una metáfora de la incomunicación o como una mirada (sonora) crítica a las grandes urbes. Este tipo de registro de la realidad lo encontramos en *Mysterious at the Noon* (*Dokfa nai meuman*, 2000), donde el sonido está menos cuidado que en el resto de sus películas y hay una cercanía de éste al tratamiento documental. En ella encontramos un barroquismo sonoro sin precedentes: a través de los sonidos de la radio, la televisión y los ruidos ambientales, en ocasiones saturados. Parece como si no hubiera una concepción previa del diseño sonoro que iba a tener la película y todo el sonido-ruido pueda tener cabida en la misma. Sólo parecen delineados en determinados momentos en los que servían para enlazar la realidad y las recreaciones de la historia que se cuenta, en las que el sonido es reciclado, y en la que se puede ver la intención del director. El vendedor ambulante es el nexo y hace que la unión de ficción y realidad tenga un *continuum*.

La extensión sonora es mayor que el plano de la imagen, el espacio *off* se vislumbra a partir de esos sonidos, ya que la prolongación sonora ambiental, en principio, no tiene límites. La imagen, por el contrario, está reducida a una concepción espacial, lo que vemos en el plano, y al mismo tiempo temporal, lo que dura el plano. Como dice Chion: “El sonido no tiene una concepción espacial concreta, tan solo la imagen es la que puede delimitarlo, no hay un marco sonoro de los sonidos” (Chion, 1998: 280).

Si observamos las imágenes sin sonido, la temporalidad de las mismas puede pasar desapercibida, pero cuando hay sonido se genera una linealidad de la imagen, el corte de montaje se une por la melodía de una canción o por el sonido ambiente. No obstante, el sonido, que sólo tiene la concepción temporal, puede ayudar a dilatar el tiempo de la imagen o a comprimirlo⁸. Los sonidos de la selva en *Tropical Malady* (*Sud Pralad*, 2004) y en *Blissfully Yours* (*Sud sanaeha*, 2002) retardan el tiempo de lo que estamos

⁸ Véase, por el ejemplo, el sonido de una escena de acción unida a un montaje rápido, puede durar igual que otra de plano secuencia pero la percepción temporal que tenemos de ella es diferente.

apreciando, lo condensan de tal forma que al ver estas películas, peculiarmente divididas en dos partes, la segunda parece durar más que la anterior aunque no sea del todo así.

Por ruidos podemos entender todos aquellos sonidos que no sean ni musicales ni vocales. No obstante, en muchas ocasiones también son consideradas determinadas melodías musicales y/o vocales como ruido, atendiendo esta palabra al uso que se hace de ella de forma peyorativa: el ruido como sonido molesto. También la música ha trabajado con los ruidos en un intento de sacar melodía.

Los ruidos o sonidos en la selva son los que realmente llaman la atención para este trabajo. Apichatpong le da a esta localización el papel de personaje, y como tal, mantiene un diálogo con los demás personajes que transitan por ella. Los ruidos parecen, en un principio, ser naturales, pero son asaltados por sonidos artificiales, electrónicos, que en un primer momento no son audibles pero que repetidos varias veces nos dan el aviso de que algo va a ocurrir, como es el caso de los murmullos selváticos que afloran por la mudez de los personajes que se encuentran solos rodeados de vegetación. Mantienen la intriga y el misterio que produce la noche y el frondoso bosque. En ocasiones los ruidos siguen una secuencia y son la auténtica banda sonora, entendida como música, de la película; de la misma forma que la música electrónica minimalista que busca en la tecnología actual manipular el sonido y obtener texturas abstractas a partir de sonidos más que de melodías, armonía o acordes. El minimalismo musical juega con medios reducidos y elementos musicales básicos, se fundamenta en la economía de texturas y en la repetición.

Los ruidos en el cine pueden tapar ciertas cosas o aparecer levemente, cosa que no ocurre en la mayoría de estas películas. Incluso el sonido que emite la radio del cazador (soldado) que tanto llama la atención del chamán, tiene un significado especial; es por ese ruido por lo que comienza la lucha entre el cuerpo y el alma, entre el cazador y su presa. De igual forma que los sonidos recreados del mono que pasan a ser un auténtico diálogo o mejor un monólogo que nos aporta información, no pueden tener cabida en la lógica humana, pero aquí son considerados no como sonidos de la naturaleza sino como palabras.

Asimismo, los ruidos del agua en *Blissfully Yours*, (Sud sanaeha, 2002) son amplificados inyectando en el espectador la sensación de tranquilidad y quietud, la impresión que parecen tener los propios protagonistas en ese lugar. Compartimos con ellos la naturaleza y nos embriagamos en una duermevela sensorial. Volviendo de nuevo a Tarkovski, es reconocido el uso que hace en su cine de la imagen y del sonido para *provocar* los recuerdos, no de un modo descriptivo, sino proponiendo al espectador una inmersión en la temporalidad suspendida mediante percepciones que se podrían definir como asociaciones poéticas. El agua es una de esos elementos que siempre se escuchan, un símbolo sonoro lleno de significados. El agua ha sido tema de estudio tanto en el psicoanálisis como en semiótica. Tarkovski sabía bien que los sonidos son los primeros en entrar en la mente humana.

El alemán Werner Herzog es otro de los directores que tiene muy en cuenta el sonido, llegando a afirmar que la música es una de las artes que más fácilmente llega al ser humano. Para él la naturaleza puede llegar incluso a ser un personaje más de la historia, teniendo un papel marcado dentro del desarrollo de la trama, como ocurre en *Grizzly Man* (2005) o *Fitzcarraldo* (1982).

El bosque está lleno de presencias *acusmática*: “que se oye sin ver la causa originaria del sonido o que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas” (Chion, 1990: 74). Sonidos cuyas procedencias se desconocen, lo que ayuda a crear ese clima de inseguridad y desconocimiento de lo que está por suceder. El bosque (*Himmapan*⁹) es fundamental dentro de la mitología tailandesa. Se podría decir que es el lugar donde habitan los espíritus¹⁰, no se puede acceder a él si estamos vivos; nuestros ojos no están preparados para ver el paraíso que alberga el bosque. En el bosque habitan criaturas maravillosas: un ejemplo lo podemos ver en *Tropical Malady* (Sud Pralad, 2004), cuando en la segunda parte de la película aparece una chica debajo de cuya falda asoma una especie de cola de tigre¹¹. Es uno de estos seres que mezcla la anatomía humana con la de algún animal. La conjugación de cuerpos es frecuente en esta mitología. De ahí que los sonidos, en ocasiones, provengan de ese mundo espiritual que se deja ver. Tal es el caso del mono que emite una serie de ruidos que por los subtítulos podemos saber que está hablando con el protagonista o la escena final en la que aparece el tigre y el

⁹ <http://www.himmapan.com>

¹⁰ La segunda parte de la película tiene el título de *el camino de los espíritus*

¹¹ Es una adaptación de la figura de *Upsorn Sriha* que se representa como un cuerpo humano al que le aparece una cola de león, y también es un residente del bosque *Himmapan*

árbol maravilloso lleno de luces que recrean los diferentes espíritus que habitan en el bosque. La muerte de una vaca en el bosque nos permite contemplar como su espíritu camina hasta ese árbol sagrado para convertirse en una luz eterna. Apichatpong nos introduce en un mundo mágico gracias a la composición de la imagen y el sonido que en ciertos momentos llegan a rozar el misticismo. Lo que observamos se apodera de nuestros sentimientos y nos hace más libres en cierto modo, en la pantalla se sucede la historia en un tiempo dilatado que nos permite contemplar el devenir, muy común en la cultura asiática.

LA PALABRA COMO DISCURSO SONORO

Los diálogos en las películas de Apichatpong no suelen tener un valor destacado, sólo en *Mysterious Object at Noon* (*Dokfa nai meuman*, 2000) la palabra tiene el control total, ocupa un lugar central en el relato, lo que se corresponde con el concepto teórico de *cine verbocentrado* (Chion, 1998). Entendemos este término en relación a que la atención auditiva consciente del espectador no se dirige por igual a todas partes sino que prima los sonidos *vococentristas*: la voz atrae y centra nuestra atención en primer lugar. Un claro ejemplo lo podemos encontrar en esta película en la que la voz se ve favorecida en comparación con el resto de sonidos. La historia es contada por los personajes que van apareciendo y la imagen se adapta a lo contado, mientras que aquí el sonido sólo es destacable como testigo de lo que se ha dicho, ya sea en la radio, en la televisión o en una cinta grabada.

En el *verbocentrismo* o atención principal al verbo, la palabra tiene un papel crucial. En *Blissfully Yours* (*Sud sanaeha*, 2002), *Tropical Malady* (*Sud Pralad*, 2004) y *Syndromes and a Century* (*Sang sattawat*, 2006), es destacable cuando salen las consultas médicas¹², el plano permanece fijo, la cámara se queda registrando sólo un plano general, con leves movimientos de seguimiento: lo que prima es el diálogo, lo que se cuenta a través de la palabra. La imagen es puramente la colocación en situación del

¹² Siempre con doctoras, excepto el dentista de *Syndromes...*, es un tema recurrente dentro de su cine, hay un tema personal de la infancia que lo relaciona con los hospitales. En *Tropical Malady* la consulta es veterinaria. El papel de la mujer es importante dentro de la cultura tailandesa.



espectador para aquello que se está diciendo. No obstante, en la mayoría de las películas de Apichatpong, la palabra no tiene una fuerza destacable ya que algunos diálogos son inapreciables, pasan a un segundo plano que se entienden como ruido, por ejemplo cuando hay dos canales de diálogo uno queda como ruido de fondo mientras que el otro apenas es perceptible, la imagen en este caso es la que toma el mando. Lo que se dicen los personajes parece que no es en lo que nos tenemos que centrar¹³. Hay una superposición de diálogos.

Las *voz en off* de Min, el protagonista de *Blissfully Yours* (*Sud sanaeha*, 2002), tiene un significado especial. Normalmente la *voz en off* ayuda a la comprensión de la escena, o sirve de nexo de unión entre ellas; aportando datos de interés en forma de introducción, pero siempre dinamitando el tiempo y el espacio, aquí la de Min se pierde en la expresión de sentimientos abstractos, no cumple la función que tradicionalmente se le ha dado en la narración a este tipo de voz. Junto con las imágenes superpuestas de una especie de dibujos infantiles hechos a mano ponen de manifiesto el eclecticismo y mestizaje de directores como Apichatpong, usando elementos que son tradicionalmente ajenos al cinematógrafo y que lo contaminan. Este director viene del mundo del vídeo-arte donde la libertad creativa es absoluta y las pautas narrativas se dejan a un lado en favor de la experimentación. Puede resultar extraña la inclusión de dibujos explicativos unidos a una *voz en off* del personaje dentro de un film, más cercano a los intertítulos del cine mudo, y en parte, al mundo del cómic, incluso a los cuentos infantiles o las leyendas que se pueden dejar ver en su primer largometraje. Hay una unión entre la palabra, el texto y la imagen, (audio-logo-visual) sin precedentes¹⁴. El director parece querer crear una nueva narrativa cinematográfica cercana al cine posmoderno consistente en no admitir otra cosa que representaciones, relatos que dan cuenta de otros relatos y ya no tanto del mundo. La hibridación se convierte en una de sus peculiaridades, tanto estilísticamente como temáticamente, hay una mezcolanza entre la cultura popular tailandesa y la vanguardia, al mismo tiempo, une la fábula con la realidad y la ficción, juega con los intertextos y los dibujos.

Retoma los intertítulos en *The Adventures of Iron Pussy*¹⁵ (*Hua jai tor ra nong*, 2003), su pastiche del cine de los 70 tailandés, un homenaje al cine comercial de aquel

¹³ En España no todas estas películas están dobladas por lo que muchos de los diálogos de los que hablo no están subtítulos, por tanto, su contenido nos pasa totalmente inadvertido. Pero el funcionamiento es el mismo.

¹⁴ Pero también usado en *Faceless Things* de Kim Kyong-Mook

¹⁵ También los usa en *Mysterious Object at Noon*, *Tropical Malady* y de forma particular en *Blissfully Yours*

momento pero que tiene más de actual que otra cosa con una estética pretendidamente *Kitsch*.

En definitiva, la palabra cobra un sentido especial en estas películas, las voces tienen un compromiso con el film cuando entran en acción alejadas de los simples diálogos, aunque también los haya, busca una nueva manera de girar las concepciones establecidas o de usarlas de manera constructiva como es el caso de *Mysterious Object at Noon* (*Dokfa nai meuman*, 2000), donde la riqueza sonora verbal se mezcla en todos los canales posibles de transmisión. El cine se apodera del resto de artes y las pone a sus órdenes.

LA MÚSICA

La música es un sonido, en este aspecto no se diferencia del ruido o de la voz, lo que le hace especial es que es un sonido de altura precisa. La altura se corresponde con las notas musicales, lo cual permite que se puedan anotar, describir e interpretar. La música, por tanto, tiene como características principales que deben concordar como son: un sistema de escritura musical, unos símbolos que se rigen por unas convenciones y los timbres y combinaciones auditivas creadas por una serie de instrumentos musicales.

La música es uno de los aspectos más estudiados dentro del ámbito sonoro. Podemos encontrar numerosos estudios sobre su significado y utilización dentro del cine, pese a ser un elemento que se presenta como algo anormal si no conocemos la fuente que la emite, es decir, en nuestra vida cotidiana no tenemos una música de acompañamiento a no ser que la estemos escuchando y pasaría a ser algo normal y natural. Pero la música puede servir énfasis retórico dada su capacidad para generar sentimientos y al mismo tiempo como simple séquito de la imagen que pasa desapercibida discretamente. “La música une y separa, puntúa y diluye, conduce y retiene, asegura el ambiente, esconde los raccords de ruidos o imágenes que no funcionan” (Chion, 1997: 195).

La música en las películas de Apichatpong, exceptuando a *The Adventures of Iron Pussy*, (*Hua jai tor ra nong*, 2003), no aparece de forma constante, sino que sólo se usa en momentos muy destacados y siempre con la misma función. No hay que obviar que esta película se puede enmarcar dentro del género musical, por lo que las actuaciones



son piezas claves. Apichatpong usa la música dentro de la normalidad que puede darse en la realidad, es decir, proviniendo de una fuente conocida como es el caso de la radio o la televisión, o en la creación de un escenario musical orquestado, una actuación propiamente dicha. En este caso estamos hablando de música diegética, conocemos la fuente que la emite ya que está presente. Se puede ver como aquí hay una tendencia a separar la música en determinados momentos de la imagen y hacerla perceptible por sí misma. Aporta información a la película pero lo hace de forma directa y consciente. La música que se usa es no diegética, es decir, aquella de la que desconocemos su origen y no tiene nada que ver con el espacio de la historia.

Esto es llevado a cabo por lo que podríamos denominar *síncresis* que nos lleva a apreciar como un único fenómeno el ver y oír en cine. Esta palabra combina en un único significado los términos de sincronía y síntesis. Podemos entender *síncresis* como la unión inexorable y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo que coinciden en un mismo momento independientemente de toda lógica racional.

Estamos demasiado acostumbrados a la primacía de la imagen desde los propios comienzos del cine que cuando no oímos música entramos en un adormecimiento auditivo y prestamos más atención a lo visual pero de forma parcial, la emotividad pierde cierto estatus. La música se ha usado primero como acompañamiento de los títulos de crédito, en ocasiones verdaderas oberturas musicales y para los *end credits*¹⁶, de tal forma que cuando no se dejan ver aquí llaman terriblemente la atención. Pero se puede dar el caso que la película carezca de música en los créditos y en su lugar se continúe con el sonido ambiente o se inicie con él como es el caso de *Mysterious Object at Noon (Dokfa nai meuman, 2000)*, que termina con los ruidos que hace el perro para, arrancados ya los títulos, dar paso a una música tradicional.

Las actuaciones musicales son, en el cine de Apichatpong, el punto de unión entre personajes. Sirven para mostrarnos qué sienten, qué anhelan, cómo son, etc. Incluso en *Mysterious Object at Noon (Dokfa nai meuman, 2000)* hay una actuación musical dentro de la representación teatral. En *Tropical Malady (Sud Pralad, 2004)* o *Syndromes and a Century (Sang sattawat, 2006)* las actuaciones pasan a ser por

¹⁶ En ocasiones hay músicas que solo aparecen en este apartado dentro de la película

momentos auténticos videoclips, al insertarse la canción al completo, toda ella está cargada de significado.¹⁷

Normalmente la música aparece asociada a la radio, es música diegética, es decir, aparece la fuente que la emite; la conocemos y la podemos ver. Esta música desaparece en el momento en que la radio es apagada. Se adentra en los hogares, en el lugar de trabajo o en los coches, en esos viajes largos de la ciudad al campo, usada de forma sutil en *Blissfully Yours* (Sud sanaeha, 2002) para dividir la película en dos partes; el recurrente díptico tan usado por el realizador, y para colocar los títulos de crédito alrededor del minuto 40 de la película (cosa nunca vista hasta ese momento en el cine). O en *Tropical Malady* (Sud Pralad, 2004), donde los títulos de crédito aparecen en una escena en la que el protagonista siente la música y mira a cámara, no en un intento de sacarnos de la película, sino de hacernos partícipes del juego que se va a llevar a cabo en la misma.¹⁸

Puede ser una casualidad pero es muy común encontrarnos en películas con escenas en las cuales la gente está practicando aeróbic, ejercicio acorde al ritmo de la música, o cualquier otra práctica que lleve unida movimiento y música¹⁹. En *Syndromes and a Century* (Sang sattawat, 2006) se presenta como el cierre de la película, de tal forma que la música que se inserta en la normalidad de la práctica del aeróbic sirva como la banda sonora para los títulos de crédito. En *Tropical Malady* (Sud Pralad, 2004) la pareja de chicos en uno de sus viajes románticos por la ciudad se encuentran en una especie de plaza en la que la gente practica aeróbic como si se tratase de un espectáculo.

En *Syndromes and a Century* (Sang sattawat, 2006) y *Tropical Malady* (Sud Pralad, 2004) una actuación y un karaoke, respectivamente, introducen en estos filmes la nota musical, ya que son escasos los momentos en los cuales la música haga acto de presencia en sus películas y cuando lo hace lleva consigo una carga de significado afín con la letra de la canción y lo que significa para los protagonistas.

¹⁷ Lástima que no podamos saber lo que cuenta la letra, solo nos conformemos con las reacciones de los personajes al escucharla al no existir subtítulo

¹⁸ Lo de mirar a cámara de los personajes es algo que defiende Apichatpong, de nuevo hay un cambio de la narrativa o las convenciones cinematográfica clásicas, aunque no es el único autor que hace eso en sus films

¹⁹ Baile final de *Zatoichi* (Gitano, 2003), *INLAND EMPIRE* (Lynch, 2006) o el thai chi con música en el parque de 4:30 (Royston Tan, 2005)

Los ruidos creados para la selva de *Tropical Malady* (Sud Pralad, 2004) se convierten en una auténtica banda sonora musical. Ya los compositores de música clásica del siglo XIX hicieron sus intentos para intentar imitar los sonidos o ruidos de la naturaleza mediante instrumentos musicales o, incluso antes que ellos, Vivaldi lo intentó con *Las Cuatro Estaciones*. En este caso se presenta como lo contrario: un intento de crear melodía a partir de los sonidos de la propia naturaleza. La música de la naturaleza unida a los sonidos y los tratamientos electrónicos: micro-ritmos temporalizados por el sonido ambiental. Podemos hacer una comparativa con *Nostalghia* (1983) de Tarkovski, en la que el sonido de origen desconocido de una sierra de cortar madera se convierte en una suerte de hilo musical.

La música, por tanto, en las películas de Apichatpong se escucha en contados momentos y cada vez que aparece en escena lleva consigo una fuerte significación, además de ser utilizada con unas pautas narrativas destacables.

EL SILENCIO

El silencio, la ausencia total de cualquier sonido, es muy raro de encontrar en cine. En el mundo en el que vivimos el silencio absoluto no existe, a no ser que nos aislemos es un recinto vacío y hermético, siempre hay sonidos ambientes provenientes de infinidad de aparatos o de la propia naturaleza.

La primera reacción o tendencia cuando ocurre esto en cine es pensar en el error técnico, sin darnos cuenta, hasta pasado un buen rato, que es un recurso cinematográfico. Apichatpong lo frecuenta poco, en su cine predomina más un cierto barroquismo sonoro, pero en *Syndromes and a Century* (Sang sattawat, 2006) sí que hace uso del silencio para hacernos partícipes del cambio de tiempo y percibir cómo el pasado y el futuro se unen por un instantáneo presente. Con el silencio se rompe lo cotidiano, se le da un aura misteriosa a la imagen, hay una pérdida de la realidad y una incursión en lo mágico. Es como una señal luminosa que nos indica que permanezcamos atentos a la imagen para ser conscientes de que algo maravilloso, angustioso o perverso va a ocurrir.

En definitiva podemos afirmar que: “Apichatpong se suma al selectísimo club de los cineastas del sonido”.²⁰ Dentro de la narrativa cinematográfica, el sonido tiene un papel destacado y solo los grandes directores son capaces de unir imagen y sonido de forma magistral. La banda de sonido en el cine de Apichatpong está planificada de tal forma que pueda transmitir aquellos sentimientos que la imagen por sí sola no puede, no hay que olvidar que qué es el cine sino la alianza pactada entre lo visual y lo sonoro.

Apichatpong nos ayuda a escuchar y ver el mundo con una mirada cercana, no tanto colocándonos como simples observadores sino haciéndonos partícipes de ello mediante la percepción sensorial que nos permite el cine. Nos ha enseñado a estar en el mundo, a verlo y oírlo, mientras dejamos pasar el tiempo en la duración adecuada.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS.

CASSETTI, Francesco, DI CHIO, Federico. (1991) *Cómo analizar un film*. Editorial Paidós, Barcelona

CASSETTI, Francesco. (2000) *Teorías del cine*. Editorial Cátedra, Madrid

COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; y LOMBARDO ORTEGA, Manuel J. (1997) *Historia y teoría de la música en el cine: Presencias afectivas*. Alfar. Sevilla.

CHION, Michel. (1990) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Editorial Paidós, Barcelona.

CHION, Michel. (1998) *El sonido. Música, cine, literatura...* Editorial Paidós, Barcelona

CHION, Michel. (1997) *La música en el cine*. Editorial Paidós, Barcelona.

DONE, Sukwong, SAWASDI, Suwannapak. (2001) *A Century of Thai Cinema*. Editorial Thames and Hudson ltd. Londres

ELENA, Alberto (2006) *Luces de Siam: Una introducción al cine Tailandés*. Editado Festival Internacional de Cine de Las Palmas, Madrid.

.

ARTÍCULOS DE REVISTAS.

²⁰ CRESPO, Alfonso, (2005). “Apichatpong Weerasethakul. Las primeras veces”. *Letras de Cine* n° 9 (pág. 43)



ARAGÓN, Israel Diego (2005) “Blissfully Yours. La audacia de sostener el plano” *Letras de Cine* nº 9 (pág. 54-55)

BENAVENTE, Fran (2007). “Un bárbaro en Asia”. *Cahiers du Cinema* nº2 (España, pag.61)

CRESPO, Alfonso, (2005). “Apichatpong Weerasethakul. Las primeras veces”. *Letras de Cine* nº 9 (pág. 43-45)

GARCELÁN, Enrique, (2007) “Tropical Malady”. *Cine Asia*. Vol. 12

LÓPEZ FERNÁNDEZ, J. Manuel (2007) “Mirada Impresionista”. *Cahiers du Cinema* nº2 (España, pag.14)

MARTINEZ, Beatriz, (2007). “Pen-ek Ratanaruang”. *Cine Asia*. Vol. 12

REPARAZ, Ricardo (2003) *Catálogo BAFF* (pág. 3)

VV.AA. (2003). *Catálogo BAFF*. (pág. 7)

VV.AA. (2007) *Catálogo BAFF* (pág. 23)

VILLAMEDIANA, Daniel V. (2005) “Mysterious Object at Noon. Un laboratorio filmado de mitos”. *Letras de Cine* nº 9 (pág. 48-49)

YÁÑEZ MURILLO, Manuel. (2005) “Tropical Malady. Forma para el misterio”. *Letras de Cine* nº 9 (pág. 59-61)

YÁÑEZ MURILLO, Manuel. (2005) “Entrevista a Apichatpong Weerasethakul”. *Letras de Cine* nº 9 (pág. 66-69)

ARTICULOS EN INTERNET

DE PEDRO, Jorge –Mauro (2006) “No hay dolor, no hay dolor...”
<http://www.miradas.net/2006/n54/actualidad/articulo3.html> (fecha última consulta 20/06/2007)

FARMER, Brett (2005) “Apichatpong Weerasethakul, Transnational Poet of the New Thai Cinema: Blissfully Yours/Sud Sanaeha”
http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/06/38/blissfully_yours.html (fecha última consulta 20/06/2007)

LÓPEZ FERNÁNDEZ, J. M (2005) “Fracturas contemporáneas”
http://www.trendesombras.com/num4/art_blissfullyyours.asp (fecha última consulta 20/06/2007)

MARTINEZ, Beatriz (2007) “BAFF 2007”
<http://www.miradas.net/2007/n62/actualidad/baff.html> (fecha última consulta 20/06/2007)

MURCH, Walter. (2000) “Stretching Sound to Help the Mind See” para *New York Times* (“Estirando el sonido para ayudar a liberar la mente”)

<http://filmsound.org/murch/stretching.htm> (fecha última consulta 20/06/2007)

RÖMERS, Holger (2005) “Tropical Malady”

http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/06/38/tropical_malady.html (fecha última consulta 20/06/2007)

YÁÑEZ MURILLO, Manuel. (2006) “Tropical Malady”

<http://www.miradas.net/2006/n54/actualidad/articulo3.html> (fecha última consulta 20/06/2007)

YÁÑEZ MURILLO, Manuel. (2007) “Cuando hoy es mañana”

<http://www.trendesombras.com/articulos/?i=16> (fecha última consulta 20/06/2007)

VISIONADO.

Syndromes and a Century (Sang sattawat) 2006

Tropical Malady (Sud pralad) 2004

The Adventures of Iron Pussy (Hua jai tor ra nong) 2003

Blissfully Yours (Sud sanaeha) 2002

Mysterious Object at Noon (Dokfa nai meuman) 2000