

Tropical Malady (Sud Pralat) de Apichatpong Weerasethakul

Milagros Expósito Barea

Resumen

La Posmodernidad se ha convertido en el marco de referencia actual de nuestra sociedad, y dentro de ella, si queremos hacer un estudio sobre el cine, es de indiscutible importancia hacerlo desde la teorización del cine fragmentario como ejemplo claro y como característica del cine contemporáneo. El fragmento como una parte independiente y autosuficiente pero también como una herramienta para cohesionar el relato. Un claro ejemplo lo encontramos en el cine de Apichatpong Weerasethakul, un director tailandés que ha conseguido introducir alguna de sus obras en el circuito europeo. *Tropical Malady (Sud Pralat, 2006)* será nuestro objeto de estudio, una película bicéfala ensamblada de tal forma que nos encontramos ante una nueva narrativa cinematográfica.

Palabras clave:

Apichatpong Weerasethakul, Cine Tailandés, Fragmentación, Narratividad, Posmodernidad

Abstract

The Postmodernism has become the frame of reference of our current society, and within it, if we make a study on the film, it is of a indisputable importance do so from the theory of a Fragmented Cinema a a clear example. it It is a characteristic of contemporary cinema. The fragment as a independent and self reliant but also as a tool to give cohesion to the story. A clear example is found it in Apichatpong Weerasethakul film, a Thai director who has managed to introduce some of his works whitin the European circuit. *Tropical Malady (Sud Pralat, 2006)* will be our object to study, a bicephalous film assembled in such a way that we face a new narrative movie.

Keywords:

Apichatpong Weerasethakul, Thai Cinema, Fragmentation, Narrative, Postmodernism.

El díptico de las dualidades siamesas¹.

Tropical Malady comienza con un grupo de hombres uniformados que se hacen fotos con un cadáver que transportan a modo de presa. Este comienzo parece no aportarnos demasiada información en sí mismo de lo que va a ocurrir a continuación en la historia. No sabemos nada del cadáver, de dónde

¹ Usaremos el término siamés en este título con dos acepciones. En primer lugar haciendo referencia a la persona oriunda de Siam, actualmente Tailandia. En segundo lugar como parte gemela.

procede o qué significa, ni la importancia que puede llegar a tener para que estén fotografiándose con él. Pero esta breve introducción funciona como una especie de Prólogo / Desenlace ya que una vez que hayamos visionado el film completo podremos darle una explicación lógica.

Apichatpong tiene la costumbre de dividir sus films en dos partes, en este caso, la primera parte nos presenta a la pareja protagonista. Keng es un joven soldado que se encuentra por un tiempo en la ciudad. En uno de sus viajes se encuentra con Tong, un chico que vive en una localidad rural. Ambos comienzan a tener una relación amorosa que surge de forma lenta y continua donde se aprecia la belleza del ritual de cortejo. A lo largo de esta primera parte en la que nos adentramos en las vidas cotidianas de estos dos personajes, hay una serie de trayectos entre lo rural y lo urbano, entre la tradición y la modernidad. De alguna forma la relación de los muchachos está enmarcada por la sociedad que les rodea. Hay una reflexión entre sobre la sociedad y las diferentes pautas de comportamiento que adoptamos dependiendo del ambiente en el que nos hallemos.

En esta primera parte sólo se nos muestra esa amistad – cortejo y conocemos el mundo que rodea a ambos hasta que llegamos a una ruptura en la historia tanto temática como formal. Tong desaparece en la oscuridad y Keng emprende un viaje en moto aunque el viaje en realidad va a ser emprendido por el espectador. En este momento partimos hacia la segunda parte de la película.

De un largo fundido a negro aparece el dibujo de un tigre, aquí es donde la película se fractura y comienza una fábula chamánica. Los rótulos nos dejan claro que es un cuento. En esta segunda parte Keng se convierte en otro personaje interpretado por el mismo actor, es un cazador que se adentra en el bosque en busca de un chamán que se ha apropiado del cuerpo del anterior Tong, que ahora ya no se llama así pero que también está interpretado por el mismo actor. Ese chamán tiene la capacidad de convertirse en tigre. Se puede afirmar que Keng se convierte en el cazador y Tong en la presa, aunque este rol puede permutarse a lo largo de la segunda parte.

El bosque actúa como un personaje significativo dentro de la película, es en él donde comenzamos un viaje hacia lo místico, la magia, lo inesperado, donde los sentidos tienen la primacía. Se podría considerar como una especie de sueño selvático; como bien define el título de la fábula: *El camino del espíritu*. Todo el escenario nos conduce al duelo final entre el cazador y la presa en el que la única salida es devorar al rival, en este caso también al amado, en una forma sublime del deseo amoroso. Aquí el espacio y el tiempo parecen no existir, las coordenadas son obviadas por los sentidos.

Apichatpong o la liberación del cine

Apichatpong Weerasethakul² es uno de esos directores procedentes del campo del arte, más concretamente del vídeo – arte y de la publicidad, de ahí 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. Pero estos comentarios no pueden estar más alejados de la realidad, ya que forma y contenido en sus películas van estrechamente cogidos de la mano; para él la forma es el fondo, hay un enlace entre ambos indisoluble.

Está íntimamente relacionado con esos realizadores de *cine de arte* asiático que tanto se han puesto de moda gracias a los cazatalentos de determinados festivales de cine europeos, entre los que encontramos 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*.

Apichatpong 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 llevarse 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 hacemos una traducción literal del título tailandés sería algo así como: *Sud*: animal y *Pralad*: extraño o desconocido. Muy acertado con el contenido de la película, no tanto como la reconstrucción del título que se ha hecho para Occidente “enfermedad tropical” ya que en este caso la película no muestra la selva como algo negativo sino como el lugar para encontrarse a sí mismo.

En una entrevista al director cuando estuvo en Cannes (Yañez Murillo, 2005: 66-69) afirmaba que la segunda mitad era como una especie de cuento de hadas y lo narra, en cuanto a los personajes, como si de un film mudo se tratase, es por eso que nos encontremos con explicaciones a modo de intertítulos. Y atendiendo de nuevo a esa parte, la más misteriosa, intuitiva y sensorial, el autor afirma la complejidad de grabar la noche cerrada en la autentica noche, nada de filtros a posteriori, de ahí que las escenas nocturnas sean tan oscuras y la linterna del persona nos sirva para acompañarlo en un bosque donde es imposible percibir más allá de nuestros ojos. Esta oscuridad trae consigo la sensación de no saber nunca qué misterios pueden acechar al personaje. Sólo podemos ser

² En el caso del cine tailandés los autores son reconocidos por su nombre y nunca por el apellido. Si observamos cualquier listado de directores tailandeses aparecerán ordenados alfabéticamente por el nombre. También se puede ver el caso de una occidentalización del nombre.

conscientes de lo que pasa en determinados momentos por la banda del sonido, que en este caso, está excelentemente construida.

En pos de una nueva narrativa cinematográfica

La película comienza con una cita de un escritor japonés³, que según el director, engloba el significado de la misma: *Todos nosotros somos, por naturaleza, animales salvajes. Nuestro deber como seres humanos es llegar a ser como domadores, que mantienen a sus animales bajo control incluso les enseña a hacer funciones más allá de su condición de bestias*. Asimismo, la segunda parte del film está basado en una especie de cuento de la cultura popular Thai del autor Noi Intanon. Se puede hablar de una hipertextualidad⁴ entre el texto principal y la representación o adaptación que se hace de éste mediante la imagen. No deja de ser un relato muy personal de creación dentro de una cinematografía, la tailandesa, tendente al plagio de estilos comerciales que funcionan; ya sean los de la propia cultura o los venidos desde occidente. Apichatpong es una figura destacada dentro de esta cinematografía por alejarse de las reglas establecidas por la citada industria, ya sea temática o formalmente. Este director también pertenece a ese movimiento que desde occidente se ha denominado: *Nueva Ola Tailandesa*⁵, aunque sus películas se alejen de la narrativa tradicional, no hay una historia intuible. Está más inmerso en la dimensión sensual y sensorial del cine, la que apela a los sentimientos. Algunos han denominado sus obras cinematográficas como impresionista, como un ideal de cine contemplativo, reposado y fuertemente emocional, influenciado totalmente por la cultura Thai y los sentimientos básicos de *Kreng jai* o *Kreng klua*⁶

Si nos adentramos en la filmografía de Apichatpong nos damos cuenta, a simple vista, que hay una búsqueda de pautas narrativas propias como por ejemplo: la fractura argumental. Ésta 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. Son sus películas 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 pero 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

³ Ton Nakajima, basada en el cuento de *La bestia salvaje*

⁴ Atendiendo a la clasificación que realizó Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989) partiendo de Bajtin y Kristeva

⁵ 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 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.

⁶ Temor y respeto

todo en *Tropical Malady*, 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. El caso de *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 mediante el acercamiento a un agujero oscuro que nos va a llevar a otro destino, respectivamente.

En esta película podemos ver como hay una especie de narraciones fugaces que se asocian misteriosamente, no llegan a ser en sí estructuras argumentales propias, sino que forman parte de la ya mencionada dualidad estructural. Dentro de ese desdoblamiento, en lo que se refiere a la temática, también podemos constatar una repetición doble, es decir, las dos estructuras argumentales tratan sobre dos premisas bien distintas como son el enfrentamiento entre lo rural y lo urbano y en el caso de *Tropical Malady* incluso entre el realismo y la leyenda. Hay, por consiguiente, una repetición estructural en su cine con cierta variación en la mecánica de creación. Aunque ese enfrentamiento, unido a la fractura argumental, no deja de ser un espejismo de separación, ya que, ambas partes son dependientes la una de la otra, cobrando sentido al ponerlas próximas. Esta dualidad no hace sino encubrir la estructura global. Por consiguiente podemos hablar del cine de Apichatpong como un cine fragmentario; característica propia e indiscutible del cine contemporáneo.

Normalmente en el discurso cinematográfico es más plausible encontrar fragmentación temporal, es ante todo, la más llamativa. Pero la peculiaridad de esta película en ese sentido reside más en la fragmentación que encontramos a nivel temático y formal. La fractura que divide a la película tiene mucha importancia porque es una ruptura en diferentes aspectos. Hay un cambio de temática, las ya mencionadas dos historias, pero al mismo tiempo ambas se complementan. También hay una permuta en la forma, el color, el ritmo, el montaje... pero incluso hay un cambio de diégesis, de modelo de mundo.

A Apichatpong le gusta mostrar los límites entre el documental y la ficción. En la primera parte de la película la realidad es tratada de una forma cercana al documental; mientras que en la segunda la barrera se salta totalmente para adentrarnos en un mundo más ficticio y al mismo tiempo más sensorial, donde las pulsiones y el instinto humano del soldado nos hacen adentrarnos en su universo propio y ver la dependencia que sufre por su presa. En la parte inicial la quietud y la cotidianidad en la que se presenta y desarrollan las vidas de los personajes solo nos permiten ser partícipes de lo que

vemos. Sin embargo, en la segunda parte de este dístico el término es el inverso: la inquietud constante provocada por la oscuridad, el misterio, los ruidos, todos ellos sinónimos del acecho de algo desconocido y perturbante nos involucran emocionalmente

La segmentación de la película puede hacerse de la siguiente forma:

- Prólogo-Desenlace

Es el comienzo de la película que tiene la función de presentación de la misma, pero al mismo tiempo funciona como un posible desenlace porque al ver el metraje en su totalidad podemos descubrir qué sentido tiene dentro de la obra o al menos nos permite interpretar el significado de ese pseudoprólogo que une a los dos protagonistas. Es una especie de detonante de la obra. Los soldados descubren un cadáver y lo toman como una pieza de caza, en el camino a la urbe se paran en la casa de un aldeano y comienza a entonarse la leyenda del chamán que habita el bosque y en la posibilidad de que el cadáver vuelva a la vida. Esta parte puede ser tomada como una simple anécdota por el espectador pero en realidad se nos está presentando lo que va a simbolizar la segunda parte de la película en la que entramos en el juego del cazador cazado, el cazador devorado por la presa y el cadáver desposeído de su alma, sólo convertido en un simple cuerpo que se queda materialmente en el bosque pero espiritualmente poseído por el chamán-tigre.

- 1ª Parte (La ciudad)

En esta primera parte vemos cómo se fragua la historia de amor gay entre el soldado y el aldeano. Hay un diálogo entre lo rural y lo urbano pero ante todo hay un análisis de cómo las urbes influyen en la vida y en la condición humana. La ciudad como ejemplo de la homogeneización de la sociedad, como el espacio en el que se nos permite ser otros, pero al mismo tiempo, estar sometidos al consumismo imperante de una sociedad globalizada de la que logramos escapar gracias a los viajes al medio rural que, en cierta medida, les permiten ser ellos mismos. El espacio rural es el que crea las leyendas, claro ejemplo de eso es el cuento popular que transmite una señora con la que se van a encontrar los protagonistas, es una válvula de escape de la imaginación.

- Ruptura (El viaje)

Hay una quiebra de la historia que se cuenta en la primera parte; uno de los personajes, Tong, se aleja en la oscuridad como metáfora del alejamiento de éste hacia un territorio desconocido. Mientras Kent lo observa hasta su total devoramiento por parte de la oscuridad del cuerpo de Tong, que se convertirá en la segunda parte en una de las figuras del bosque como si de una sombra se tratase.

Kent emprende un viaje en moto que, más tarde, se convertirá en uno en coche. De alguna forma es el viaje que nos transportará hacia la siguiente parte del film. En el primer trayecto se nos muestra la ciudad nocturna, lo malo que podemos encontrar en ella, para dar paso al segundo trayecto, esta vez en coche, por un camino rural que nos enlazara de forma indirecta con la selva de la segunda parte de este díptico.

Una pintura de un tigre unida a una pequeña introducción a un relato tailandés nos dan las pautas para poder ser conscientes de que hay un cambio, la denominada ruptura general (tanto formal como temática a grandes rasgos)

- 2ª Parte (El bosque)

La historia de amor de la parte inicial se traslada aquí a una fábula popular. El bosque se convierte en una especie de personaje. Hay que tener en cuenta que es fundamental dentro de la mitología tailandesa al que se denomina *Himmapan*. Se podría decir de él que es el lugar donde habitan los espíritus⁷. No se puede acceder a él si estamos vivos, nuestros ojos no están preparados para ver el paraíso que alberga el bosque en su interior. Igualmente en él habitan criaturas maravillosas, un ejemplo lo podemos encontrar cuando aparece una chica en el bosque y una vez que se gira delante de la cámara deja ver debajo de la falda una especie de cola de tigre⁸, es uno de estos seres que mezcla la anatomía humana con la de algún animal. Los otros protagonistas son los mismos actores de la primera parte que encarnan aquí a otros personajes. De alguna forma siguen manteniendo la misma relación en un plano más místico o espiritual, posiblemente muy alejado de la claridad con la que se desenvolvía la relación entre ambos en el primer acto. La suposición unida a los roles que adquieren en esta segunda parte, el cazador (cazado) y la bestia (chamán) hacen poder contar solo en líneas generales en qué consiste esta segunda parte debido a que hay que sentir la película (remitiendo al termino sentidos, porque tenemos no sólo que ver la película sino oírla, hay que involucrarse sensorialmente).

A fin de cuentas todas las partes de la película son historias muy simples con una sola trama. No son difíciles de seguir en lo que respecta a la historia. No es un cine sorpresivo con golpes de efecto, ni tampoco complejo narrativamente hablando. Todo fluye con simplicidad, que no es sinónimo de esperado, aunque es posiblemente intuitivo, sencillamente se nos deja mirar aquello que el director ha preparado para nosotros.

⁷ La segunda parte de la película tiene el título de *El camino de los espíritus*

⁸ 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*

Si hacemos una estructuración narrativa de nuevo tenemos como clave las dos partes del díptico como elementos de análisis. Cada una de las partes de este binomio corresponde a dos diégesis bien distintas. Atendiendo a la diégesis como modelo de mundo: la primera parte corresponde a un modelo de mundo ficcional verosímil porque el universo que se nos presenta posee unas reglas o instrucciones que no son las del mundo real objetivo, ese que es constatable mediante pruebas empíricas. En este caso no deja de ser una ficción creada por su director, pero esas reglas no desisten de estar construidas de acuerdo a la reglas del mundo real, se basan en ellas.

En la segunda parte, por el contrario, nos encontramos ante un modelo de mundo ficcional inverosímil, incluye instrucciones que no son semejantes a las de la realidad efectiva, del mundo real objetivo y ni siquiera son similares al mismo sino que implican una trasgresión. En el momento en que traspasamos la barrera de lo que puede ser real y metemos historias fantásticas e inexplicables estamos hablando de este modelo de mundo. Hay determinados momentos en los que hay hechos que no se pueden explicar objetivamente sino que pertenecen al mundo espiritual representado mediante imágenes, donde la leyenda y el mito cobran cuerpo. De alguna forma hay una búsqueda de realismo (primera parte) y una búsqueda de la estetización (segunda parte) que en otros discursos se consideran imposibles de conjugar.

Si atendemos a las historias y la relación que tienen dentro del film casualmente también hablamos de una dualidad. Las diégesis presentadas anteriormente se corresponden con una historia. Ambas historias presentan una estructura atómica y la unión de éstas es por coordinación. La primera historia atómica se relaciona con la siguiente por algún elemento que sirve de nexo y que en ningún momento les da un nivel de importancia a una por encima de la otra. En este caso el nexo de unión viene representado en la utilización de los mismos actores aunque en papeles diferentes. Aparentemente pueden parecer dos películas diferentes sin ninguna relación pero al ponerlas próximas entre sí cobran sentido. Tienen el mismo grado de importancia y son autónomas.

Estudiando los criterios de composición temporal podemos decir que tiene una estructura de ordenación cronológica, encontramos en esta estructura una linealidad, una disposición lógica en el discurso de los sucesos. Para concretar aún más podemos mencionar incluso que es lineal vectorial, el avance es progresivo. Además analizándola desde el punto de vista narrativo podemos hablar de la primacía del showing, el dejar ver lo que sucede; o la tendencia a ignorar la norma asumida del cierre narrativo (tanto en la ficción como en la no ficción dentro de su cinematografía). Sus películas suelen finalizar con planos generales sostenidos de la naturaleza que rodean al persona, y nunca con un final previsible ni, al mismo tiempo, clausurador de la historia, sino que parece dejar una puerta abierta a

las interpretaciones del espectador. Como comenta Luis Miranda: *cada situación parece el boceto de una historia apenas empezada (...) su cine es radicalmente anti-teleológico (esto es, ajeno a la subordinación de sus tramas a un final premeditado y necesario), y afín a una especie de lógica de lo inacabado* (Elena, 2006: 308)

Apichatpong entra dentro de lo que actualmente denominamos cine fragmentario y una de las pautas de las que goza o una de sus peculiaridades es la de la hibridación en el sentido amplio del término, tanto estilística como temática. En el cine de este director podemos ver como hay una mezcla 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. No hay que olvidar que estuvo inmerso en el mundo de la video-arte y la publicidad, esta última sobre todo, principal promotora y partidaria de la fragmentación y de la denominada cultura de los 3 minutos⁹ o de los 30 segundos (duración media de un spot televisivo).

La Posmodernidad consiste en no admitir otra cosa que representaciones, relatos que dan cuenta de otros relatos y ya no tanto del mundo. Igualmente sus historias no son causales, sino que son casuales, el hecho ya mencionado de ausencia de cierre ayudan a esa disgregación que encontramos en el cine fragmentario.

Claramente la fragmentación es parte del denominado cine posmoderno, que puede alternar o simultanear elementos del cine clásico y del moderno. Pero al mismo tiempo aquello que se escapa a una u otra interpretación se convierte en material de la Posmodernidad y cualquier teoría contemporánea sobre el cine debe afrontar los fenómenos que engloban ese término que, en muchos casos, resulta complejo por la polisemia que presenta en sí. Palabra que acarrea hablar de una cultura de mercado próxima a la nueva concepción de capitalismo cuyo campo de batalla principal se encuentra en la información, en general, y los medios de comunicación de masas en particular. La Posmodernidad trae consigo la idea de apertura, pluralidad, heterodoxia y sobre todo la ya mencionada hibridación, además del abandono de la causalidad por la casualidad.

Jameson ya nos formulaba la posmodernidad como “una teoría unificada de la diferenciación”. (1998: 37) Busca la unificación de ciertos ámbitos, no solo culturales, mediante afirmaciones generales pero al mismo tiempo lucha por la proliferación de las diferencias. Todo esto debido a la dominación cultural del capitalismo tardío. El término pastiche acuñado por este autor, tal vez se escapa de nuestro objeto de estudio, pero no deja de ser una mezcla de géneros o pautas estilísticas

⁹ Término acuñado por Ignatieff (1989).

y/o formales de los estilos del pasado. Si le quitamos la reminiscencia al pasado bien podría entenderse *Tropical Malady* como un pastiche al uso.

Con respecto a la esa unificación-diferenciación Lyotard ya nos avisaba de que hay una tendencia a buscar la heterogeneidad dentro de la homogeneización que sufrimos como componentes de una sociedad globalizada donde, según él, dentro del capitalismo se encuentran los más poderosos que deciden sobre el resto: “el saber posmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable” (Lyotard, 1998, pág. 11).

Lyon hizo un análisis de la Posmodernidad a raíz de los autores más destacados que comenzaron a discutir el fin de la Modernidad y el advenimiento de eso que denominaron Posmodernidad. Sobre todo tuvo en cuenta la sociedad en la que nos comenzábamos a mover donde el consumismo es el motor que mueve los engranajes del sistema y que en *Tropical Malady* lo vemos continuamente en la ciudad. Vivimos en un mundo donde el capital monetario cada vez significa más. El flujo de capital se mueve en las Bolsas de todo el mundo que están en continuo proceso; la Bolsa no cierra nunca al igual que el consumo mundial.

La Posmodernidad ha sido estudiada desde el punto de vista occidental, ya Baudrillard ejemplificaba con la sociedad norteamericana y las autopistas en el desierto (Lyon, 2000, pág. 43). Pero qué ocurre cuando nos acercamos a casos orientales, podemos hacer una valoración partiendo del mismo supuesto o las teorías sobre “El Tercer Mundo” no nos dejan acercarnos con las mismas pautas de comportamiento. Stam recoge esta dicotomía que se puede resumir en “Los críticos del Tercer Mundo han afirmado que la posmodernidad en general no es sino otra modalidad occidental de presentar su propia imagen, una manera de hacer pasar sus preocupaciones provincianas por condiciones universales. “Para los africanos -escribe Denis Epko- la celebrada condición posmoderna no es más que el llanto hipócrita y autocomplaciente de unos niños sobrealimentados y malcriados” (Stam, 2001: 348-349 y Epko, 1995: 122)

Tropical Malady no hubiera llegado a comercializarse en nuestro país si no nos encontráramos inmersos en una sociedad globalizada que nos permite obtener información en tiempo real de lo que ocurre en la otra parte del mundo. La era de la información ha abierto las barreras en la comunicación y al mismo tiempo nos permite una aproximación intercultural inconcebible hasta hace muy poco aunque esto también es debido, en parte, a que por norma general tendemos a homogeneizarnos como se ha mencionado más arriba. La cinematografía tailandesa nos llega gracias a este proceso pero al mismo tiempo se controla desde nuestras propias industrias (sobre todo la

norteamericana como motor del cine mundial) qué es lo que consideramos adecuado para nuestra recepción. Si bien, las teorías cinematográficas tiene que atender a que tanto el cine de occidente como el de oriente no deja de formar parte de la cinematografía mundial y, por consiguiente, deben de tener el mismo valor si se pretende crear un modelo o unas pautas que analicen el cine en su conjunto.

En el caso contrario como tendentes a la colonización de eso que en otros años se dio a conocer como la cultura del “Tercer Mundo”. No ponemos ningún tipo de traba a la exportación masiva de títulos propios esperando que la recepción de éstos sea de obligado consumo de una forma un tanto pasiva. El control se sigue manteniendo en nuestro terreno y no llegamos a concienciarnos de que eso que denominamos “Tercer Mundo” tiene una producción de cine mucho mayor que la nuestra, incluso con unos parámetros propios que hacen de esta cinematografía, hablando en términos generales, que sea diferente en todos los sentidos. Pero aún así seguimos fanatizándonos de que nuestro modelo es el único válido y el único que tiene cabida. Continuamos apreciando a algunos, por no decir a escasos, directores alejados de nuestras industrias porque vemos en ellos cualidades que los hacen ser diferente o porque tienen una manera de entender el cine que desde occidente se ha olvidado. También es una manera de autocomplacencia al rebuscar entre cinematografías desconocidas un nuevo fichaje para el cine que será encumbrado durante un corto período hasta su final desfallecimiento por falta de interés. Entramos, por tanto, en esa lucha entre la homogeneidad impuesta y la heterogeneidad buscada de la que nos hablaba Lyotard y que retomará Lyon. Como lo particular remite a lo universal y viceversa, en un juego que puede parecer infinito dependiendo de cómo lo miremos.

Tal vez uno de los aspectos más positivos de la Posmodernidad es la advertencia que nos hace, incluso en el terreno cinematográfico, de que nuevos tiempos requieren nuevas estrategias y que aquellos que encuentran las nuevas fórmulas son los que destacan en una sociedad tan parecida, son los que hacen historia.

Ficha técnico – artística.

Dirección: Apichatpong Weerasethakul

Año: 2004

País: Tailandia

Guión: Apichatpong Weerasethakul

Producción: Charles de Meaux

Sonido: Akritchalerm Kalayanamitr

Fotografía: Vichit Thanapanich, Jarin Pengpanich y Jean Louis Vialard

Montaje: Lee Chatametikool

Interpretación: Sakda Kaewbuadee, Banlop Lomnoi, Siriwej Jarcornchon, Udom Promma, Huey Deesom, Saritpong Boonyadison, Arna Rattapan, Donruedee Chana, Mantana Wannaros.

Bibliografía

- ARAGÓN, Israel Diego (2005) “Blissfully Yours. La audacia de sostener el plano”. *Letras de Cine* nº 9.
- CASETTI, Francesco y CHIO, Federico di (1991): *Cómo analizar un film*, Barcelona.
- CRESPO, Alfonso, (2005). “Apichatpong Weerasethakul. Las primeras veces”. *Letras de Cine* nº 9.
- DE PEDRO, Jorge –Mauro (2006) “No hay dolor, no hay dolor...” en: <http://www.miradas.net/2006/n54/actualidad/articulo3.html> (fecha última consulta 21/02/2008).
- ELENA, Alberto (2006): *Luces de Siam. Una introducción al Cine Tailandés*, Madrid: T&B Editores.
- FARMER, Brett (2005) “Apichatpong Weerasethakul, Transnational Poet of the New Thai Cinema: Blissfully Yours/Sud Sanaeha” en: http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/06/38/blissfully_yours.html (fecha última consulta 21/02/2008).
- GARCELÁN, Enrique, (2007) “Tropical Malady”. *Cine Asia*. Vol. 12.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, José M. (2005) “Fracturas contemporáneas” en: http://www.trendesombras.com/num4/art_blissfullyyours.asp (fecha última consulta 21/02/2008).
- LYON, David (1999): *Postmodernidad*, Madrid: Alianza Editorial.
- LYOTARD, Jean –François (1998): *La condición Posmoderna*. Madrid: Cátedra Paidós.
- MARTINEZ, Beatriz, (2007).” Pen-ek Ratanaruang”. *Cine Asia*. Vol. 12.
- REPARAZ, Ricardo (2003) *Catálogo BAFF*.
- RÖMERS, Holger (2005) “Tropical Malady” en: http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/06/38/tropical_malady.html (fecha última consulta 21/02/2008).
- STAM, Robert (2001): *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós.

- VILLAMEDIANA, Daniel V. (2005) “Mysterious Object at Noon. Un laboratorio filmado de mitos”. *Letras de Cine* nº 9.
- VV.AA. (2003). *Catálogo BAFF*.
- VV.AA. (2007) *Catálogo BAFF*.
- YÁÑEZ MURILLO, Manuel. (2005) “Entrevista a Apichatpong Weerasethakul”. *Letras de Cine* nº 9.
- YÁÑEZ MURILLO, Manuel. (2005) “Tropical Malady. Forma para el misterio”. *Letras de Cine* nº 9.
- YÁÑEZ MURILLO, Manuel. (2006) “Tropical Malady” en:
<http://www.miradas.net/2006/n54/actualidad/articulo3.html> (fecha última consulta 21/02/2008).