

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Perspectivas del cine thai

Autor/es:
Elena, Alberto

Citar como:
Elena, A. (2001). Perspectivas del cine thai. Nosferatu. Revista de cine.
(36):148-152.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41237>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Perspectivas del cine thai

Berrogeita hamar eta hirurogeiko hamarkadetan estudio-sistema garrantzitsu batez hornituta, urteko ekoizpena berrehun lanetara iristen zela, batez ere melodramak eta musikal herrikoiak, zinema thailandiarrek bere ekoizpena gutxitu egin zuen apurka-apurka azken hamarkadetan laurogeita hamarreko hamarkadako krisi larrian sartu arte. Dena den, 1997an zuzendari gazteen belaunaldi bat agertuko da indarrean, zinema berri, moderno eta biziarekin, publiko gazte eta hiri-ingurukoari zuzendutakoa.

Alberto Elena

Virtualmente desconocida a escala internacional, la cinematografía tailandesa no es, sin embargo, insignificante ni de reciente creación. Antes bien, con un bagaje de cerca ya de cuatro mil largometrajes a sus espaldas, hunde sus raíces en los años veinte, si bien no alcanzará una mínima estabilidad hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Con una producción todavía modesta (unos veinticinco títulos al año), el cine *thai* desarrollará no obstante a lo largo de los cincuenta un particular sistema de estudios y un poderoso *star system* local que redundarán en una creciente popularidad del mismo frente a las producciones extranjeras. La auténtica explosión llegará en la década de los sesenta, coincidiendo con la mejor articulación y estandarización de aquellos géneros favorecidos por los espectadores (son, de hecho, los años del apogeo del musical), momento en que la producción alcanza fácil-

mente los doscientos filmes anuales, pero con picos tan llamativos como el alcanzado en 1966 con 260 largometrajes. Por más que esto no significara, en realidad, sino un tercio del total de estrenos cinematográficos en el país y que esta hegemonía extranjera (básicamente norteamericana) en las pantallas ni siquiera se viera compensada por una auténtica capacidad de exportación (fuera de Birmania, Camboya o Laos), el cine *thai* aún gozaría de buena salud durante largo tiempo.

A mediados de los setenta, sin embargo, la tornas iban a cambiar drásticamente y con efectos bien duraderos. Bastará señalar cómo los 144 millones de dólares recaudados en taquilla por el cine *thai* en 1976 se vieron reducidos a tan sólo 48 millones en 1992, paralelamente a una ostensible disminución del número de largometrajes producidos cada año o la (menos severa, pese a todo) reducción del parque de salas cinematográficas. Las turbulentas circunstancias políticas de los setenta no sólo redundarían en un progresivo endurecimiento de los códigos de censura, sino -a partir del toque de queda establecido por la ley marcial de octubre de 1976- en una limitación efectiva del número de sesiones diarias y el consiguiente descenso en la frecuentación de las salas. El muy conservador gobierno del primer ministro Thanin Kraivichian (1976-1977), fuertemente respaldado por el ejército, se mostraría nominalmente preocupado por la calidad de la producción cinematográfica local y su papel en el desarrollo del país, pero no adoptaría ninguna medida de relieve al margen de decretar un alza del 1400% en los impuestos sobre la importación de películas extranjeras. La Motion Pictures Export Association of America (MPEAA) respondería de inmediato con un severo boicoteo de sus suministros a Tailandia, que se extendería desde enero de 1977 a mayo de 1981. Ninguna

de las ansiadas reformas en el seno de la industria cinematográfica local vería entonces la luz, siendo preciso esperar al gobierno del general Chatichai Choonhavan (1988-1991), el primero en muchos años elegido en unas elecciones libres, para que se crearan la Federación de Productores Cinematográficos de Tailandia y el Instituto Nacional del Cine: pobremente dotadas, ambas instituciones se revelarían no obstante altamente ineficaces para detener la crisis del sector.

Las convulsas circunstancias políticas de los setenta habían coexistido, sin embargo, con la eclosión de una nueva generación de cineastas a los que parecía cuadrar de algún modo la etiqueta de "nuevo cine" *thai*. No tanto, ciertamente, por sus virtudes formales como por la propensión a abordar temas sociales -y aun políticos- rigurosamente inéditos hasta la fecha en las pantallas del país, cineastas como el príncipe Chatri Chalerm Yukol, Euthana Mukdasnit o Manop Udomdej, entre otros, rompieron *de facto* con la tradicional vena escapista de la producción local. Alejados de cualquier voluntad experimental en el plano del lenguaje y de la estética, estos jóvenes cineastas supieron asegurarse un cierto favor del público, sobre todo en las significativas áreas urbanas de un país cuyo mapa de la exhibición estaba -entonces como ahora- preferentemente desplegado en zonas rurales. En efecto, más del 80% de las salas cinematográficas del país (cerca del 90% en la actualidad) estaban situadas en provincias, fuera de Bangkok, y ello ha tenerse muy en cuenta a la hora de entender la naturaleza y características de las propuestas de los productores. Historias fuertemente convencionales, ligadas con frecuencia a narraciones de corte tradicional, indisimuladamente escoradas hacia el melodrama sin por ello renunciar a un colorista elemento musical, estas pe-

lículas se reorientarán progresivamente hacia un público joven a lo largo de los años ochenta (filmes de temática juvenil, imitaciones del cine de gánsters procedente de Hong Kong...) pero sin quebrar en ningún momento el habitual conservadurismo estético e ideológico.

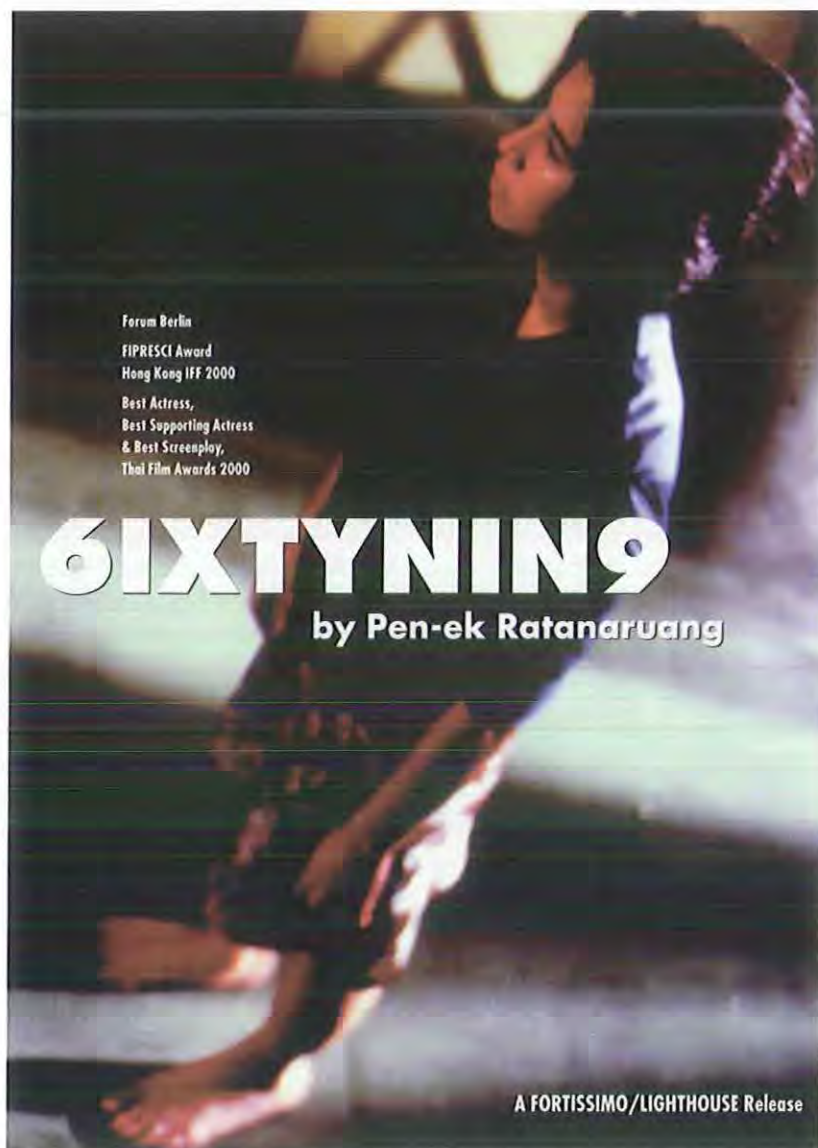
Obras como **La acusación** (*Ya Pror Me Chu*, 1985), de Manop Udomdej, **La cicatriz** (*Prae Kaow*, 1979) y **Los dos mundos** (*Tawipop*, 1990), de Cherd Songsri, **Nampoo** (*Nampoo*, 1984), **Las mariposas y las flores** (*Peesuea Lae Dokmai*, 1985) y **La senda de los valientes** (*Withee Khon Kla*, 1991), de Euthana Mukdasnit, o **El guardián de elefantes** (*Khon Liang Chang*, 1989) y **La canción del Chao Phraya** (*Nong Mia*, 1990), de Chatri Chalerm Yukol, sellarán la contribución de un grupo de cineastas inquietos que no obstante conocerán crecientes dificultades para poder mantenerse en activo a medida que la crisis financiera arreciara. El profundo impacto del vídeo, que en Bangkok -única plaza fuerte para el "nuevo cine" *thai*- llega a reducir la frecuentación de las salas en un 50% durante la década de los ochenta, condena a algunos a la práctica inactividad (caso de Manop, en tanto que Euthana se concentra preferentemente en sus actividades paralelas en la industria discográfica) y obliga a otros a atender de forma explícita a las exigencias del público (Chatri y Cherd cosecharán sus mayores éxitos en la década de los noventa con propuestas solventes, pero menos ambiciosas que las mencionadas más arriba). Como movimiento, el "nuevo cine" *thai* había muerto: a su manera, **Atardecer en el Chao Phraya** (*Khoo Kham*, 1996), de Euthana Mukdasnit, una epopeya romántica ambientada bajo la ocupación japonesa durante la Segunda Guerra Mundial, anunciaba ya una nueva era.

La galopante crisis de producción de los años noventa (64 filmes en 1993, 57 en 1994, 41 en 1995, 40 en 1996, 30 en 1997, 13 en 1998, 9 en 1999), agravada por la severa devaluación del *baht* en el verano de 1997, parecía augurar lo peor para el cine *thai* cuando una nueva generación de jóvenes cineastas irrumpe por sorpresa en el sombrío panorama y conmociona los tradicionales cimientos de la conservadora industria local. La paradoja tiene naturalmente mucho que ver con la confluencia de distintas líneas de fuerza en una sistemática operación de *aggiornamento* que emerge, antes que nada, como tentativa respuesta a esa misma crisis. Por un lado, hay que tener en cuenta la completa renovación que el sector de la exhibición experimenta en

las grandes ciudades a raíz de la apertura de los primeros complejos de multisalas en Bangkok en 1993. Promovida por Entertainment Golden Village (EGV), una *joint venture* con Singapur y Australia, esta iniciativa responde básicamente a los intereses de las *majors* norteamericanas, cuyas grandes producciones son precisamente las que llegan ahora al público bajo esta nueva modalidad de exhibición, en salas modernas y dotadas de los últimos adelantos técnicos, por no hablar de las mayores comodidades en la línea de un consumo integrado. Los espectadores jóvenes de Bangkok y otros grandes núcleos urbanos responden estusiastamente a esta oferta y así el sector de la exhibición se revitaliza con la inmediata proliferación de estas

nuevas multisalas. Por otro, la creciente orientación juvenil de la producción desde la década anterior (atención a problemáticas juveniles, recurso a estrellas de la música *pop*, imitación de géneros exitosos entre esa misma franja de edad en otras latitudes...) cristalizará en un ostensible relevo generacional cuyos perfiles resulta todavía prematuro determinar.

Con todo, esta nueva generación de cineastas que eclosiona coincidiendo precisamente con el crítico año de 1997 presenta, más allá de su juventud, algunos otros rasgos definitorios de indudable relevancia. Formados muchos de ellos en el extranjero (Pen-ek Ratanaruang, Supachai Surong-sain...) o procedentes de la televisión (Nonzee Nimibutr, Wisit Sasanatieng...), estos cineastas tienen ya poco o nada que ver con los paladines del "nuevo cine", irónicamente beneficiados por este reciente *boom* y el mayor reconocimiento obtenido por la producción local en estos últimos años hasta recuperar un 12% de cuota de pantalla en 2000 y con la confiada expectativa de llegar al 20% en este año. Pero si, en efecto, Manop Udomdej o Euthana Mukdasnit han podido volver a ponerse detrás de las cámaras gracias a esta temporal bonanza o Chatri logra finalmente acometer su largamente ansiado proyecto *Suriyothai* (*Suriyothai*) -cuyo estreno previsto para el próximo verano es ya contemplado como uno de los grandes acontecimientos de la historia de la cinematografía *thai*-, no son ya sus obras las que definen esta nueva etapa. Antes bien, películas como **Fun Bar Karaoke** (*Phan Ba Karaoke*; Pen-ek Ratanaruang, 1997), **¿Quién es el que corre?** (*Ta Fa Likit*; Oxide Pang, 1997) o **Dang Bireley y los jóvenes gánsters** (*2499 Antapan Krong Muang*; Nonzee Nimibutr, 1997) inauguraban -más allá de sus méritos concretos- nuevas avenidas para el cine *thai*.



Sesenta y nueve

Bajo la abierta y explícita inspiración de Hartley, Tarantino y Woo, Pen-ek Ratanaruang firmará la más emblemática de estas obras de ruptura, **Fun Bar Karaoke**, estilizada sátira de la clase media del país que evidencia no sólo aquella filiación estilística, sino que acusa con nitidez la trayectoria de su autor en el cine publicitario e introduce de este modo -por más que a su particular manera- un soplo de aire fresco en las estancadas aguas del cine *thai*. Mucho más depurado, **Sesenta y nueve** (*Ruang Talok 69 / Sixty-nine*, 1999), un excéntrico *thriller* abiertamente decantado hacia el humor negro y no exento de jugosas anotaciones sociales, consagra al cineasta en los circuitos internacionales y opera como locomotora de esta vertiginosa renovación estética que parece estar experimentando la cinematografía tailandesa. **¿Quién es el que corre?**, obra de un joven cineasta de Hong Kong establecido en Tailandia desde 1992, Oxide Pang Chun, constituye un insólito ejemplo de producción independiente cuya cálida acogida por parte de crítica y público permitirá a su autor acometer -esta vez junto a su hermano gemelo Danny Pang- la realización de **Los peligros de Bangkok** (*Bangkok Dangerous*, 2000), logrado experimento de aculturación del reputado cine de gánsters de la ex-colonia británica. Por más que esta influencia también se reconozca en **Dang Bireley y los jóvenes gánsters**, evocación de la carrera de un legendario criminal tailandés de los años cincuenta, Nonzee Nimibutr parece en cambio reconocerse directamente en la tradición del *film noir* americano y evidencia una mayor sensibilidad social que los hermanos Pang o anteriores aproximaciones al género desde la perspectiva *thai*.

Un nuevo cine (moderno y abierto a las más variadas influencias internacionales) para un nuevo público (joven y urbano) implica

BANGKOK DANGEROUS

by OXIDE and DANNY PANG



OFFICIAL SELECTION TORONTO, VANCOUVER 2000

FORTISSIMO!!!

sustanciales transformaciones no sólo, como ya se apuntó, en el sector de la exhibición, sino en las propias estructuras de producción o en una renovación de las infraestructuras técnicas de rodaje y postproducción. En efecto, Bangkok se configura así en estos últimos años como un atractivo foco de actividad en el que cineastas como Wong Kar-wai o Lin Cheng-sheng ruedan y/o post-producen sus últimos e importantes filmes -**De-seando amar** (*Huayang Nianhua / In the Mood for Love*, 2000) y **La belleza de las nueces de betel** (*Ai Ni Ai Wo / Betelnut Beauty*, 2000), respectivamente-, pero sobre todo asiste a la revitalización de unas estrategias de producción que parecían definitivamente abandonadas tras la integración monopolística de los ochenta, cuando

todo el sector pasa a estar básicamente en manos de cuatro compañías (Apex Productions, Five-Star Productions, Sahamongkol Films y Go Brothers). Pequeñas empresas de producción, muchas de ellas de nuevo cuño aun en las difíciles circunstancias financieras del momento (la activa Film Bangkok, por ejemplo), competirán con otras más establecidas (Tai Entertainment), pero también con auténticos independientes (Firecracker Film), por la atractiva cuota de mercado que el cine *thai* parece venir asegurándose.

De hecho, tres películas recientes han batido todos los récords históricos de taquilla en tan sólo unos pocos meses. Estrenada en julio de 1999, **La señora Nak** (*Nang Nak*; Nonzee Nimibutr,

1999), estilizada revisitación de una popular historia de fantasmas, figura en cabeza con 3,5 millones de dólares recaudados, pero previsiblemente no tardará en verse superada por **Bang Rachan** (*Bang Rachan*; Thanit Jitnukul, 2000), una epopeya histórica que desde su estreno el 29 de diciembre de 2000 ha acumulado ingresos por valor de 3,2 millones de dólares, o incluso **Las damas de hierro** (*Satree Lex / The Iron Ladies*; Yongyooth Thongkonthun, 2000), estrenada en marzo de 2000, pero todavía en cartel con gran éxito y más de 2,3 millones de dólares recaudados (todas las cifras a fecha de febrero de 2001). Basada en la historia auténtica de un equipo de voleibol compuesto por *gays* y transexuales, **Las damas de hierro** -al margen de su

circulación por numerosos festivales de todo el mundo- está llamada a ser también la primera película tailandesa que conocerá una distribución comercial normalizada en los Estados Unidos, un hito con el que ni los más optimistas habrían podido soñar hace tan sólo tres o cuatro años.

Por su parte, **Las lágrimas del Tigre Negro** (*Fah Talai Jone*; Wisit Sasanatieng, 2000), producida por Nonzee Nimibutr y estrenada a finales de septiembre, lleva camino de convertirse en un auténtico film de culto en Tailandia. Procedente de la televisión y el cine publicitario, Wisit ofrece un delirante *pastiche* básicamente concebido como un homenaje (no exento de perfiles paródicos) al cine de género de los sesenta y, de

manera particular, al entonces popular *western* thai: entre el *kitsch* y la posmodernidad, **El cielo castiga a los bandidos** comienza también a despertar el interés del público internacional en una singladura apenas comenzada en el Festival de Vancouver. No menos revelador, aunque por motivos diametralmente opuestos, es tal vez el caso de **Objeto misterioso a mediodía** (*Dogfar Nai Mae Marn*, 2000): apasionante documental, "falso" o verdadero según la conveniencia de su autor, filmado con un modesto presupuesto y de forma completamente independiente por el joven Apichatpong Weerase-thakul, adopta como pretexto el episódico viaje de un equipo cinematográfico por distintas regiones del país pidiendo a ciudadanos anónimos que completen una historia cuyo comienzo les ha sido vagamente relatado. Primer film *thai* que ha contado con el apoyo del prestigioso Fondo Hubert Bals del Festival de Rotterdam, **Objeto misterioso a mediodía** constituye un impagable fresco sobre la Tailandia rural y provincial de nuestros días al tiempo que un lúdico experimento sobre la naturaleza demiúrgica del cine.

Entusiasmo y creatividad dominan, pues, la escena contemporánea de la cinematografía tailandesa, por más que las estructuras de producción continúen siendo endebles y, de hecho, su suerte parezca estar vinculada precisamente al rumbo que este movimiento de renovación generacional y estética conozca en los próximos años. A falta, pues, de nuevos datos que nos permitan calibrar con mayor precisión si estos cuatro años de esplendor del cine *thai* han servido para sentar nuevas y fecundas bases o, por el contrario, terminan revelándose un efímero espejismo, lo que sin duda cabe afirmar a fecha de hoy es que el panorama cinematográfico del Lejano Oriente se ha visto enriquecido con esta inesperada, pero bienvenida, aportación.

Sometimes Even Sportsmen Want To Be Ladies...

Official selection
Toronto film
festival 2000



A Movie For All Genders

TAI ENTERTAINMENT PRESENTS A FILM BY YONGYOOT THONGKONTHUN 'THE IRON LADIES (SATREE LEX)
DIRECTOR: YONGYOOT THONGKONTHUN
CAST: SAKAPORN PHOLICE, SARAPAP YIRAKAMIN, KEACHAI BURAKAPANT, BOESIO MANOCHAI, CHAIKARAN NIMPOONSAHUS, GONGSERN BENKATHUKUL, SIRIHOANA HONGSOPON
COSTUME DESIGNER: EKAASIT MEELAPASANTUL
EDITING: NABUEKHA VLAIVANT
PRODUCTION DESIGNER: SUNTI ASSAVINIKUL
EXECUTIVE PRODUCERS: WILD AT HEART, JIRA MALIGOL
PRODUCED BY: VISUTITCHAI BOONYAKARAJANA, JIRA MALIGOL, YONGYOOT THONGKONTHUN
EXECUTIVE PRODUCERS: PHACHAYABIN KLANKAN, PRASENTI WITWAKANONPONG, CHANAJAI TONGSATHONG
PRODUCED BY: VISUVE POUJORNALAKS
DISTRIBUTED BY: YONGYOOT THONGKONTHUN FORTISSIMO

Las damas de hierro