

LA REPRESENTACIÓN DE BANGKOK
POSTCRISIS DE 1997 EN *FUN BAR KARAOKE* (1997), *SEIS
NUEVE* (1999) Y *MONRAK TRANSISTOR* (2001)
DE PEN-EK RATANARUANG

MARÍA DE LOS MILAGROS EXPÓSITO BAREA
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

Según Reyes López (2003), la crisis financiera y económica que comenzó en Tailandia en 1997 y que se propagó a gran parte del sureste asiático, aún sigue siendo un debate dentro del ámbito académico. La gran pregunta es cómo pudo originarse una crisis en un país y en una zona tan próspera desde principios de los años noventa. Se han establecido estudios a partir de los modelos de desarrollo asiático y del proceso de liberalización de una serie de países de la zona, así como el funcionamiento de las instituciones financieras. La crisis tuvo un carácter, en primer lugar regional, que derivó en un alcance internacional cuando las economías emergentes de Asia-Pacífico comenzaban a tener un comportamiento económico positivo y satisfactorio.

Algunos observadores afirmaron que se trataba no solo de una crisis financiera sino que también era una crisis política.

Como afirma Manso (2015), el 2 de julio de 1997 el gobierno tailandés tuvo que devaluar el baht, la moneda tailandesa, debido a la masiva salida de capitales de fondos de inversión. El cambio de divisas pasó de 24 bahts por dólar a 40 bahts en tan solo una semana, perdiendo cerca del 80% de su valor. Las deudas hicieron que las empresas y las entidades financieras entraran en bancarrota, unido a la suspensión de pagos, ya que los inversores solicitaron el reembolso del capital en dólares.

La crisis económica de 1997 hizo cambiar las tendencias políticas tailandesas, tal y como afirma Tejapira, hacia un nacionalismo económico, cuyo auge se puede ver claramente en las elecciones generales de 2001, que fueron la respuesta al período postcrisis donde la economía permaneció estancada. “This caused in turn by the credit system-paralyzing contradiction between the globalized financial sector and the nonglobalized “Thai-Thai” corporate sector resulting from halfway globalist/neoliberal reform” (Tejapira, 2002, p. 323). La incompatibilidad que había entre estos dos sectores fue la causante de la paralización del sistema de crédito en Tailandia, impidiendo la prevención y recuperación económica.

Este autor también hace hincapié en el impacto psicocultural que tuvo lugar tras la debacle económica en la clase media tailandesa. De la concienciación colectiva sobre las ventajas de la globalización y el ascenso y prosperidad del mercado libre, a la costosa lección de que la economía nacional y el mercado si se lanzan de forma abierta y libre hacia los competidores externos, el mercado internacional, difícilmente puede sobrevivir. En la sociedad creció un escepticismo crítico hacia la globalización cuya repercusión fue el giro hacia el nacionalismo económico (Tejapira, 2002).

Pese a la repentina desaceleración económica de Asia en ese mismo año 1997 que haría reflexionar sobre la eliminación de cualquier esperanza de una regeneración en la producción cinematográfica. “Ironically, however, it was precisely at this point that Thai cinema experienced the start of its new upswing” (Chaiworapong y Knee, 2006, p. 60).

1997 fue, por tanto, un año significativo para la cinematografía tailandesa:

In the late 80s until mid 90s, people kept saying that Thai film industry was dying. It may be just the right time or merely coincidence that many things did changed in 1997. It was the year to celebrate the centenary of cinema history in Thailand. In fact only 17 films were produced that year, but there were a few new filmmakers entering the film industry. Among them, Pen-ek Rattanaruang, Nonzee Nimibutr and Oxide Pang launched their first film at the same year. (Uabumrungjit, 2004)

La crisis financiera unida a la aprobación de una nueva Constitución en 1997, animaron de nuevo a la sociedad tailandesa a luchar por una

identidad nacional: “This boom in filmmaking occurred in a cultural context where Thai nationalism was becoming increasingly visible” (Lewis 2003, 70).

Ese nacionalismo se hizo patente en Pen-ek a través de los personajes y ambientes de sus primeras películas que son el reflejo de la situación del país, concretamente centrándose en la capital, Bangkok.

Desde su debut en 1997, Pen-ek se ha convertido en un reconocido director, tanto dentro como fuera de su país, por su consistente y llamativa cinematografía. Sus primeras películas, *Fun Bar Karaoke* (1997), *Seis Nueve* (1999) y *Monrak Transistor* (2001), estuvieron entre las producciones que redefinieron la cinematografía local y contribuyeron a la formación de lo que hoy se conoce como Nuevo Cine Tailandés, además de plasmar una imagen concreta de la ciudad de Bangkok.

2. OBJETIVOS

El objetivo general de este capítulo consiste en estudiar el cine tailandés de 1997, concretamente las tres primeras obras de Pen-ek Ratanaruang, para ver cómo se representa en dichos títulos la ciudad de Bangkok postcrisis económica de 1997. Qué características prevalecen tras hacer un análisis de los filmes.

A continuación, se enuncian y detallan los objetivos específicos de esta investigación.

2.1. APROXIMACIÓN A LA CINEMATOGRAFÍA TAILANDESA

Para poder elaborar el estudio de una cinematografía nacional resulta imprescindible conocer sus códigos narrativos específicos y los modelos de organización de los relatos, porque están directamente relacionados con los hábitos culturales de esa nación. Las especificidades políticas, económicas y culturales permiten conocer los caracteres particulares de una cinematografía. Es por este motivo que se definirán algunas de las características distintivas de la cinematografía tailandesa, así como la situación política, económica y social de Bangkok previa a la crisis económica y postcrisis de 1997.

2.2. ANÁLISIS PORMENORIZADO DE *FUN BAR KARAOKE* (1997), *SEIS NUEVE* (1999) Y *MONRAK TRANSISTOR* (2001).

Se realizará un análisis de las obras, sobre todo de los personajes, la historia y las localizaciones, para comprobar cómo Pen-ek representa la ciudad de Bangkok dentro de sus películas. Qué peculiaridades se repiten para abordar las conclusiones de este capítulo.

3. METODOLOGÍA

En primer lugar, se hará un estudio del cine de los años noventa y principios del siglo XX en Tailandia, para poder contextualizar mejor al autor y su obra. No se puede obviar que el contexto específico en el que se circunscribe una cinematografía nacional es fundamental para comprender cuáles son las propuestas temáticas y bajo qué referentes culturales se están trabajando.

A continuación, se hará un estudio del hecho cinematográfico relacionado con cada obra, así como una aproximación introductoria de carácter general; es decir, se delimitarán los aspectos económicos, culturales, políticos o de cualquier otro ámbito que hayan influido en las obras. Posteriormente se estudiarán cada de uno de los textos en base a las temáticas que tratan, los personajes, la historia y todo aquello que afecte a la representación de la obra por parte del autor.

4. ANÁLISIS

En 1990 la industria cinematográfica tuvo que competir tanto, con los nuevos medios de comunicación, como con las grandes corporaciones de telecomunicación. Mientras en los años ochenta la competencia se centraba en la televisión y las cintas de vídeo o VHS, en los noventa el mercado se expandió hacia la televisión por cable, el VCD o incluso Internet. Con todo ello se abría un fuerte mercado empresarial que entraba en competición directa con la industria cinematográfica local, que ya no solo tenía que luchar contra las películas extranjeras sino también contra el nuevo negocio de las telecomunicaciones.

El Séptimo Plan de Desarrollo Nacional (1992-1996) estuvo enfocado en la diversificación del mercado de la exportación, así como en el desarrollo de áreas industriales específicas. Tailandia se convertiría en un gran país industrializado, gracias también a la inversión extranjera que comenzó a fluir a principios de los noventa. El país creció rápidamente hasta alcanzar un punto máximo en 1992. Los precios eran muy elevados como resultado de la especulación existente. En este período Tailandia se había convertido en un país moderno inmerso en el sistema capitalista. Los rascacielos se multiplicaban en Bangkok, al tiempo que se abrían centros comerciales y tiendas, al igual que en otras grandes ciudades del país. Aunque la occidentalización de Bangkok es siempre la más representada en el cine y la más criticada. La clase media que ya estaba creciendo desde décadas anteriores se expandió a lo largo y ancho del país convirtiéndose en un grupo social muy poderoso. El consumismo importado de Europa, Estados Unidos e incluso Japón se cristalizaba en un estilo de vida que dictaba que, a mayor poder adquisitivo, mayor consumo (Sungsri, 2004, pp. 119-120).

En cuanto a la industria cinematográfica, en este momento histórico habría que destacar una serie de aspectos como son: el papel del gobierno y su relación con la industria; la creación de la Junta Cinematográfica de Tailandia de la que surge la Federación Nacional de Cine de Tailandia.

El gobierno llevó a cabo medidas que marcaban, de una u otra forma, el progreso del cine tailandés. La primera fue una política de desarrollo de calidad y marketing de las películas tailandesas a través de una serie de premios anuales a la excelencia cinematográfica. De este modo, el gobierno inyectaba a la industria un incentivo para crear películas de calidad que gustaran a la audiencia local y al mismo tiempo pudieran ser exportadas al exterior, lo que suponía una aceptación por parte del público foráneo.

En sí, estas medidas no tenían fundamentos prácticos reales que soportasen la industria local, lo que se vio reflejado en la disminución de la producción cinematográfica hasta llegar a realizar menos de una decena de películas al año al finalizar la década de los noventa. La conclusión final a la que llegaron los directores locales fue la siguiente: “the

government has never supported Thai film seriously” (Chaiwisut en Sungsi, 2004, p. 124).

A partir de 1997 la posmodernidad se adentra en el cine tailandés y surge una nueva ola de realizadores claramente influenciados por la realización de vídeos musicales, la publicidad y la televisión, trayendo consigo un nuevo estilo de montaje y puesta en escena mucho más visual. Algunos de ellos toman como referencia las historias de la clase media tailandesa y las trasladan a la gran pantalla, en parte, por el poder que toma este grupo social en la propia sociedad y en la economía del país.

4.1. *FUN BAR KARAOKE* (1997)

Fun Bar Karaoke marcó un punto significativo en el cine tailandés, al ser la primera producción local seleccionada para su estreno mundial en el Festival Internacional de Cine de Berlín. Tras su estreno, después de una larga ausencia de películas tailandesas en el festival, se convirtió en un éxito de la noche a la mañana. La escena del nuevo cine tailandés en Bangkok acababa de comenzar, y esta película, junto con *Dang Bireley and the Young Gangsters* (Nonzee Nimibutr, 1997), marcan su inicio.

Según Promkhuntong, esta película refleja las influencias transnacionales del director. La escena de tortura musical del padre de Pu recuerda al debut de Quentin Tarantino, *Reservoir Dogs* (1992), mientras que la puesta en escena de matones tailandeses y los bares sórdidos recuerda las películas de crímenes de Hong Kong. Al mismo tiempo, el personaje contemplativo de Pu, y su apartamento, evocan el universo cinematográfico de Wong Kar-wai, cuya película *Chungking Express* (1997) se estrenó el mismo año. Esta asociación de Wong Kar-wai también se consolida, ya que su director de fotografía, Christopher Doyle, se uniría a Ratanaruang para las coproducciones panasiáticas *Last Life in the Universe* (2003) e *Invisible Waves* (2006) (2018a, p. 78).

La película refleja el mundo del que viene su carrera artística que no es otro que el de la publicidad. Pen-ek transporta el lenguaje audiovisual publicitario insertándolo dentro de su largometraje. Se observa un

refinado uso de los primeros planos y del montaje, de ahí que varios teóricos y críticos (Lewis, 2006; Promkhuntong, 2018a) lo asocien con una primera etapa de Tarantino, incluso en el uso de los toques cómicos dentro del drama o la estilización de la violencia.

El guion de la película corre a cargo de su director y es una carta de presentación que va a mantenerse a lo largo de toda su filmografía, de una u otra forma. Ya sea desde el punto de vista de una realización, distinta a la que se acostumbra en el cine tailandés, por los temas recurrentes que vertebran sus trabajos o por la representación de un contexto social diferente al habitual dentro del cine comercial.

La historia de *Fun Bar Karaoke* gira en torno a la vida de Pu (Fay Atsawet), una adolescente que vive con su padre (Phaibunkiat Khiaogao), un playboy amante del karaoke y de la vida nocturna de Bangkok. A lo largo de la película, Pu sueña con su madre muerta. Dentro de estos sueños, la madre siempre está construyendo la maqueta de una casa. A medida que la casa se va culminando en posteriores sueños; el padre va sufriendo percances y descendiendo más y más al inframundo de la mafia de Bangkok, hasta ser marcado de muerte. Mientras tanto, Pu buscará soluciones espirituales al estilo tailandés: como hervir cincuenta y dos huevos para un extraño ritual que atrae al buen karma o donar un ataúd con el nombre de su padre. Todo esto debido a la preocupación que mantiene por el significado de sus sueños y la ausencia constante de la figura paterna. Finalmente, Noi (Ray MacDonald), que es un asesino a sueldo secreto, le perdona la vida al padre de Pu y ambos se enamoran, previo cortejo.

A través de esta historia y los temas que se van desplegando en ella, la película marca una reacción violenta contra la ciudad capitalista de rápido crecimiento, se ve en las imágenes recurrentes de edificios en construcción o en el tráfico intenso cuando Pu y Noi se adentran en Bangkok. Casi siempre se muestra la capital como un lugar inhóspito, con una vida nocturna plagada de mafiosos, drogas, sexo y depravación.

Destaca la falta de una figura materna, tanto la de Pu como la de su amiga, pero será frecuente en la filmografía de Pen-ek encontrarnos con el abandono parental. Hay una búsqueda de la intimidad humana, los

deseos, anhelos, que como se podrá comprobar por la representación de la figura paterna, no se encuentran en los clubs nocturnos, ni en los karaokes bebiendo hasta caer rendido; hay algo más simple que es la familia.

Chaiworaporn señala que, en esta primera película de Pen-ek, *Fun Bar Karaoke*, se ilustra claramente el anhelo de una vida familiar feliz en los personajes de los dos protagonistas principales, Pu y Noi (2006, p. 113). Este tema será recurrente en las primeras obras de este director.

El padre casi siempre aparece inconsciente cuando se encuentra con Pu, lo que dificulta la comunicación entre ambos. Realmente no se hablan hasta la última media hora de metraje. El anhelo que siente Pu por el amor y el cuidado de su padre dentro de una familia perfecta se repite en el transcurso del film. Según Chaiworaporn, sus repetidos sueños con su madre muerta y la construcción de una casa, significan su anhelo por la familia perfecta que espera obtener de su padre. Ella quiere que él desempeñe papeles paternos y maternos. Como se ve casi al final de la película, Pu está muy feliz cuando su padre se queda en casa y hace todo el trabajo del hogar, como cocinar y limpiar (2006, pp. 113-114).

La búsqueda del hogar y la familia se reafirma en el personaje del otro protagonista, Noi, un sicario que está enamorado de Pu. Debido a su trabajo, Noi no puede revelar su verdadera identidad, hace de asesino con el fin de lograr un sueño: ahorrar dinero y encontrar a su padre en Nueva York.

Como se puede comprobar al finalizar la película, el empeño de hogar de ambos personajes finalmente se cumple. Antes de mostrar las nuevas vidas de los dos protagonistas, se inserta un anuncio para la televisión sobre un proyecto de vivienda, significando el final feliz de sus vidas. Pen-ek utiliza el lenguaje publicitario en varias ocasiones como eje sobre el que contextualizar dos mundos distintos, el artificial y falso que nada tiene que ver con la realidad, es decir, el que se muestra en la publicidad, y el mundo real con sus inconvenientes, dificultades, etc. Bangkok es aquí una fachada de lo que podría ser el avance de la sociedad Tailandesa, pero Pen-ek muestra la trastienda de ese mundo

corrupto, sucio, falso y mitificado. Ya se comienza a observar la dualidad entre la capital como centro neurálgico capitalista y alejado de las tradiciones rurales propias de la cultura tailandesa, lo moralmente aceptable. Incluso el hecho de la representación de una familia fragmentada típica de la sociedad de Bangkok, donde el vicio, la lujuria y el exceso son lo realmente importantes.

La mayoría de los personajes de las películas de Pen-ek se encuentran con sus propias versiones de crisis de identidad a medida que se desarrollan sus vidas, es como una respuesta al continuo cambio que sufre la sociedad tailandesa y la propia capital del país. Comparten el hecho de que son profundamente solitarios, viven solos o si tienen socios, no interactúan con ellos. Estas personas tienen solo uno o ningún amigo. Casi no tienen intereses o actividades externas, aparte de sus trabajos. Para salir de sus crisis de identidad, todos terminan regresando a casa. Son una generación que ha tenido que enfrentarse a una crisis económica que ha supuesto un cambio estructural en la sociedad, donde ahora se busca un valor seguro dentro de la tradición tailandesa. Esta tradición se muestra en la idea de familia, de respeto a los progenitores o de búsqueda de respuestas dentro de la cultura popular, siendo los mayores los portadores de ese conocimiento. Como afirma Chaiworaporn:

When the whole country faced economic problems, the crisis of the identity of the young intensified; however, this time it was shared by all generations. With the nationwide obsession of “going back to the basic,” the younger generation felt even more secure relying on the old values. (2006, p. 119)

En lo que respecta a las localizaciones, el uso de lugares lúgubres y oscuros están asociados a esa idea de una Bangkok desposeída de su identidad, un lugar donde prima el desencanto, reside la mafia corrupta y los personajes se dejan llevar por el espíritu capitalista despojado de cualquier cuestión asociada a la moralidad.

FIGURA 1. Imagen nocturna de Bangkok. (*Fun Bar Karaoke*, 1997).



Fuente: Five Stars Production Company y The Film Factory.

4.2. *SEIS NUEVE* (1999)

Tras el estreno de *Fun Bar Karaoke* y después de la crisis económica de 1997, Pen-ek comenzó a escribir el guion de *Seis Nueve*. El título original tailandés es *Ruang talok 69*, cuyo significado es algo así como: “historia divertida 69”.

En aquel momento, tras la crisis, era muy común encontrar entre la sociedad personajes como el de Tum, protagonista de la película, por las calles de Bangkok. Eran ciudadanos que habían sido despedidos de sus puestos de trabajo, atrapados en las condiciones de recesión económica y sin encontrar salida. Las tasas de suicidio aumentaron en el país considerablemente. Algunos regresaron a sus lugares de origen, fuera de Bangkok, principalmente porque provenían de áreas rurales. Otros comenzaron a reanudar sus vidas nuevamente abriendo pequeños negocios. En este aspecto *Seis Nueve* es un reflejo del momento que se vivió en la capital tailandesa tras 1997. Como afirma Palevsky: “*sixtynin9* uses absurd humour to expose the anomie of Thailand these days, after the bust ” (2010).

FIGURA 2. Imagen de Bangkok. (Seis Nueve, 1999).



Fuente: Five Stars Production Company y The Film Factory.

FIGURA 3. Imagen de Bangkok. (Seis Nueve, 1999).



Fuente: Five Stars Production Company y The Film Factory.

Una de las peculiaridades que se repiten en las películas analizadas es la dicotomía entre la capital, Bangkok, y las zonas de carácter más rural, entroncando con estas dos vertientes dos modelos de vida diferentes: el cosmopolita globalizado moderno pero lleno de contradicciones, o el

rural, campesino, tradicional, que guarda los valores ancestrales de la cultura tailandesa. En el caso del director analizado y como afirma Ingawani (2007, p. 48), hay un patrimonio hiperbólico donde se encuentran los espectadores burgueses y el cine tailandés contemporáneo, en él existe la lógica narcisista del espectador de estructurar la estetización de lo realmente tailandés (*thainess*) de acuerdo con la ideología del tailandés único. Cada vez más, las identidades deseables que circulan entre los ciudadanos de Tailandia son una fusión de un denominado “estilo tailandés” que no deja de ser otra cosa que una mezcla con rasgos europeos, americanos, japoneses, chinos o coreanos, en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Estas cuestiones son las que se ven reflejadas en las películas de Pen-ek, a través de una mezcla de personajes, reflejo paródico de toda esta situación que define Ingawani.

Seis Nueve continúa con la exploración que Pen-ek hace sobre la vida de Bangkok durante la crisis económica de los noventa. La película se posiciona como una comedia oscura con giros misteriosos, tal y como pronostica su título en tailandés. En modo resumido, la película cuenta cómo una chica joven es despedida de su trabajo y se ve envuelta en un accidental crimen que acaba cambiando su vida para siempre.

Promkhuntong hace referencia a la promoción internacional de esta película: “drew associations with Western stylized cult hits of the 1990s, most notably Quentin Tarantino’s *Pulp Fiction* (1994), and various festival recognitions from Berlin, Brooklyn and Hong Kong followed” (2018b, p. 80). De nuevo, la comparativa con Tarantino y su segundo film estaba presente, aunque sus estilos son diferentes tienen algo en común: en primer lugar, juegan con la parodia de una forma distinta al resto de directores; no hacen una simple imitación del cine que les gusta, sino que mejoran esos géneros o estilos que toman prestados. Y en segundo lugar, tienen un peculiar sentido del humor que se va desarrollando a lo largo de su filmografía, aunque llegado a una fase más madura de su carrera, esta pase a un segundo plano menos destacado.

Seis Nueve es el número del domicilio del personaje principal. Vive en el apartamento seis, pero al número le falta un clavo y a menudo se da la vuelta lo que hace que parezca que está en el número nueve. Este

hecho marca el transcurso de la película, como el azar hace que sea el apartamento seis, el de una chica joven; o el nueve, el de un traficante que se mueve entre la mafia.

Ambientada de nuevo en Bangkok, con las consecuencias de la crisis económica asiática aun llegando, el director trata el tema de la ciudad frente a lo rural, pero lo hace a través de sus personajes localizados en la capital. La protagonista es una inmigrante del sur de Tailandia que se mudó a Bangkok en busca de trabajo. Este detalle solo se presenta en una carta que Tum le escribe a su madre, a la cual le envía dinero, en la que dice: “He encontrado un trabajo en el extranjero y me voy... No te preocupes, no es el tipo de trabajo por el que se nos conoce a las mujeres tailandesas”. Uno de los grandes problemas que encuentran parte de las chicas que se mudan a la capital para buscar trabajo es que, al ser mayor la demanda que las ofertas laborales, la alternativa sea ejercer la prostitución y formar parte de las mafias tailandesas que se aprovechan de estas circunstancias. Ya en *Fun Bar Karaoke* se dejaba ver el mundo de los bares nocturnos y las chicas que lo frecuentaban.

La escena inicial de la película ya nos sitúa en los resultados derivados de la crisis económica. Tum está en su trabajo con el resto de las compañeras, todas uniformadas de igual manera en azul, esperando a que su jefe les dé las malas noticias. Con un montaje cuidado, de nuevo jugando con los primeros y primerísimos planos y la música, vemos como Tum acaba perdiendo su trabajo porque el azar ha hecho que saque uno de los tres números agraciados para ser despedida de la empresa. Irónicamente, el número 9 era su número.

Pen-ek se recrea en este acontecimiento, tan usual y dramático en la sociedad tailandesa en ese período, acompañando a Tum en su vuelta a casa con una caja de suministros de oficina en las manos llena de sus escasas pertenencias y mostrando, de nuevo, la ciudad de Bangkok. Como ya ocurría en su película anterior, las protagonistas tienden a estar solas, o como mucho tienen una amiga, no sociabilizan de forma natural y parecen aisladas del resto del mundo, es como si la capital aislara a la gente y las volviera menos sociables que en las áreas rurales.

Cuando Tum ya se encuentra a solas en su apartamento, aparece una de esas ensoñaciones típicas de Pen-ek, por un momento no sabes si realmente está pasando eso en la película o está dentro de la mente de sus protagonistas. En esa escena de fantasía, Tum se dirige al baño y comienza a beber todos los productos químicos domésticos que tiene, goteando un líquido rojo por sus mejillas mientras ingiere una botella de limpiador de baño, pero podría ser más sencillo pegarse un tiro en la cabeza, esta escena se muestra en pantalla y la sangre acaba manchando la pared, en un montaje rápido, para volver a la realidad de lo que acontece en el apartamento. Tocan a la puerta, cuando Tum abre no hay nadie, solo una caja de fideos instantáneos de la marca Mamá (marca popular en Tailandia). Al abrir la caja se da cuenta de que está completamente llena de dinero en efectivo, podría ser un millón de baht.

Obviamente la confusión viene por el caprichoso número de su puerta. La mafia había dejado el dinero en la puerta equivocada. Desesperada por quedarse con el dinero después de haber sido despedida el día anterior, Tum asesina accidentalmente a dos hombres que regresan para recuperar la caja y esconde sus cuerpos en su habitación, uno en el armario y otro en un baúl. Ese baúl nos recuerda a la película de *La soga* (*The Rope*, Alfred Hitchcock, 1948), y concretamente a la escena en la que la sirvienta recoge todo lo que había encima del baúl que había servido de mesa, la limpia y acerca unos libros del fondo del pasillo. Cuando va a meterlos dentro del baúl, James Stewart se ofrece a ayudarla, pero Farley Granger le indica a la sirvienta que no se preocupe, mañana se hará. Evitando en todo momento que se descubra dónde está el invitado que falta. Pen-ek hace una especie de homenaje, pero como el problema se va agravando, en vez de un baúl para guardar libros, al igual que en el film de Hitchcock, tendrá que comprar tres más.

A partir de este momento es cuando las situaciones que se van creando tienen una mayor complejidad para ser solucionadas, a lo que se suma el desasosiego de la protagonista. Pen-ek recurre a la comedia para aligerar las situaciones de suspense, intriga y los numerosos crímenes, a través de las referencias al boxeo tailandés, la mafia, la torpeza de la policía o los melodramas sentimentales de las señoras que pasan demasiado tiempo en compañía. Boehler la describe como: “Parodizes the

spy thriller, musical and melodrama, and *Ruang Talok 69* (...) introduces gangster stereotypes into its plotline” (2010, p. 117). Lo que queda patente es que la mafia suele estar siempre representada en sus películas de una forma estereotipada y con un trasfondo crítico.

A lo largo de 24 horas, las dos bandas llevan a cabo una serie de asesinatos cruzados al intentar descubrir la verdad detrás de la desaparición del dinero. Después de que todos los involucrados mueran en un tiroteo bien planificado en cuando a su realización cinematográfica, el absurdo en el que están envueltos aumenta. Cuando Tum regresa a su habitación se encuentra más cadáveres y más problemas para deshacerse de ellos, incluido a su antiguo jefe, quien la despedía de su trabajo en la escena inicial de la película. Su plan de comenzar una nueva vida en Reino Unido también se ve en peligro al intentar hacerse un pasaporte de contrabando justo con el cabecilla de la mafia que ha dejado la caja de fideos en la puerta y ahora busca su dinero.

Al igual que en otros dramas melancólicos de Bangkok posteriores a 1997, la protagonista deambula por los espacios de tránsito, desde su apartamento hasta la oficina de un agente turístico o la casa de uno de los capos de la mafia, tratando de encontrar un rumbo en su vida. Este rumbo es seguido por el director y su particular estilo a la hora de rodar las escenas de acción o incluso el paso del tiempo. Todas las circunstancias desafortunadas que se van insertando poco a poco en la película obligan a los protagonistas a romper las reglas sociales. En el caso de Tum, se sumerge más profundamente en una situación caótica que la lleva a cometer delitos, su única forma de escapar es comenzar de nuevo en una provincia del sur de Tailandia, volver al hogar familiar y alejarse de la caótica y desmoralizada Bangkok.

Según Chaiworaporn (2006), cuando la protagonista intenta resolver sus problemas, se enfrenta a más situaciones complicadas que van sumando nuevos conflictos. La pérdida de su identidad puede verse como la raíz de todos esos inconvenientes. Tum es una niña de provincias que ha emigrado para trabajar en Bangkok con el fin de mantener a su familia en el sur de Tailandia. Ella es una solitaria en una tierra extraña y solo tiene una amiga que es una vendedora de jeans ocupada coqueteando con un nuevo novio. Como migrante del sur de Tailandia, ya es

miembro de una comunidad minoritaria dentro de la gran ciudad de Bangkok. Solo tiene un tipo de seguridad en su vida: su trabajo. Por lo tanto, cuando lo pierde, Tum se convierte en una don nadie en la gran ciudad. Como mujer, naturalmente, se ve empujada a un estado adicional de marginalidad y se enfrenta a todo tipo de malestar social (2006, pp. 114-115). Siendo Bangkok el epicentro de esa soledad, los personajes acaban convirtiéndose en una metáfora del desarraigo que proyecta la capital. Ella no es nadie en ese lugar sombrío, que es la ciudad de Bangkok.

El film se cierra con Tum saliendo de Bangkok en un coche hacia el campo, donde la frondosidad de la selva se abre paso. Deja atrás su apartamento destrozado que había estado lleno de cadáveres. Entre las ventanillas de su automóvil se muestra como una especie de redención rural y la pantalla se vuelve negra.

4.3. *MONRAK TRANSISTOR* (2001)

Esta película fue estrenada en unos de los momentos álgidos del cine tailandés, siendo una obra clave dentro de lo que denominamos Nuevo Cine Tailandés. Según Boehler, la película es una crítica irónica al *zeitgeist*¹¹ de la época: la vigorosa celebración de un “regreso a lo básico” y a una “forma de vida tailandesa” retro-imaginada. Este conjunto confiable de valores “nativos” del cine tailandés se realizó a menudo desde la imagen sólida del campesino tailandés rural trabajador, un discurso que ahora supuestamente podría sostener al país, su bienestar e identidad después de la crisis económica (2018, p. 81). Bangkok es aquí el lugar donde se corrompen las almas de los campesinos, la capital de los sueños, pero también de las pesadillas.

Esta película está basada, a diferencia de las anteriores, en una novela que lleva el mismo nombre y que fue escrita en 1981 por Wat Wanlayangkulnb. Este autor fue uno de los miles de radicales que se vieron obligados a huir de Bangkok después de los acontecimientos de 1976. Con poco más de veinte años escribió un pequeño volumen inspirado en la comedia negra. Ingawanij (2007, pp. 88-94) hace una comparativa

¹¹ Se puede traducir al español como “Espíritu de la época” o “espíritu del tiempo”.

detallada y minuciosa sobre los paralelismos y diferencias que hay entre la obra de Wat, posterior a la masacre de 1976, y la de Pen-ek, posterior a la crisis económica de 1997. La novela sigue la desastrosa estancia en la capital de Pan, el antihéroe. Su única ilusión parece ser que es conseguir la fama en la radio como cantante de *luktoong*, la música que se relaciona directamente con la gente de las áreas más campesinas y rurales. El protagonista se casa con su novia en lo que se considera como un idilio romántico. Para añadirle más dramatismo, es reclutado por el ejército, el cual abandona, al igual que hace con su esposa embarazada, para conseguir su sueño musical. El camino del fracaso y la redención son los que al final lo harán volver a casa, tal y como ocurría en los dos títulos analizados anteriormente, donde el hogar y la familia son representados como garantes de estabilidad.

Ambas obras parecen expresar un anhelo hacia lo que los tailandeses consideran como los mejores días dentro de su historia, recurriendo a la idealización de lo rural. Sin embargo, en cada uno de los casos, el contraste que se hace entre lo rural y la gran urbe es diferente, entre otros motivos porque la obra de Wat es contemporánea al período que se describe en ella y a su escritura, mientras que la versión de Pen-ek no lo es, se basa más en la nostalgia de un tiempo pasado.

La actualización que hace Pen-ek de las desventuras de Pan después de la crisis de 1997 se distancia de las preocupaciones de la época de la novela. No obstante, la película sigue siendo sobre un chico de campo que tiene grandes sueños, al igual que en la obra literaria, pero no comparte el tema: la incorporación de la población rural al capitalismo como consumidores subordinados. Como afirma Ingawanij:

By shifting its focus of critique to the nation's insecure grasp of globalization, Pan becomes an allegory of a nation that has forgotten its depth of self, rather than a rural population subordinated by the "invisible" mechanisms of exploitation to the benefit of city forces. (2007, pp. 90-91)

La historiadora Katherine Bowie (1992) señala que hay una especie de mito acerca del paraíso rústico. Trata de explicar el mito de la economía de subsistencia que surge en Tailandia y que se fomentará en los

discursos posteriores a 1997, incluso por sectores de la izquierda marxista tailandesa¹².

Dentro de la historia tailandesa hay una tendencia real-nacional hacia una descripción del campesinado como un sector autosuficiente. Hay que tener en cuenta que la presión que ejercía el imperialismo europeo durante el siglo XIX marcó esa predisposición a describir al campesinado como autónomo bajo una monarquía juiciosa y justa, lo que garantizaba la subsistencia. Obviamente, enfrentarse a las economías europeas que ya han visto pasar con éxito la Revolución Industrial no es nada fácil con una economía eminentemente rural. El mensaje nacionalista que se transmitía continuamente era el de la riqueza natural de la tierra.

Según este Ingawanij (2007, pp. 80-81), la radio se convirtió en uno de los canales de comunicación más importantes para la población rural que vivía en las grandes urbes como Bangkok. La radio daba voz pública a las experiencias marginales de dicha población, aunque con el paso del tiempo, esa voz pasa a estar mediatizada y comercializada. Fue la radio la que popularizó el conocido género musical *luktoong*, la música de la gente del campo.

Su aparición en películas hace referencia a un tropo fundamental en las tradiciones intelectuales, literarias y artísticas tailandesas: la división entre Bangkok y el mundo rural.

Como señala Boehler (2018, pp. 82-83), *Monrak Transistor* articula su trama en torno a la doble esfera rural y urbana, idealizando la vida en el campo y caracterizando la ciudad como un lugar hostil¹³. Pen-ek ya

¹² Según Bowie, las raíces del marxismo tailandés se remontan al siglo XIX. Sin embargo, durante la década de 1950, influenciada por la victoria comunista en China continental y los cambios políticos internos, la erudición marxista se expandió dramáticamente en Tailandia (1992, p. 802). Incluso hace una referencia que se puede ver vigente en algunas de las películas hasta ahora analizadas: "Marxist scholars emphasized the deleterious impact of Thailand's current course of development; the past was rendered more bucolic to highlight the changes" (1992, p. 803).

¹³ "In a scene where Sadao, Paen's young wife, comes to look for him in Bangkok, she carries two plastic bottles of pure rainwater from their village as a gift for him. Sadly, she is unable to find him. As she narrowly escapes the fierce Bangkok traffic, she drops the bottles that roll across the asphalt and are lost. Shown in a close-up, the bottles symbolize the loss of purity

mostraba en *Seis Nueve* o en *Fun Bar Karaoke*, que la ciudad claustrofóbica, sin salida, atascada y en continuo proceso de expansión difiere de los espacios tradicionales, más próximos al recuerdo de una vida rural. Este contraste espacial se hace para comparar las formas de la vida tradicional y las formas modernas, es decir, occidentalizadas, atribuyendo claramente valores morales a cada una de ellas.

La película cuenta la historia de Pan, un joven campesino que siente gran amor por la música, hasta tal punto que le lleva a que no pueda pensar en otra cosa. A Pan le gusta cantar en las ferias que se celebran en el templo de su pueblo. Su particular encanto e ingenio le hacen parecer un artista nato. En una de esas ferias conoce y se enamora de Sadao, una bella tailandesa rural. Hasta aquí parece el argumento de cualquier romance del tipo “chico conoce a chica y se enamora de ella”, el problema viene cuando la trama de la película empieza a desarrollar una continua lucha del protagonista por encontrar sus sueños entre los reveses de la caótica vida que llega a tener. La clase de historia y el modo en que va evolucionando tienen mucho que ver con *Seis Nueve* o *Fun Bar Karaoke*: cada vez se involucran más personajes y la madeja narrativa se amplía, hasta llegar al final dramático de vuelta al hogar.

Para Chaiworaporn:

The director intentionally constructed the difference between the shootings of rural and urban scenes. The rural scenes are kept in a bright visual style, using smooth film stocks without any grain in order to get peaceful and colorful visuals as an emphasis of the happiness of rural and family life. On the other hand, the Bangkok settings are shot with hi-speed film stock and underexposed lighting, before being developed into a normal exposure which makes the final negative very grainy, signifying a disoriented world surrounding the protagonist. (2006, p. 116)

and innocence that the hard city life imposes on newcomers. At the same time, they signify Sadao's loss of faith and, eventually, her disillusionment with Paen” (Boehler, 2010, p. 38).

FIGURA 4. Imagen de una feria rural. (Monrak Transistor, 2001).



Fuente: Cinemasia.

FIGURA 5. Destino Bangkok. (Monrak Transistor, 2001).



Fuente: Cinemasia.

Esa dicotomía entre el encanto rural retro y la ciudad se puede ver claramente cuando el director enfatiza la urbe a través del contraste con los tonos fríos y las imágenes metropolitanas deshumanizadas; la puesta en escena muestra la capital como un espacio de antinaturalidad irredimible, algo que no acaba de funcionar. Pen-ek revela, a través de una serie de panorámicas, el horizonte de una ciudad que parece siempre inacabada y congestionada de tráfico, al igual que ya lo hacía con sus dos anteriores títulos. Mientras que, en el polo opuesto, están los primeros planos de plantas y animales de corral en las secuencias rurales,

junto con primeros planos de caras sonrientes de muchachas del campo en la feria del templo.

A medida que el destino de Pan empeora, la fantasía de la cultura pop evoluciona hacia el realismo social, con un aspecto más arenoso y granulado y con colores más oscuros.

6. CONCLUSIONES

Como se puede comprobar en las películaS y los textos analizados, existe un uso recurrente de la dicotomía entre la capital, Bangkok, y las zonas de carácter más rural, entroncando con estas dos vertientes dos modelos de vida diferentes, algo muy común en la tradición conservadora tailandesa. Mientras la capital se muestra como un lugar cosmopolita, globalizado y moderno, pero lleno de contradicciones que difieren con la idea de lo propiamente tailandés. Por su parte, el mundo rural, de donde provienen los trabajadores o los campesinos, se relaciona con lo tradicional, guardando los valores ancestrales de la cultura tailandesa. Es por este motivo que Bangkok siempre se suele mostrar como un lugar frustrante para los protagonistas, los dramas sociales se intensifican y la única salida es restablecer el hogar familiar, como ocurre en *Fun Bar Karaoke*, íntegramente localizada en Bangkok, o volver a las áreas rurales al final de la película para restablecer el orden personal de los personajes, su estabilidad emocional, como es el caso de *Seis Nueve y Monrak Transistor*.

Pen-ek muestra un cierto encanto rural, en ocasiones retro, mientras que enfatiza la urbe a través del contraste con los tonos fríos y las imágenes metropolitanas deshumanizadas; la puesta en escena muestra la capital como un espacio de antinaturalidad irredimible, algo que no acaba de funcionar, congestionada, lúgubre, oscura y desposeída de su identidad como consecuencia de la crisis económica de 1997, crisis que afectó considerablemente la visión de los directores de cine del momento y a la propia sociedad. Esto se tradujo en una vuelta irremediable hacia los valores tradicionales que Bangkok no poseía.

7. REFERENCIAS

- Boehler, N. (2010). *Made in Thailand. Thainess, Performance and Narration in Contemporary Thai Cinema*. [Tesis doctoral, University of Zurich].
<https://bit.ly/3qZwP2v>
- Boehler, N. (2018). Transistor Love Story / Monrak Transistor. En M.J. Ainslie y K. Ancuta (Eds.), *Thai Cinema: The Complete Guide*, (pp. 81-83). I.B. Tauris.
- Bowie, K. (1992). Unraveling the Myth of the Subsistence Economy: Textile Production in Nineteenth-Century Northern Thailand. *The Journal of Asian Studies*, 51(4), 797-823. <https://doi.org/10.2307/2059037>
- Chaiworaporn, A. (2006). Home, nostalgia, and memory: The remedy of identity crisis in New Thai Cinema. *Asian Cinema* (17, 1), 108-123.
- Chaiworaporn, A. y Knee, A. (2006). Thailand: Revival in an age of Globalization en A. T. Ciecko (Ed.), *Contemporary Asian Cinema. Popular Culture in a Global Frame* (pp. 58-71). Berg
- Hitchcock, A. (director).1948. *The rope* [película]. Warner Bros. Y Transatlantic Pictures.
- Ingawani, M.A. (2007). *Hyperbolic heritage: bourgeois spectatorship and contemporary Thai cinema*. [Tesis doctoral, University of London].
<https://bit.ly/3HP78IK>
- Lewis, G. (2006). *Virtual Thailand. The media and cultural politics in Thailand, Malaysia and Singapore*. Routledge.
- Manso, C. (205, 1 de agosto). 1997: *el año que el sureste asiático hizo temblar a los mercados financieros*. ABC. <https://bit.ly/3zIVQDk>
- Palevsky, N. (2010). Thai Film in Two Thousand. En R. Doraiswamy y L. Padgaonk, (Eds.). *Asian Film Journeys: Selections from Cinemaya*. NETPAC & Wisdom Tree.
- Promkhuntong, W. (2018a). Fun Bar Karaoke / Fan Ba Karaoke en M.J. Ainslie y K. Ancuta (Eds.), *Thai Cinema: The Complete Guide*, (pp. 77-78). I.B. Tauris.
- Promkhuntong, W. (2018b). Sixtynin9 / Rueang Talok 69 en M.J. Ainslie y K. Ancuta (Eds.), *Thai Cinema: The Complete Guide*, (pp. 78-80). I.B. Tauris.
- Ratanaruang, P. (director). 1997. *Fun Bar Karaoke* [película]. Five Stars Production Company y The Film Factory.
- Ratanaruang, P. (director). 1999. *Seis Nueve* [película]. Five Stars Production Company y The Film Factory.

- Ratanaruang, P. (director). 2001. *Monrak Transistor* [película]. Cinemasia.
- Ratanaruang, P. (director). 2003. *Last Life in the Universe* [película]. Bohemian Films y Cinemasia.
- Ratanaruang, P. (director). 2006. *Invisible Waves* [película]. Dedicate Ltd. y Fortissimo Films
- Reyes López, M. (2003). *Impacto social de la crisis financiera y económica en Asia: desempleo y pobreza en Indonesia*. [Tesis doctoral, Universidad de Colima].
- Sungsri, P. (2004). *Thai National Cinema*. VDM Verlag Dr. Müller.
- Tarantino, Q. (director). 1992. *Reservoir Dogs* [película]. Live Entertainment y Dog Eat Dog Productions Inc.
- Tarantino, Q. (director). 1994. *Pulp Fiction* [película]. Miramax, A Band Apart, Jersey Films.
- Tejapira, K. (2002). Post-Crisis Economic Impasse and Political Recovery in Thailand: The Resurgence of Economic Nationalism, *Critical Asian Studies*, (34:3), 323-356. <https://doi.org/10.1080/1467271022000008929>
- Uabumrungjit, C. (2004). Coming of Age of New Thai Cinema. *Thai Film Foundation*. <https://bit.ly/3JW9WG4>