

*HAPPY TOGETHER COMO VERSIÓN (LIBÉRRIMA)
DE THE BUENOS AIRES AFFAIR¹*

POR

JORDI MAS LÓPEZ
Universitat Autònoma de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

La ficha técnica del DVD de *Happy Together* (Wong) concluye con la afirmación de que la película está “basada en el relato de Manuel Puig *The Buenos Aires Affair*”. Asimismo, las imágenes del documental “*Buenos Aires zero degree, el making of de Happy Together*” (*Wong Kar-wai: una mirada*) muestran que, efectivamente, el título que aparecía en la claqueta durante el rodaje era el de esta novela –Wong Kar-wai² no pudo usarlo porque no consiguió el permiso de los herederos de Puig (Heredero 131)–. Sin embargo, comparar ambas obras produce un efecto desconcertante, puesto que los puntos de contacto entre ellas se reducen, a primera vista, a la localización de la trama en Buenos Aires y a la presentación de una historia de amor abocada al fracaso. La novela, que adopta irónicamente características del género policial y tiene como trasfondo la denuncia política y sexual de la sociedad argentina, presenta la conflictiva relación entre la artista plástica Gladys Hebe D’Onofrio y el crítico de arte Leo Druscovich. La película de Wong Kar-wai, por su parte, expone el proceso de ruptura entre Lai Yiu-fai y Ho Po-wing, dos hombres que, procedentes de Hong Kong, han llegado a Buenos Aires con el objetivo de salvar su relación.

Aun asumiendo que Wong Kar-wai no se plantee transponer literalmente a la pantalla la novela de Puig, la disimilitud entre ambos productos resulta sorprendente. En consecuencia, todos los autores que han analizado la película del director de Hong Kong han tendido a explicarla en relación con el resto de la filmografía de Wong –problematizando, por ejemplo, la construcción de una identidad poscolonial (Chow, Aguilar)– o, como máximo, con el conjunto de la narrativa de Puig o lo latino en general,

¹ Este texto forma parte del proyecto de investigación I + D + I MEC “El impacto de Asia Oriental en el contexto español: Producción cultural, política(s) y sociedad” (FFI2011-29090) de Inter-Asia. Grupo de Investigación Interdisciplinario de Estudios de Asia Oriental (2009 SGR 1103).

² A lo largo del artículo, mantenemos los nombres chinos en el orden habitual en esta lengua, es decir, con el apellido precediendo el nombre pila.

y no específicamente con *The Buenos Aires Affair*. Así, para explicar *Happy Together* se suele recurrir, en todo caso, a novelas como *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* o *El beso de la mujer araña* (Puig), en lugar de a aquella en que, según afirma el director, se basa. Incluso Jeremy Tambling, que en su monografía sobre la película dedica casi un capítulo entero –“Contexts: Why Buenos Aires?” (23-32)– a analizar la influencia de Puig en *Happy Together*, remite más a *Boquitas pintadas*–hay que reconocer que el título de su traducción al inglés, *Heartbreak Tango*, funcionaría perfectamente para la película– y a *El beso de la mujer araña* que a *The Buenos Aires Affair*.

Pensamos, sin embargo, que la interpretación de *Happy Together* a la luz de *The Buenos Aires Affair* es pertinente –como mínimo cuenta con el aval del director–, y éste es el objetivo que nos proponemos en el presente artículo.

2. INFLUENCIA GENERAL DE LA NARRATIVA DE MANUEL PUIG EN LA FILMOGRAFÍA DE WONG KAR-WAI

Hay diversos elementos que pueden explicar el interés de Wong Kar-wai por la obra narrativa de Manuel Puig. El escritor se formó en el mundo del cine (Romero 63), y éste es omnipresente en su obra, ya sea a través de la experiencia como espectadores de sus personajes –en *La traición de Rita Hayworth* o *Boquitas pintadas*, por ejemplo–, de la narración de películas dentro de la novela –en *El beso de la mujer araña* o *Pubis angelical*: en ambos casos, el título deriva de personajes que aparecen en dichas narraciones–, o, incluso, en la inserción de fotogramas y fragmentos de diálogos entre sus páginas –en *The Buenos Aires Affair*, antes de cada capítulo–. Lo cinematográfico tiene una importancia crucial tanto en la experiencia formativa de los personajes como, con frecuencia, en la actitud con que se enfrentan al mundo en que viven.

A ello cabe sumar el interés de Puig, compartido por Wong, por la cultura popular en general. El escritor argentino presenta sus obras como recuperación irónica o transgresora de géneros de la literatura popular tales como el folletín –en *Boquitas pintadas*– o la novela policial –en *The Buenos Aires Affair*–, y también hace entrar la música en este proceso –el caso más claro son las citas de bolero de *Boquitas pintadas*– (Amicola y Speranza, Amar Sánchez). Referentes filmicos, géneros literarios para las masas y canciones populares son recuperadas para integrarlas en el curso de la narración y dar voz así a unos personajes desposeídos –ya sea por razones sociales, geográficas o sexuales– que se han formado bajo su influencia. El interés de Wong Kar-wai por este mismo tipo de cultura popular va tal vez por otros derroteros, que tienen más que ver con su formación en el medio televisivo y en el cine comercial de la ciudad de Hong Kong (Gómez Tarín 17-18), pero en todo caso es evidente la importancia de las bandas sonoras de sus películas (Biancorosso 230-231), la presencia de elementos propios de la modernidad y la posmodernidad –la que representa, por ejemplo, la cultura *kawaii*

de Japón (Betz-Borstein 71-84), la influencia de lenguajes como el de la publicidad o el del videoclip o su interés por géneros narrativos como el de artes marciales o ciencia-ficción que aparecen en *In the Mood for Love* y *2046*, respectivamente.

La construcción de la novela a partir de elementos textuales de procedencia diversa y ligados, por lo general, a personajes concretos, confiere a la narrativa de Puig una gran riqueza de modalidades discursivas y texturas lingüísticas. El caso más extremo es precisamente *The Buenos Aires Affair*, que incluye diálogo interior libre, la transcripción literal de diálogos –con todas las réplicas o con sólo las de un interlocutor–, artículos periodísticos, informes policiales, narración de sueños, descripción de sensaciones mediante símbolos, la entrevista imaginaria que da lugar al título... A veces, estas modalidades textuales se asocian a personajes determinados –por ejemplo, en *El beso de la mujer araña* la narración de películas o las citas de canciones corren a cargo de Molina, mientras que el discurso político está puesto en boca de Valentín–, de modo que el abigarramiento de la novela acaba transponiendo el de la misma sociedad que describen sus páginas.

Este procedimiento corresponde al extrañamiento que Gómez Tarín (29) señala como aspecto clave de la cinematografía de Wong Kar-wai, que se aparta de la representación institucional impuesta por el sistema de Hollywood mediante el uso de recursos como los encuadres descentrados o inusuales, una iluminación expresionista o la variación en la cualidad de la imagen –que puede ir desde el blanco y negro hasta los colores saturados–. Tanto Puig como Wong acaban problematizando el lugar del que surge la narración, ya sea para criticar el sistema de poder –que se relacionaría con el narrador omnisciente clásico–, en el caso del argentino, o incorporando el discurso posmoderno y cuestionando, por lo tanto, la existencia misma de un sujeto sustantivo, en el del chino.

También para los otros aspectos claves que Gómez Tarín detecta en el cine de Wong Kar-wai –la ausencia, la importancia que adquieren el tiempo y el espacio, el uso de planos emblema y la importancia del aspecto musical (29-56)– pueden encontrarse correlatos en las novelas de Manuel Puig. Así, por ejemplo, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* narran el devenir de un conjunto de personajes a lo largo de bastantes años mediante textos que, sin embargo, están ligados a momentos muy puntuales; o en *Pubis angelical* se alternan dos tramas –una de las cuales corresponde, aparentemente, a la narración de una película real o imaginada–, sin que en ningún momento se nos diga explícitamente cuál puede ser la relación entre ambas. El efecto es, como en las películas de Wong Kar-wai, de que hay algo esencial que no se nos muestra. En las dos primeras novelas, además, la recopilación de textos surgidos en tiempos tan distantes crean un efecto de cámara rápida –para los períodos que se omiten– alternada con ralenties –aquellos en los que la narración se demora– similar al de las películas del director chino. En cuanto al espacio, cabe señalar la vocación eminentemente urbana de las novelas de Manuel Puig, y el carácter de laberinto o ámbito cerrado que encontramos frecuentemente en

ellas, así como en las películas de Wong Kar-wai (Herederó 141-143). Ya nos hemos referido, también, a la presencia de la canción popular en la narrativa de Puig. Baste decir, en el espacio de este artículo, que incluso para un recurso tan específicamente cinematográfico como el plano-emblema podemos encontrar paralelismos en sus novelas: el pubis lampiño que aparece al final de *Pubis angelical* acaba convirtiéndose en el título de la obra y proporcionando la clave simbólica que nos va a permitir desentrañar su significado, y la mujer araña de una de las películas que narra Molina en *El beso* fija definitivamente la imagen soñada de este personaje.

Sin embargo, la afinidad entre Puig y Wong no se limita a su interés por el cine y la cultura popular en general o al hecho de compartir determinadas características clave. En una entrevista de 1995, Wong Kar-wai señaló que al acometer su segundo largometraje, *Days of Being Wild*, *Boquitas pintadas* le sugirió la posibilidad de apartarse de la linealidad y simplicidad característica del cine comercial de Hong Kong:

In fact, most of my films are quite loosely constructed, because I'm more interested in characters, people. And I'm quite interested in a South American writer, Manuel Puig. When I was a scriptwriter, we tried to make the story very simple, very straightforward, because in Hong Kong, you have to make the audience understand the film within five or ten minutes. But when I was making my second film, *Days of Being Wild*, I came across a book, [Puig's] *Heartbreak Tango*, and it was very interesting, because the structure was just chopped down and constructed with different orders. But it works at the end. So I'm trying to do this kind of thing. (Brunette 155)

Efectivamente, las películas de Wong Kar-wai desde *Days of Being Wild* hasta *Fallen Angels* se construyen a partir de diversos personajes cuyos encuentros y desencuentros acaban generando la trama, de una manera similar a como sucede en las dos primeras novelas de Puig, ambas corales y de argumento complejo. Y es precisamente al acercarse a *The Buenos Aires Affair*, que pese a su exuberancia textual se centra en la relación entre dos únicos personajes, cuando Wong Kar-wai va también a simplificar el argumento de sus obras y a sacar el máximo rendimiento de los estilemas característicos de toda su filmografía. Una coincidencia como ésta no puede ser casual.

3. *THE BUENOS AIRES AFFAIR* Y SU ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

La libertad con que Wong Kar-wai se acerca a *The Buenos Aires Affair* es la que le proporciona el participio “basado” que aparece en los créditos de *Happy Together*. Por ambiguos que puedan resultar términos como *adaptación* o *versión*, o incluso *versión libre*, parece evidente que ninguno de ellos es lo suficientemente amplio para abarcar la relación que mantienen ambos productos. “Basado” implica que la novela se encuentra en el punto de partida de la película, que en cierto modo es el cimiento a partir del cual

se construye, pero no exige que el resultado final sea fiel a la narración escrita. En el cuarto apartado de este artículo argumentaremos que en las cuestiones de ciudadanía y género, esenciales en ambas obras, el discurso de Puig y el de Wong Kar-wai están muy próximos entre sí, y por lo tanto sí podemos hablar de “fidelidad” de la película hacia la novela, pero en todo caso la actitud del director chino es de total libertad hacia el texto del que parte. Quizás un término que nos permitiría afinar un poco el “basado” de los créditos es “apropiación”, en cuanto que en la construcción de la película parece pesar más la necesidad de integrar el material de partida en el discurso del propio autor —es decir, de Wong Kar-wai— que respetar la coherencia interna de la obra de partida. El simple hecho de convertir a los personajes principales de la novela en dos ciudadanos de Hong Kong autoexiliados es ya un indicio del deseo de Wong de acercar a su mundo la historia de la novela y de utilizar cualquier mecanismo a su disposición para este fin.

Hay tres elementos argumentales que sugieren una relación directa entre *The Buenos Aires Affair* y *Happy Together*: la relativa simplicidad de la historia, el uso de triángulos amorosos cuya función es más la de dar por terminada una relación previa que la de inaugurar otra nueva, y la utilización de un final irónico.

A pesar del barroquismo de la escritura de *The Buenos Aires Affair* y de que los hechos no se presentan estrictamente siguiendo el orden cronológico, la trama de la novela es mucho más simple que las de las dos anteriores del autor, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*, y anuncia la sencillez tanto argumental como expositiva de *El beso de la mujer araña*. Las dos primeras obras de Puig presentaban historias corales con relaciones humanas múltiples y complejas cuyos entrecruzamientos daban lugar a la acción. En *The Buenos Aires Affair*, en cambio, hay dos protagonistas claros, Gladys Hebe D’Onofrio y Leo Druscovich, y de entre los personajes secundarios solamente los de la madre de Gladys y María Esther Vila llegan a adquirir cierto relieve sobre el contexto de fondo de la sociedad argentina. En lo esencial, la novela expone el encuentro entre Gladys y Leo y el trágico desenlace de su imposible relación amorosa.

Por su parte, *Happy Together* se centra completamente en la relación entre Lai Yiu-fai y Ho Po-wing en su exilio bonaerense; tras una primera ruptura, hay un intento fallido de reconciliación que desemboca en el vago enamoramiento de Lai por un compañero de trabajo y su posterior retorno a Hong Kong. La simplicidad de esta línea argumental contrasta fuertemente con la de las películas anteriores de Wong Kar-wai, que había apostado por tramas corales llenas de encuentros y desencuentros que iban tejiendo el espacio social y físico de las películas. Y, precisamente, igual como sucedía con *The Buenos Aires Affair* en Puig, esta obra precede otras que dan todavía un paso más allá el proceso de simplificación: en *In the Mood for Love* nos hallamos, no ya ante la disolución de una historia de amor, sino ante una que parece no llegar a consumarse —dos personajes pero ninguna acción, virtualmente—, y en *2046*, ante un personaje que, a pesar de las relaciones que mantiene con diversas mujeres, no vive ninguna que sea realmente relevante —por lo tanto, un solo personaje y ninguna acción reseñable.

También en ambos casos, novela y película, la simplificación del argumento se compensa mediante la densidad de los recursos con los que se presenta, lo cual permite hacer un análisis más profundo de los mecanismos que rigen el comportamiento de los personajes. Podríamos decir, *grosso modo*, que, en sus obras anteriores, tanto Puig como Wong nos presentaban los personajes “desde fuera”, a partir de la observación de sus palabras y acciones. Sin embargo, en *The Buenos Aires Affair* y *Happy Together* ambos reducen los datos objetivos que deben narrar, lo cual da lugar a una construcción más profunda y trabajada de los personajes. En la novela, la barroquización adquiere tintes irónicos y de denuncia, pues el narrador omnisciente parece responder a motivos totalmente caprichosos –o aleatorios: quizás cabe relacionar los objetos textuales que construyen el texto con los deshechos que Gladys recoge en la playa para hacer sus obras (Logie 153-156)–. En la película, en cambio, la morosidad de la historia permite que Wong Kar-wai lleve todavía más lejos el uso de los estilemas que identifican su cine, y que en obras anteriores parecían emanar libremente de la mirada del narrador; en *Happy Together* e *In the Mood for Love*, por el contrario, la historia misma y los sentimientos de sus personajes justifican su uso.

En *Happy Together* encontramos asimismo un triángulo amoroso de naturaleza muy parecida a dos de *The Buenos Aires Affair*. Al final de su relación con Ho Po-wing, Lai Yiu-fai se enamora de un compañero de trabajo, Chang, pero no le manifiesta lo que siente por él. De hecho, no se nos proporciona ninguna pista que permita pensar que Chang pueda ser homosexual –tan sólo el comentario que hace, tras rechazar la invitación para ir al cine de una compañera de trabajo, de que no le gusta su voz, demasiado aguda–, y por lo tanto corresponder a los sentimientos de Lai Yiu-fai. Sin embargo, este sentimiento se convierte en la herramienta que Lai utiliza para escapar definitivamente de la relación con Ho y regresar a Hong Kong. No nos encontramos, pues, ante un triángulo amoroso clásico, en que, en principio, basta eliminar una de las tres partes en conflicto para recuperar un equilibrio original, sino ante un triángulo en el que la incorporación de un tercer elemento sirve tan sólo para separar definitivamente una pareja ya de por sí inestable.

Precisamente, en *The Buenos Aires Affair* encontramos dos de estos triángulos. El primero, central en la trama, es el formado por Gladys, Leo y María Esther. En un primer momento, Leo introduce a María Esther Vila para romper su relación artística y erótica con Gladys. En segunda instancia, intenta utilizar a Gladys para eliminar cualquier duda que María Esther pueda albergar sobre su virilidad, puesto que en su juventud violó y, quizás, dio muerte a un hombre, y teme que ella pueda descubrirlo. En ambas fases de este triángulo es evidente que pesa más la necesidad de acabar con algo previo que el deseo de iniciar algo de cara al futuro.

Lo mismo, en el fondo, ocurre en un triángulo que surge al final de la novela. Después de ser abandonada por Leo, Gladys, que está a punto de suicidarse, acepta la

invitación de una vecina a la que no conoce para charlar un rato con ella. El motivo de la aceptación es que antes ha oído al matrimonio vecino en la cama y se ha sentido atraída por el marido; Gladys, por lo tanto, tiene la esperanza de conquistar al marido de su vecina, y por eso acude al piso de al lado. A pesar de que nada hace pensar que su intento vaya a tener éxito, este movimiento casi inconsciente le permite quitarse momentáneamente de la cabeza a Leo y abandonar la idea de suicidarse. Estamos, por lo tanto, ante una nueva salida hacia delante, que no permite construir nada sino acabar con algo anterior.

Sin embargo, la visita de Gladys al piso vecino arroja, al final de la novela—y llegamos al tercer punto de los que hemos aludido—, una sombra sobre la felicidad conyugal de la pareja que acaba de entrar en escena. Pese al amor que los vecinos parecen profesarse, la trayectoria de la artista plástica hace prever futuros incidentes que, en todo caso, quedan ya fuera del texto. La última frase de la obra, que Logie interpreta en clave positiva, como un anuncio de esperanza (147), insinúa, a nuestro parecer, la esterilidad inherente de la sociedad argentina que Puig ha criticado sutil pero insistentemente en sus páginas: “Pensó [la vecina] si dentro de ella no estaría por brotar un nuevo ser, decidió que si era niña le pondría el nombre de su madre muerta” (*Buenos Aires* 248). Entendemos que dar el nombre de un muerto a un recién nacido equivale, simbólicamente, a constatar que su proceso de socialización va a servir tan sólo para impedir su plena realización como ser humano, tal como ha sucedido en los casos de Gladys y Leo.

Igualmente irónico y ambiguo es el final de la película de Wong Kar-wai (Heredero 141). La última escena nos presenta a Lai Yiu-Fai llegando en un tren que avanza a cámara rápida hasta parar en la estación de destino. Tanto las imágenes como la música—*Happy Together* de los Turtles, en una versión de Danny Chung basada, a su vez, en la de Frank Zappa—contribuyen a crear un momento de euforia emocional. Sin embargo, cuando nos preguntamos exactamente a qué se puede deber esta euforia, caemos en la ironía del mensaje: todo apunta a que es debida, además de al retorno a la patria y a la posible reconciliación con el padre, a la conciencia de Lai de estar enamorado. Pero, ¿de quién puede estarlo? ¿De Ho Po-wing, que ha dejado en Argentina seguramente para no verlo nunca más? ¿De Chang, cuya foto ha robado en el restaurante de su familia en Taiwán, a quien quizás tampoco va a volver nunca y cuya orientación sexual ni siquiera sabe? En cualquier caso, este final sugiere que Lai nunca estará *happy together*: o amará a distancia o sufrirá al lado de la persona a la que ama. Si vamos un poco más allá y recuperamos el contexto en que Frank Zappa insiere su versión de “*Happy Together*” en el disco en directo *Filmore East, June 1971*, la ironía se convierte en sarcasmo: en el concierto dramatizado de Zappa, unos músicos que están de gira sólo cantan esta canción para convencer a unas *groupies* de que son famosos y así poder llevárselas a la cama. Se insinúa, por lo tanto, que la cercanía de la persona amada satisfará, en todo caso, la lujuria, pero no la sed de amor.

La utilización de estos elementos estructurales, que tanto peso tienen en la película de Wong Kar-wai, se conjuga, por supuesto, con la afinidad que existe entre las personalidades de Lai y Gladys, por un lado, y Ho y Leo, por el otro. Parece que los dos primeros no vayan a tener nunca bastante con las muestras de amor de su pareja, y demandan constantemente nuevas pruebas de amor; los segundos, por el contrario, se sienten amenazados por un objeto del deseo que les corresponda, y sólo experimentan satisfacción cuando se imponen, cuando deben forzar la resistencia del otro para conseguirlo. En la novela es evidente que si Gladys tiene una actitud histérica y Leo intenta borrar las dudas sobre su masculinidad mediante comportamientos sádicos es porque son víctimas de la educación que la sociedad argentina les ha dado.

En la película, el conflicto que vive Lai deriva de otras fuentes –que comentaremos en el siguiente apartado de este artículo– y las motivaciones de Ho permanecen más en la sombra, pero, en todo caso, parece evidente que la relación que Wong describe entre ambos personajes no deriva tanto del conjunto del texto de Puig como de un capítulo en concreto: el que, encabezado por una cita y un fotograma de *La loba* (Buenos Aires 175-176) –el personaje de Bette Davis correspondería, en la película, al de Lai tal como lo ve Ho–, ocupa las páginas de la 177 a la 184 de la edición citada. Este capítulo describe las imágenes que Leo sueña o imagina durante una noche de insomnio, y en él aparecen algunos motivos que adquieren un valor simbólico crucial en *Happy Together*.

El de menor peso es una hembra de galgo sarnosa que lame –sobretudo en la zona de las ingles– a un hombre desnudo que está echado sobre “un charco de líquido blancuzco y pegajoso” (177). En la película de Wong Kar-wai, el último de los trabajos que tiene Lai es en un matadero, durante el turno de noche, lo que da lugar a algunas escenas que activan los mismos lugares –la carne rasgada, la sangre, la masculinidad problematizada– que en el capítulo de Puig: vemos a Lai transportando grandes pedazos de carne que remiten a su cuerpo hiriente, limpiando un charco de sangre con una manguera, evitando la proximidad con los otros trabajadores al entrar en las duchas... Este es uno de los pocos momentos en los que la película recurre al cuerpo mismo de Lai para contar su drama –casi siempre se circunscribe al ámbito de los sentimientos interiores–, y este movimiento, a nuestro parecer, remite directamente a este pasaje del texto de Puig.

Mucho más importante por lo que al simbolismo de *Happy Together* se refiere es la parte en que Leo fantasea con la posibilidad de asesinar a Gladys en la Muestra Internacional de São Paulo y regresar, no en el vuelo de avión que tenía reservado, sino ilegalmente por Iguazú para evitar sellar su documentación y disponer así de una coartada. Las cascadas se aluden sólo una vez sin que lleguen a aparecer (Buenos Aires 184), pero la alusión se inserta en una parte de la novela que presenta directamente el inconsciente de Leo y se conjuga con otras imágenes de indudable poder numinoso. Al convertir las cataratas de Iguazú en plano-emblema en su film (Gómez-Tarín 35,

Tambling 17), Wong Kar-wai está alterando el equilibrio de los elementos de la novela, pero no modificando el simbolismo esencial de este elemento concreto, que alude a la fuerza incontrolable de los sentimientos que experimentan tanto Leo en la novela como Lai en la película.

En *Happy Together*, las cataratas de Iguazú no sólo aparecen como plano-emblema de valor absoluto que, en cierto modo, rebasa el devenir de la acción, sino también de otro modo más modesto e instrumental. A su llegada a Argentina, Lai y Ho compran una lámpara con una imagen en movimiento de las cataratas, y de ahí surge su deseo de ver las de verdad. Sin embargo, la lámpara se estropea al mismo tiempo que su relación, y sólo al final, cuando Lai ya ha abandonado a Ho, éste la arregla, lo cual da lugar a la última imagen que se muestra de este personaje, llorando desconsoladamente por la pérdida definitiva de su compañero. La lámpara de las cataratas, por lo tanto, transpone el amor entre los dos protagonistas o, más bien, la conciencia que tienen ambos de este amor. En este sentido, el simbolismo que en la película asume la lámpara deriva del que en la novela tiene el ojo vacío de Gladys. Durante su estancia en Estados Unidos, Gladys es víctima de un intento de violación y de resultas de él pierde un globo ocular (Puig, *Buenos Aires* 48). A partir de entonces, se maquilla el ojo cerrado como si fuera un colibrí (16) y lo oculta con un mechón de pelo, y el ojo se convierte en símbolo de la imagen deformada, sentimental sin concesiones, que tiene de la realidad en que vive.

4. TEMAS CLAVE: CIUDADANÍA Y GÉNERO

Un elemento que aparece también de refilón en el capítulo aludido de *The Buenos Aires Affair* y que en la película adquiere un simbolismo decisivo es el pasaporte de Leo. *Happy Together* se inicia con la imagen de los pasaportes de Lai y Ho siendo sellados en la aduana argentina, y esta acción tan lógica y predecible al entrar en un país que no es el propio va a marcarlos fundamentalmente como personajes a lo largo de la película. Ambos serán, ante todo, dos ciudadanos de Hong Kong emigrados. Al final de la obra, Lai consigue regresar a su patria mientras Ho –Lai le ha dejado el pasaporte en la mesa del apartamento antes de irse– permanece en Argentina, el limbo en que los dos han estado viviendo a lo largo de la película.

Wong Kar-wai ha manifestado que su intención original al afrontar el rodaje de *Happy Together* era hacer una *road movie* en que el protagonista recorrería la ciudad de Buenos Aires buscando información sobre su padre fallecido, de quien descubre que era homosexual; sin embargo, pronto cayó en la cuenta de que su desconocimiento de la ciudad hacía imposible este desarrollo, por lo que centró el rodaje en el barrio de La Boca y el argumento en la relación entre Lai y Ho (Heredero 131-133). Aun así, la película arranca efectivamente como una *road movie*, con el intento de los dos personajes de llegar a las cataratas de Iguazú. Durante el trayecto, el coche se estropea

y ambos discuten y vuelven por separado a Buenos Aires. Se produce luego un conato de reconciliación –Lai acoge a Ho, que ha recibido una paliza– que acaba nuevamente en fracaso, y a partir de ese momento Lai empieza a preparar su retorno a Hong Kong. En este momento, la película nos proporciona una clave argumental esencial: Lai robó dinero a un socio de su padre para poder viajar a Argentina y empezar allí una nueva vida con su amante. Por lo tanto, para volver necesita tanto ahorrar la cantidad de dinero que robó como conseguir el perdón de su padre.

Debido a esta disposición simbólica, Buenos Aires se convierte en un espacio equidistante de las cataratas de Iguazú –el lugar del sentimiento, de lo femenino– y de Hong Kong –la sede del poder masculino, del patriarcado–, y adopta el aire de un laberinto que encierra las idas y venidas del Lai-Minotauro; un laberinto, por otra parte, muy similar al Hong Kong que Wong Kar-wai muestra en la mayoría de sus películas (Herederó 141-142). Podríamos hablar aquí de la sociedad bonaerense tal como la viven Lai y Ho, que a su condición de inmigrantes suman la de homosexuales que, como mínimo en determinados ambientes –los distintos lugares donde trabaja Lai, principalmente– deben ocultar su condición. Sin embargo, el Buenos Aires de la película no es tanto un lugar real como un enclave simbólico: una encrucijada donde tanto lo masculino como lo femenino están excluidos. En la ciudad donde Lai y Ho ven disolverse su relación no están presentes ni el poder patriarcal –del cual ambos han huido al abandonar Hong Kong a causa de su orientación sexual– ni lo femenino –resulta extremadamente significativo que la única réplica en lengua china en boca de una mujer que se oye en toda la película sirva tan sólo para que Chang comente, con aparente ligereza, que no le gustan las voces demasiado agudas–. Del mismo modo, cuando Lai alcance los dos extremos equidistantes, habrá dejado algo por el camino: en Iguazú constatará que no tiene sentido estar allí solo; al volver a su patria, lo hará con una sensación de empoderamiento que, a todas luces, no casa con la realidad.

Así, pues, Buenos Aires es más la sede del exilio de los personajes que un lugar real, objetivo, que puede atraer más o menos la fascinación del director. En este sentido, *Happy Together* recoge también los elementos de *The Buenos Aires Affair*, cuyo núcleo argumental se desarrolla en esta ciudad pero incorpora, asimismo, la experiencia del autoexilio, tanto en el caso de Gladys –que vive unos años en Estados Unidos huyendo de la opresión machista de la sociedad argentina– como en el de Leo –que pasa un tiempo en Europa buscando un modo de articular su masculinidad–. Wong Kar-wai no ahonda explícitamente, como hace Manuel Puig, en el ámbito de lo social y político, pero la llegada de Lai a Taiwán coincide, precisamente, con el anuncio en la radio de la muerte del dirigente chino Deng Xiao-ping, lo cual apunta en esta dirección y plantea la cuestión de fondo retomada en 2046: ¿cuál será el futuro político de Hong Kong una vez se integre en la República Popular China, y qué relación mantendrá este estado con el antiguo protectorado británico? ¿Una relación femenina, de amor? ¿Una relación

masculina, de poder? ¿Una relación compleja y, quizás, estéril, que transcurrirá en un laberinto sin salida?

De lo dicho hasta aquí se deriva que la homosexualidad, tal como aparece en la película, es también más simbólica que real. Por supuesto, la relación que mantienen Lai y Ho es amorosa y sexual, pero el mismo Wong Kar-wai restó importancia al hecho de que su obra girara en torno a una relación homosexual (Heredero 142-143). En *Happy Together* asistimos al conflicto que se desarrolla entre dos personajes privados tanto de su masculinidad —es decir, de su poder en el ámbito de la sociedad: de ahí sus luchas por poseerse o dominarse mutuamente, por vías divergentes— como de su feminidad —el problema de fondo es el exceso fagocitador del amor de Lai y la intermitencia del de Ho—. En este punto, *Happy Together* también es bastante fiel a la novela de Puig, que introduce referencias a la homosexualidad en la trayectoria vital tanto de Gladys como, sobretodo, de Leo, a pesar de que ninguno de los dos sea, al menos claramente, homosexual. Gladys intenta huir de la sociedad argentina porque, como mujer, le asigna un papel subordinado y por tanto la anula como persona; Leo, porque le impone una idea de masculinidad que, en último lugar, resulta castrante. Gladys, como Lai, aspira a un éxtasis sentimental absoluto y, por lo tanto, irrealizable; Leo, como Ho, identifica sensualidad con poder, y entiende el amor o el sexo sólo en la medida que implica dominación o conquista. Tanto en la novela de Puig como en la película de Wong, la unión amorosa es en todo caso estéril, o directamente imposible.

5. CONCLUSIONES

Por el tratamiento que reciben las cuestiones cruciales de la ciudadanía y del género, pensamos que la lectura de la obra de Wong Kar-wai debe acometerse a partir de su construcción simbólica, más que en base a la localización en Buenos Aires y a la homosexualidad de los personajes, elementos que han llamado mucho la atención de público y crítica debido a su excepcionalidad en la filmografía del director, pero que no dejan de ser, al fin y al cabo, avatares de la historia tal como ha elegido contarse. Lo esencial son, en todo caso, las experiencias del exilio —o de la impotencia ante un entorno hostil— y del desamor, y, tal como demuestra el resto de películas de Wong Kar-wai, estas experiencias se podrían haber presentado en otro lugar y con otros personajes. Si en algo rebasan estos dos elementos la utilidad vehicular y se convierten en indispensables para la película es por la fidelidad de fondo —y, no lo olvidemos, de partida a la hora de plantear la realización de la película— del director hacia *The Buenos Aires Affair* y, por extensión, por el mundo de Puig y lo latino en general.

En *In the Mood for Love* se establece claramente un contraste entre la versión en español de “Aquellos ojos verdes” de Nat King Cole con los vestidos que constriñen la esbelta figura de Maggie Cheung y el comportamiento de su personaje. En una entrevista

sobre su trabajo con Wong, la actriz ha afirmado que en China se tiende a ocultar los sentimientos, mientras que en otras culturas estos mismos sentimientos se expresan más abiertamente (*Wong Kar-wai: una mirada*). En *In the Mood for Love*, por lo tanto, la canción en español sirve para aludir a los sentimientos, mientras que los personajes tienden a ocultarlos o a callarlos. Podemos llegar a la conclusión, pues, que lo que Wong Kar-wai va a buscar a las antípodas es esta expresión abierta del sentimiento, puesto que en un entorno cultural chino éste tenderá siempre a permanecer oculto. Esta es, seguramente, una de las razones por las que en sus películas el retrato del amor se hace, por lo general, a partir de su negación o su ausencia.

Es también la admiración por Puig, y concretamente por *The Buenos Aires Affair*, lo que explica el uso de la homosexualidad como metáfora del “fin del mundo”, es decir, como planteamiento en términos absolutos (Heredero 143) en *Happy Together*. Hemos opinado que Wong podría haber optado por explicar la misma historia mediante una pareja heterosexual, pero, no obstante, ha preferido mantener este aspecto que, en apariencia –no a un nivel de significado profundo, puesto que la represión sexual y el “sexismo” (Romero 67) son temas cruciales para Puig–, tiene un peso menor en la novela del argentino. Podríamos aducir diversos motivos para esta decisión, pero, sin duda, uno de ellos sería la fidelidad de fondo que, pese a la libertad del tratamiento, *Happy Together* muestra hacia *The Buenos Aires Affair*.

REFERENCIAS

2046. Kar-wai Wong, dir. Araba Films, 2005.
- Aguilar, Gonzalo. “Oriente grado cero: *Happy Together* (1997) de Wong Kar Wai”. *The Colorado Review of Hispanic Studies* 8 (otoño 2010): 133-141.
- Amar Sánchez, Ana María. “Política y placer: las relaciones del mal gusto”. *Encuentro Internacional Manuel Puig: 13-14-15 de agosto de 1997, La Plata: selección de ponencias*. José Amícola y Graciela Speranza, comps. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998. 137-143.
- Amícola, José y Graciela Speranza, comps. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- Biancorosso, Giorgio. “Global Music/Local Cinema: Two Wong Kar-wai Pop Compilations”. *Hong Kong Culture: Word and Image*. Kam Louie, ed. Hong Kong: Hong Kong UP, 2010. 229-245.
- Botz-Bornstein, Thorsten. *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-wai*. Lanham: Lexington Books, 2008.
- Brunette, Peter. *Wong Kar-wai*. Urbana: U of Illinois P, 2005.
- Chow, Rey. “Nostalgia of the New Wave: Structure in Wong Kar-wai’s *Happy Together*”. *Camera Obscura* 42 (1999): 30-49.

- Days of Being Wild*. Kar-wai Wong, dir. DeAPlaneta, 2005.
- Deseando amar (In the Mood for Love)*. Kar-wai Wong, dir. Araba Films, 2001.
- Fallen Angels*. Kar-wai Wong, dir. Cameo Media, 2005.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *Wong Kar-wai: grietas en el espacio-tiempo*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- Happy Together*. Kar-wai, Wong, dir. Cameo Media, 2005.
- Heredero, Carlos F. *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*. Valladolid: 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.
- Logie, Ilse. *La omnipresencia de la mimesis en la obra de Manuel Puig: análisis de cuatro novelas*. Amsterdam: Rodopi, 2001.
- Puig, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- _____. *Boquitas pintadas. Folletín*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- _____. *Heartbreak Tango: A Serial*. Suzanne Jill Levine, trad. Nueva York: Dutton, 1973.
- _____. *The Buenos Aires Affair*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1973.
- _____. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- _____. *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- Speranza, Graciela. "Relaciones peligrosas: modernidad y cultura de masas (Del pop art a Manuel Puig)". *Encuentro Internacional Manuel Puig: 13-14-15 de agosto de 1997, La Plata: selección de ponencias*. José Amícola y Graciela Speranza, comps. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998. 129-136.
- Romero, Julia. *Puig por Puig: imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Tambling, Jeremy. *Wong Kar-wai's Happy Together*. Hong Kong: Hong Kong UP, 2006.
- Wong Kar-wai: una mirada*. Cameo Media, 2005.
- Zappa, Frank. *Filmore East, June 1971*. Rykodisc, 1995.

