

## De Blow up a La Jetée. Fotografías de un pasado por revelar en Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives

Santiago Fillol  
Universidad Pompeu Fabra – Barcelona  
[santiago.fillol@upf.edu](mailto:santiago.fillol@upf.edu)

**Resumen:** *En Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives hay dos secuencias capitales donde las fotografías recuerdan los vapores de la Historia y proyectan su avenir: Las fotos del hijo, Boongsong; y las fotos del padre, Boonmee. Entre las fotografías de ambas secuencias, los ecos de la Historia, de Nabua (el pueblo donde el Estado Tailandés masacró en 1976 a los campesinos que protestaron contra el retorno de la dictadura; el pueblo que fue ocupado entre 1960 y 1980 por ese Estado, para exterminar los focos de insurgentes comunistas) palpitan su pasado, y su futuro, sobre la historia del film. Entre las fotos del hijo (algo desatendido del pasado: Blow Up), y las fotos del padre (algo desesperado del avenir: La Jetée), hay un puente, proustiano, posible: las huellas de la Historia han quedado impresas sobre las historias de esas extrañas fotos de familia.*

**Palabras clave:** historia, memoria proustina, cine y fotografía.

---

**Abstract:** *In Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives we found two main sequences where the photographs [keyword] remembering the mists of his own History [keyword] and project their own future: The son's photos, Boongsong; and the father's pictures, Boonmee. Between these pictures, the reflects of the Nabua's History (the village where Thai military government, killed the farm people who protested against the dictators returns. This village was occupied between 1960 and 1980 by the dictator's army in order to exterminate the communist resistance formed by the villagers) beat his own past and future, overlapped in the film's story. Between the son's picture (something unexpected from the past: Blow Up), and the father's Pictures (something unattended from the future: La Jetée), there is a possible proustian [keyword] bridge: the footprints of the History where impressed over the stories of these strange family pictures.*

**Keywords:** history, cinema and photography, proustian memory.

...toute existence comporte la possibilité et la nécessité de sa ruine. De même, une ombre s'esquisse sous tout advenir de lumière et, de cela, toute ombre portée est la preuve. Parce qu'elle est aussi, à sa façon, une ombre, ou le dépôt d'une ombre, toute photographie est le souvenir d'un rayonnement, d'une occurrence du rayonnement, et la prémonition d'une ruine, ou d'un effacement.

Jean-Christophe Bailly. *L'instant et son ombre*

## 1. De *Blow up* a *La Jetée*

Bailly: «Toda fotografía es el recuerdo de una proyección, de una ocurrencia de proyección, y la premonición de una ruina, o de una desaparición». En *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* hay dos secuencias capitales donde las fotografías recuerdan los vapores de la Historia y proyectan su avenir: las fotos del hijo, Boongsong; y las fotos del padre, Boonmee. Las fotos de Boongsong en las que aparece la historia de su transformación en el Ghost Monkey que se sienta a la cena familiar; y las fotografías que figuran el sueño de futuro de Boonmee, obrando su desaparición en la caverna.

Entre las fotografías de ambas secuencias, los ecos de la Historia de Nabua (el pueblo donde el Estado Tailandés masacró en 1976 a los campesinos que protestaron contra el retorno de la dictadura; el pueblo que fue ocupado entre 1960 y 1980 por ese Estado, para exterminar los focos de insurgentes comunistas) palpitan su pasado, y su futuro, sobre la historia del film. Entre las fotos del hijo (algo desatendido del pasado: *Blow Up*), y las fotos del padre (algo desesperado del avenir: *La Jetée*), hay un puente posible: las huellas de la Historia han quedado impresas sobre las historias de esas extrañas fotos de familia.

*Las fotos del hijo, Bongsong (Izquierda); las fotos del padre, Boonmee (derecha)*



## 2. Pentax Familiar

Boongsong cogió la vieja Pentax de su padre y salió a tomar fotos por la selva. Una figura extraña se medio veló en una de ellas. En su relato, Boongsong subraya que no pudo revelar del todo bien esa imagen, pero la mancha medio aparecida en la foto,

bastó para atraer al joven... y Boongsong se terminó apareando con ella, convirtiéndose en una de esas sombras incompletas, manchas de memoria olvidada en la selva. Manchas que reclaman su emergencia, su revelación completa. Boonmee escucha el relato de su hijo, y sólo atina a decir: «*Me gustaría reconocerte, pero no puedo*». La figura oscura y vaporosa de la foto del hijo no es una simple cita a *Blow Up* (1966), el filme de Michelangelo Antonioni, sino una figuración que se habrá de reconectar con las fotos de su padre, para completar el revelado, y la figuración de esas manchas a medio camino. En la transmisión de estas fotos, de una vida a otra vida, se ve materialmente, lo que en la sinopsis parecía esotérico y abstracto: un film que habla de las vidas pasadas, y de los recuerdos que transmigran de una vida a otra vida. En la mesa de esta cena de *huijas thai*, el fantasma de su esposa, Huay, y la reencarnación simiesca de su hijo no dejan de recordarle a Boonmee que está enfermo, y que su enfermedad es una llamada que altera a los espíritus que lo reclaman desde la selva. Boonmee intenta salir del paso, y trae a la mesa un álbum con las fotos que ha hecho mientras los desaparecidos familiares ya no estaban en su misma tierra. Huay y Boongsong miran las fotos, nosotros no las vemos. Boonmee intenta hacer de anfitrión, ofrendando la memoria de un tiempo perdido que quiere compartir con los desaparecidos. Pero los desaparecidos, como las Parcas, no ha venido desde otra vida para tomar el té con él. Boongsong sigue inquieto: «*Veo que has comenzado a tomar fotos de nuevo*», le dice a su padre con cierta perspicacia. Boonmee responde esquivo: «*es para mantenerme ocupado*». La respuesta es banal, pero el comentario de Boongsong ha sido político: Boongsong ve que Boonmee ha seguido registrando memoria. En el film de un hombre que recuerda sus vidas pasadas, las fotos de la memoria de su última vida, no son baladíes. ¿Qué imágenes han venido a buscar el hijo mono y la mujer fantasma? ¿Las fotos que siguieron tras sus desapariciones? ¿Las imágenes que Boonmee ha seguido obrando en su historia? ¿Las fotos de los banales cambios que ha introducido en el hogar? ¿Qué memoria involuntaria se escamotea en esas imágenes que no vemos? ¿Quedarán algo de la vieja emergencia del recuerdo proustiano en estos gestos que recuerdan otras vidas, en estos largos silencios de memoria familiar impresos desde una Pentax compartida?

En Proust la emergencia del recuerdo siempre fue una obra del olvido: «*el momento en el que recordamos el sabor de la magdalena es el momento en que nos olvidamos de cómo ésta sabe realmente*» (Lehrer, 2010).

Las fotografías de Boonmee que nos faltan no son las de sus recuerdos de campiña y abejas, sino, justamente, las de aquello que él no recuerda del todo, o al menos, de aquello que no recuerda todavía: las fotografías de un olvido que los monos y los fantasmas han venido a remover.

El advenimiento de la *mémoire involontaire* (el sinestésico resurgir de la magdalena), tapaba y metamorfoseaba su verdadero registro, pero posibilitaba una variación, y la consecución de un nuevo registro en ese proceso incesante. Proust fue consciente de este mecanismo en toda su *Recherche*... Es un mecanismo que explicita en el célebre pasaje de su volumen final, donde llega a comparar el proceso de su obra (la figuración de la *mémoire involontaire*), con el proceso fotográfico de revelar negativos:

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les

hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés" (Proust, 2001 : 474).

Un pasado atestado de negativos ("clichés") inútiles: prefiguraciones que aún no han sido reveladas por el chispazo que *habrá de propiciar* una *mémoire involontaire*, cuyo acto prefigurador no consistía en alcanzar la imagen actual de esa emergencia (no la imagen de *Madeleine* – ni la de la mancha/mono en el papel fotográfico-), sino las imágenes que se agitaban detrás de ella: imágenes que aguardan, latentes, hasta el momento de una futura mirada retrospectiva que se posaría sobre ellas (Chevrier, 2009 : 52).<sup>1</sup> Esa instancia se da, como imaginó Benjamin, cuando nos llega la hora de tener una «cita con nuestra *mémoire involontaire*»: una cita que se *habrá de conjugar*, por fuerza, en futuro anterior.

Y en *Uncle Boonmee* ese "futuro anterior", que se condensa y documenta entre las fotos del hijo y las fotos del padre, está plagado de monos que acechan, expectantes, el momento de "esa cita" que Boonmee debe cumplir; que debe cumplir en esta vida:

El procedimiento de Proust no es la reflexión, sino la presentización. Está penetrado por la verdad de que ninguno de nosotros tiene tiempo para vivir los dramas de la existencia que le están determinados. Y eso es lo que nos hace envejecer. No otra cosa. Las arrugas y las bolsas en el rostro son grandes pasiones que se registraran en él, vicios, conocimientos que nos visitaron, cuando nosotros, los señores no estábamos en casa. (Benjamin, 1998:30-31)

Esos "dramas de la existencia" que Boonmee no tuvo tiempo de registrar en una de sus vidas, le han deshecho el riñón: «*Es mi karma, he matado demasiados comunistas*», le dice a Jen, su cuñada, en un momento de sosiego, mientras sigue digiriendo como puede las rémoras de su particular última cena familiar. Y su ofrenda no será una alegoría de su cuerpo en forma de pan y vino, sino una diálisis muy concreta de su memoria: una memoria que debe ser purgada.

El suceder de la *mémoire involontaire*, el "choque rejuvenecedor" que Benjamin invoca, posibilitaba dar a esas vivencias una *doble vida*: una segunda (y refiguradora) oportunidad para registrar esos grandes dramas, vicios y conocimientos que se dieron ante nosotros, aunque nosotros no *estábamos estando*, del todo presentes en la casa, cuando estábamos en la casa.

Es una concepción muy próxima a la experiencia o al instante de *mémoire involontaire* proustiano:

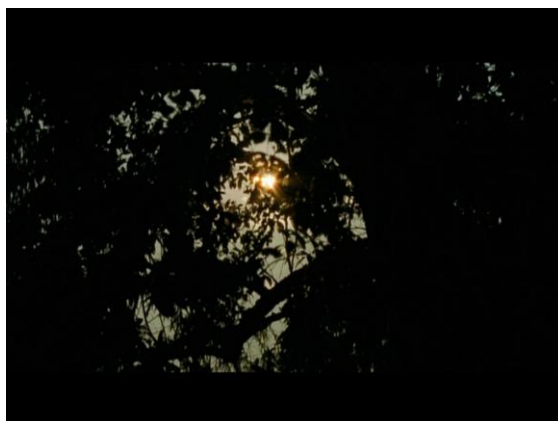
Creo que es sólo en los recuerdos involuntarios donde el artista debería buscar la materia prima de su obra. En primer lugar, precisamente porque son involuntarios, porque surgen por sí mismos atraídos por la semejanza de un minuto idéntico a otro, sólo ellos tienen el sello de lo auténtico. Después porque nos ofrecen las cosas en una exacta dosis de memoria y olvido. Por último, porque como nos hacen experimentar

---

<sup>1</sup> «...le décalage entre l'image prévue et l'image obtenue dû au délai de vue, entre l'image entrevue ou, si l'on veut, pré-vue et l'image vue ensuite (retrouvée). D'où la nécessaire transposition. La possession, dit Proust, nous livre nécessairement autre chose que l'objet imaginé (absent). Le souvenir "vague et obsédant" s'actualise mal dans une image aussi "définie" qu'une photographie. La configuration des détails est trop précise, trop nouvelle, l'image trop plate: elle manque de "corps" et en même temps aucun corps ne peut recouvrir exactement le corps imaginé. Seule la mémoire involontaire fait parfaitement coïncider le passé ou le lointain de l'imaginaire et le présent de la sensation».

una sensación ya vivida, en circunstancias muy distintas, la liberan de toda contingencia, y nos dan de ella la esencia extratemporal.<sup>2</sup>

La magdalena, el retorno sinestésico de esa experiencia, se revela en su “otra vida”, cuando regresa desatada de la causalidad que sólo la hubiese circunscrito a una mesa familiar, como en el célebre acto proustiano de mojar la magdalena en la taza de té (o a una cena de familia, como en *Uncle Boonmee*, por más extraña que pueda resultar esa cena). Una sensación “ya vivida”, que retorna, en un segundo ahora, a partir de imágenes y sensaciones desligadas de toda contingencia:



Bongsong: “mis pupilas comenzaron a dilatarse, hasta que pude comenzar a ver en la oscuridad...” [Imagen del recuerdo del hijo]



Boonmee: “Qué pasa con mis ojos? Están abiertos pero no puedo ver...¿o los tengo cerrados? Huay: quizá necesites tiempo para habituarte a la oscuridad. Boonmee: Nací aquí, en una vida que no puedo recordar. Sólo sé que nací aquí, pero no sé si como hombre o animal...” [Imágenes del recuerdo del avenir del padre]

La duración real de estos planos (el sol que se dilata en el recuerdo del hijo y la luna que se nubla en el recuerdo prospectivo del padre) en el montaje de *Uncle Boonmee...* es muy breve, pero su duración relativa, su persistencia latente sobre las imágenes del film que atraviesan, es inmensa. Entre estas imágenes que funcionan como las cámaras oscuras donde se revelan las fotos de Boongsong y de Boonmee, se fragua la transmisión de unos recuerdos de una vida a otra vida. Y en su transmisión se dobla, materialmente, la vida de estas imágenes.

---

<sup>2</sup> PROUST, Marcel. Entrevista publicada el 12 de noviembre de 1913 en *Le Temps*, dos días antes de que comenzase a venderse la primera entrega de *À la recherche du temps perdu* (y pocos meses antes de que comenzase la Primera Gran Guerra) (Proust, 2005:140-141).

### 3. A burden memory

Las palabras anteriores de Boonmee, que sucedieron sobre la luna entre los árboles, como eco de las palabras del hijo (que disolvía su mirada menguante ante el sol entre los árboles), son su exacta inversión y trasmigración: y las de Boonmee son sus últimas frases, antes de comenzar a relatar el prefigurador sueño de su avenir en Nabua: su cita final, en futuro anterior, con esas fotos-recuerdos-del porvenir, que le aguardan desde hace mucho tiempo.

Recapitemos el trayecto de Boonmee hasta aquí: el tío Boonmee masacró demasiados comunistas, en un pasado que no es otra vida. Hizo correr sangre laosiana. Los masacrados le pillaron a su hijo, y cual minotauros erectos, lo copularon hasta volverlo mono. El tío sabe que debe pagar un precio. Los monos piden sangre, el tío asume el funesto destino, y camina hacia su ritual: desciende a una caverna sacrificial... La fe, o la culpa, es un salto al absurdo desde el cuchillo de carnicero que levantó Abrham. Y al tío lo apura su riñón maltrecho. Lo acompañan en la procesión su cuñada Jen, una coja taciturna; su mujer fantasma (cuyo amor es más posesivo e histérico que el amor de una hembra de carne), y su sobrino Tong, con cara de pez. Cuando llegan a la caverna, nítido gineceo, las sombras y los cuerpos son una y la misma cosa. No hay un ideal más allá. Más allá están los monos que esperan a Boonmee. Su esposa fantasma le desagota el tubito de la diálisis. No corre la sangre del asesino que fue, sino su orina. Es un sacrificio un tanto injusto: Boonmee derramó sangre de laosianos, y como restauración final, vierte en ofrenda su riñón averiado. Su libación se antoja mezquina. Los monos siguen inquietos.

El alma se ve si hay un exceso del cuerpo, y a Boonmee se le escapa en un hilo ocre. No es una imagen sublime, es demasiado concreta: el sobrino con mirada de atún, sigue el reguero de orina por donde se derrama el alma del tío. No hay sublimación. Tong se mueve de sitio, para no mancharse con el karma del tío.

Antes de morir, amparado en el gineceo de la caverna por donde se derramará su orina, Boonmee, el hombre que podía recordar sus vidas pasadas, relata su último sueño; el sueño de una vida futura que ya no logra recordar del todo; una vida futura con agujeros, en la que faltan las fotos de su hijo:

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

Entre su relato van apareciendo las fotografías de Nabua; fotografías de un futuro incierto donde vemos a un grupo de adolescentes con trajes militares y armas, llevando a un Ghost Monkey como su hijo, atado con una correa: el mono de estas fotos, ha alcanzado, ahora, una nitidez excesiva, casi ordinaria, como en una fotografía de facebook, colgada por adolescentes, o por soldados americanos de Abu Ghraib... Cuando Weerasethakul proyecta esas imágenes de Nabua sobre la rememoración incierta de Boonmee, su personaje desaparece de la memoria de la película, y de la memoria de los personajes de la película. Son imágenes alcanzado su acervo de venidero pasado; imágenes deshaciéndose en ese excesivo proceso.

Estas fotografías vienen de *Primitive* (2009), la instalación que Weerasethakul produjo y que sirvió de cantera imaginaria para *Uncle Boonmee*. Weerasethakul descubrió la Historia de Nabua en 2008, y su pozo de muertes y memorias extinguidas se convirtió en el pozo de *Primitive*: era la primera vez que una obra de Weerasethakul no provenía de la memoria familiar del autor, sino de la memoria de un pueblo, de los desaparecidos de un pueblo, que emergían desde una nave espacial / maquina del tiempo extraña, insertada en ese sitio:

The Primitive project is about re-imagining Nabua, a place where memories and ideologies have been extinguished. The video installation features the teenage male descendants of the farmer communists, who were invited by Apichatpong to fabricate new memories in the building of a spaceship in the rice field. Used as a place to hang out, sleep and dream, the spaceship also takes on its own life in the landscape. (Newman, 2009)

Los adolescentes de Nabua, descendientes de los comunistas exterminados, y de los comunistas que huyeron a la selva para no ser exterminados por los militares, comienzan a construir una nave espacial / máquina del tiempo en ese espacio atestado de recuerdos reprimidos. Weerasethakul cuenta que la nave espacial la diseñó uno de los adolescentes de Nabua, y que el esqueleto de metal de la nave fue forjado entre los jóvenes y sus padres:

Soon some of the teens used the spaceship as a place to get drunk at night. They decorated the interior of the ship with little coloured lights. While it has become their second bedroom, the elders of the village want to use it to store rice. I use it as a movie prop. (Weerasethakul, 2009)

Si el recuerdo contemporáneo ya no sale de una magdalena, habrá pensado Weerasethakul, habrá que crear una magdalena más grande, para que en lugar de confiar la re-emergencia de la memoria al acto individual de sumergir la magdalena en el té, la abismemos en el acto comunal de sumergir a los fantasmas y a los seres de un poblado en el interior de esta nueva magdalena: un trabajo de comuna (un trabajo descomunal), para remover y reobrar nuevos recuerdos desde los recuerdos extinguidos. Los diferentes usos que los adolescentes de Nabua, sus padres, y el propio Weerasethakul dieron a la nave, atestiguan este proceso inmenso.





En la secuencia final de *Uncle Boonmee...*, Jen, su cuñada, no sabe cómo hacer un álbum de fotos para el familiar muerto, porque dice no conocer demasiado bien su historia... El muerto del que no recuerdan demasiado bien su vida es Boonmee, ese hombre que podía recordar sus vidas pasadas. Es un síntoma explícito. Un síntoma materializado. No hemos visto todas las fotos de la familia, pero tenemos la sensación de que cada foto ha encontrado su sitio exacto en este álbum familiar del muerto... Un álbum de imágenes visibles y escondidas. Son las imágenes que realmente pesan, las imágenes que han logrado atravesar el cerco de las vidas: «*A burden memories*», como le gusta decir a Weerasethakul.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AILLAUD, Gilles; BAILLY, Jean Christoph (2009): *Le visible est le caché*. Paris, Gallimard.
- BAILLY, Jean Christoph (2008): *L'instant et son ombre*. Paris, Seuil.
- BENJAMIN, Walter (1998). "Una imagen de Proust", en BENJAMIN, Walter: *Iluminaciones I*. Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2005): *El libro de los pasajes*. Madrid, Ediciones Akal.
- BUCK-MORSS, Susan (2005): *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Buenos Aires, Interzona.
- CHEVRIER, Jean-Françoise (2009): *Proust et la photographie*. Paris, L'Arachnéen.
- LEHRER, Jonah (2010). *Proust y la neurociencia*. Barcelona, Paidós.
- NEWMAN, K. (2009): "A Man Who Can Recall His Past Lives", en QUANDT, J. (Ed): *Apichatpong Weerasethakul*. Viena, Austrian Film Museum.
- PROUST, Marcel (2001): "Le temps retrouvé". III, 890 / IV, 474. Paris, Editions Gallimard.
- PROUST, Marcel (2005): *En este momento*. Madrid, Cuatro Ediciones.
- WEERASETHAKUL, A. (2009): "The Memory of Nabua", en QUANDT, J., (Ed): *Apichatpong Weerasethakul*. Viena, Austrian Film Museum.