



## Manuel Puig y lo latino en la producción de Wong Kar-wai\*

Jordi Mas López<sup>1</sup>

**Resumen.** El cineasta chino Wong Kar-wai ha reconocido la influencia de las novelas de Manuel Puig en la estructura de sus películas, y esta influencia ha sido comentada por diversos críticos. Sin embargo, se ha tendido a obviar el hecho de que el director también presentó *Happy Together* como “basada en” la novela *The Buenos Aires Affair* del mismo escritor. Nuestro artículo analiza la influencia de la narrativa de Manuel Puig en las producciones de Wong Kar-wai, haciendo especial hincapié en la que afecta al contenido de los filmes y explica, tal como argumentamos, la construcción de una determinada idea de lo latino, estereotipada pero al mismo tiempo bien definida, que el director contrapone a la de lo chino.

**Palabras clave:** Manuel Puig; Wong Kar-wai; influencia; latinidad.

### [en] Manuel Puig and latinity in the films by Wong Kar-wai

**Abstract.** The Chinese film director Wong Kar-wai has acknowledged the influence of the novels by Manuel Puig in the structure of his films, and this influence has been discussed by several critics. However, these critics have tended to ignore the fact that the director also presented *Happy Together* as “based on” the novel *The Buenos Aires Affair*, also written by Puig. Our article analyzes the influence of the prose fiction by Manuel Puig in the oeuvre of Wong Kar-wai, with particular emphasis on those aspects affecting the content of the films, which, we argue, explain the construction of a certain idea of latinity, stereotyped but at the same time quite clearly defined, which the director contrasts with that of Chineseness.

**Keywords:** Manuel Puig; Wong Kar-wai; Influence; Latinity.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. La construcción del argumento. 3. Texturas lingüísticas y visuales. 4. Temas y motivos. 5. La reificación de lo latino. 6. Conclusiones.

**Cómo citar:** Mas López, J. (2018) Manuel Puig y lo latino en la producción de Wong Kar-wai, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 47, 261-281.

\* El presente artículo se inscribe en las actividades del Grupo de Estudio de la Traducción Catalana Contemporánea (GETCC) (2014 SGR 285) de la Universitat Autònoma de Barcelona y en el proyecto «La traducción catalana contemporánea: censura y políticas editoriales, género e ideología (1939-2000)», (FFI2014-52989-C2-1-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

<sup>1</sup> Universitat Autònoma de Barcelona, Barceloa. España.  
E-mail: jordi.mas.lopez@uab.cat

## 1. Introducción

En una entrevista concedida en 1995 (Brunette 2005: 155), Wong Kar-wai<sup>2</sup> declaró su interés por las novelas de Manuel Puig y concretamente señaló la estructura de *Boquitas pintadas* (Puig 1969a) como importante fuente de inspiración a partir de su segunda película, *Days of Being Wild*, de 1990 (Wong 2005c). El filme que realizó a continuación, *Happy Together* (Wong 2005e), se presentó como “basado en el relato de Manuel Puig *The Buenos Aires Affair*” (Puig, 1973b), y en el documental “*Buenos Aires zero degree, el making of de Happy Together*” (Wong Kar-wai: *una mirada*, 2005) podemos comprobar que, efectivamente, el título de la novela de Puig aparecía en la claqueta de rodaje.

Sin embargo, la relación que pueda haber entre la estructura de las películas del cineasta y la organización de las novelas del escritor no es transparente, y *Happy Together* no es una adaptación al uso, ni siquiera lo que suele denominarse una “adaptación libre”, de *The Buenos Aires Affair*. Si bien Wong Kar-wai se interesa por la narrativa de Puig hasta el punto de realizar una película “basada en” una de sus novelas, no aparca en ningún momento la aspiración de crear una obra personal, modelada de acuerdo con sus propios gustos e inquietudes (Mas López 2016: 202-203). En este sentido, la remisión de *Happy Together* a *The Buenos Aires Affair* en los créditos de la película se puede entender como un homenaje explícito a Manuel Puig, puesto que, sin ella, seguramente nadie habría reparado en la relación entre ambas obras.

La influencia del escritor argentino sobre la filmografía de Wong Kar-wai va más allá de la que afecta a la estructura argumental de sus películas, que es a la que aludió el director en 1995, y puede considerarse prácticamente formativa. No sólo porque ya en su segundo film Wong Kar-wai modela el argumento siguiendo el ejemplo de *Boquitas pintadas*, sino también porque hay unas afinidades de fondo entre ambos creadores —no sólo artísticas, sino incluso biográficas— que hacen que esta influencia sea mucho más profunda y generalizada de lo que podría pensarse en un primer momento.

Quizás fue la película de Héctor Babenco *El beso de la mujer araña* (Babenco 2012), realizada en 1985 a partir de la novela homónima de Manuel Puig (1976), lo que puso al director chino sobre la pista del escritor argentino. En ella, se establecía un marcado contraste entre las escenas más naturalistas, protagonizadas por dos presos encerrados en su celda, y las escenas idealizadas que corresponden a la narración de películas por parte de uno de ellos. Este uso connotado de la mirada fílmica también se daba en la primera película de Wong Kar-wai, *As Tears Go By*, de 1988 (Wong 2005a), pero se va acentuando gradualmente en sus siguientes producciones y llega al apogeo, precisamente, en *Happy Together*. La acumulación de estilismos visuales que comentaremos más adelante ha llegado a convertirse en el sello distintivo del director. Debemos apuntar, asimismo, que la construcción de muchas obras de Manuel Puig recuerda vivamente el proceso de montaje cinematográfico y que, con frecuencia, la narración de películas dentro de sus novelas tiene un gran peso específico.

<sup>2</sup> A lo largo del artículo, mantenemos el orden original de los nombres chinos, es decir, con el apellido precediendo el nombre de pila, salvo en aquellos casos —esencialmente, los nombres de actores y actrices— en los que se han popularizado con el orden propio de las lenguas occidentales.

Fuera o no la película de Babenco el primer acercamiento de Wong Kar-wai a las novelas de Puig, no es difícil adivinar por qué estas le llegaron a interesar tanto. Manuel Puig cursó estudios de cinematografía en el Centro Sperimentale de Roma y se inició como ayudante de dirección en Cinecittà (Romero 2006: 63). Sin embargo, pronto advirtió que, a pesar de su gran amor por el séptimo arte, su personalidad no era la adecuada para trabajar en el mundo del cine, por lo que lo abandonó para dedicarse a la literatura. El resultado fueron algunos argumentos y guiones que no llegaron a filmarse (Puig 2004a y 2004b) y una serie de novelas en las que el cine, de un modo u otro, está muy presente. La experiencia como espectadores de muchos de sus personajes va a ser crucial en su formación emocional y en su manera a menudo alienada de percibir el mundo. Desde este punto de vista, Wong Kar-wai no puede dejar de simpatizar con estos seres que encuentran en las salas de cine un refugio contra un entorno que perciben como hostil: cuando tenía cinco años, su madre le llevaba al cine para que pudiera ver películas en mandarín, puesto que la familia acababa de mudarse a Hong Kong y el niño aún tenía problemas para entender el dialecto de su ciudad de acogida (Gómez Tarín 2008: 129).

El objetivo de nuestro artículo es, pues, señalar la influencia de la narrativa de Manuel Puig en el cine de Wong Kar-wai, especialmente en aquellos aspectos que van más allá de la construcción de la trama y han sido obviados por la crítica. Así, tras apuntar la afinidad estructural entre las obras de ambos creadores, repasaremos los estilemas característicos del director para ponerlos en relación con la escritura de Puig y examinaremos algunos temas y motivos de las películas del primero que pueden remitirse a las novelas del segundo. Entre estos motivos, destacaremos elementos de la cultura popular tan cara a ambos creadores. Nuestro interés se centrará en las cuatro películas del director —*Days of Being Wild*, *Happy Together*, *In the Mood for Love* (Wong 2001) y *2046* (Wong 2005f)— en que, fundamentalmente a partir de la banda sonora, se construye un discurso muy claro sobre “lo latino” que no podemos dejar de relacionar con la narrativa de Puig.

Antes de entrar en materia, debemos señalar que nuestro propósito es hacer hincapié en una de las influencias presentes en la filmografía de Wong Kar-wai, pero que en ningún momento queremos sugerir que deban excluirse otras. Por ejemplo, se ha relacionado, a nuestro entender de manera plausible, la obra del director con la estética *kawaii* (Botz-Borstein 2008: 71-84) y con el cine de autor occidental (Biancorosso 2010: 229, Gómez Tarín 2008: 21). En cambio, no se ha señalado, que sepamos, la influencia que también debió de recibir del lenguaje de la televisión y del videoclip, a pesar de que Wong Kar-wai se formó en el medio televisivo durante los años ochenta (Gómez Tarín 2008: 17-18) y de que en sus filmes es frecuente detectar tramos en los que la conjunción de imágenes y canciones remiten al formato estrella de la MTV de esa época.

## 2. La construcción del argumento

Pere Gimferrer arranca su monografía sobre la relación entre el cine y la literatura (Gimferrer 1999: 13) señalando a D. W. Griffith como el director que impuso un giro crucial en la historia del séptimo arte:

[...] Griffith decidió: a) que el cine era [...] algo que servía para contar historias, y b) que el modelo o patrón para contar historias debía buscarse [...] en la configuración del relato cinematográfico de acuerdo con las leyes de la forma de expresión literaria que Griffith [...] consideraba la más acabada forma de narración: la novela decimonónica.

La consolidación del nuevo arte como vehículo narrativo y su fulgurante éxito en las décadas posteriores propiciaron que la narrativa dejara de verse únicamente como una manifestación literaria. En 1978, al publicar *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Seymour Chatman (2013: 11) se quejaba de la ausencia de estudios sobre narrativa que fueran más allá del ámbito literario:

En inglés hay pocos libros sobre el tema de la narrativa en general, aunque las bibliotecas rebosan de estudios sobre géneros específicos: la novela, la épica, el relato, el cuento, la fábula, etc. Más allá del análisis de las diferencias de género queda por determinar lo que es la narrativa *en sí misma*. Los críticos literarios tienden a pensar casi exclusivamente en el medio verbal, aunque consumen historias a diario a través de películas, historietas, cuadros, esculturas, movimientos de danza y música. Estos medios deben tener un sustrato común; si no, no se podría explicar la transformación de «La Bella Durmiente» en una película, un ballet, un espectáculo de mimo.

La queja era totalmente razonable, y desde ese momento han aparecido obras que analizan la estructura narrativa disociándola de la específicamente literaria o bien centrándola en el ámbito de la cinematografía. Sin embargo, se hace difícil deslindar la narración fílmica de la literaria por dos motivos.

Por un lado, una de las tendencias al acometer el estudio de la narración fílmica es utilizar las ideas desarrolladas por los formalistas rusos en el ámbito de la literatura —especialmente las de Vladimir Propp, que analizó la construcción narrativa de los cuentos de hadas rusos—, aunque algunos miembros de esta escuela también prestaron atención al del cine (Dix 2008: 103-108), lo cual lleva, inevitablemente, a concebir la narración desde el lenguaje literario, que es sucesivo, y no desde el fílmico, que es simultáneo (Gimferrer 1999: 74).

Por otro lado, en la práctica, el contacto entre la literatura y el cine se da principalmente al adaptar obras literarias a la pantalla y pasa por la escritura de un guión literario que, por mucho que sea tan sólo la base para construir la narración fílmica definitiva, la va a marcar decisivamente. Así, por ejemplo, al reflexionar sobre la relación entre el cine y la literatura en su libro sobre la adaptación, Sánchez Noriega (2000: 18-19) señala, con toda naturalidad y sin apuntar otras posibilidades —como, de hecho, es lógico en una obra que persigue un fin práctico—, la importancia del guión adaptado:

Entendemos que, dentro de las relaciones cine-literatura, la adaptación es la gran cuestión, tanto desde el interés del debate cultural como desde el análisis de las formas artísticas [...].

El análisis comparatista también puede servir para esa difícilísima materia que es la escritura del guión, ya que reflexionar sobre las opciones y los procesos de la

adaptación lleva inevitablemente a considerar todos los elementos que entran en juego en la escritura cinematográfica. Muy humildemente, porque ni siquiera los maestros indiscutidos del guión han sido capaces de hacer escuela, pero desde el convencimiento de que el modelo que proponemos puede servir para estudiar las adaptaciones y, aplicado a filmes exitosos, para desentrañar las claves de la escritura del guión adaptado.

Sin embargo, como bien señala Gimferrer (1999: 55), la sustancia de una novela es la organización de la realidad verbal en secuencias narrativas, mientras que el cine organiza una realidad de naturaleza visual que, en principio, podría contar con una sintaxis autónoma, no literaria, como la que Luis Buñuel intentó desarrollar en *La edad de oro* (Gimferrer 1999: 18).

Si la relación entre las novelas de Manuel Puig y las películas de Wong Kar-wai es, a nuestro parecer, tan interesante, es precisamente porque el director no parte de un guión literario y un posterior guión de rodaje, sino que empieza a trabajar con los actores con una mera sinopsis provisional del argumento (*Wong Kar-wai: una mirada*, 2005). Reunido el equipo, el primer paso consiste en caracterizar a los personajes y empezar a trabajarlos desde su apariencia externa, lo cual puede tener consecuencias en el guión provisional. Los actores pueden hacer aportaciones a las escenas en que intervienen, y a veces se les pide también que improvisen a partir de su personaje y de una situación dada. Finalmente, todo el material se utiliza en la sala de montaje para dar la forma definitiva a la película, que en cierto modo queda reescrita durante este proceso.

Por lo tanto, al plantear la influencia de Manuel Puig en Wong Kar-wai o considerar la naturaleza de *Happy Together* como “adaptación libre” de *The Buenos Aires Affair*, no basta sólo con comparar los argumentos de las obras de ambos, tal como hacemos en esta sección: también es necesario analizar las coincidencias entre el material verbal que Manuel Puig incluye y organiza en sus novelas y las imágenes que Wong Kar-wai filma y monta en sus películas, tal como haremos en la siguiente, “Texturas lingüísticas y visuales”.

Empecemos, pues, con la construcción de los argumentos. En la entrevista de 1995 que citábamos al principio de nuestro artículo, Wong Kar-wai manifestaba:

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 2005: 155)

*Boquitas pintadas* —traducida al inglés como *Heartbreak Tango* (Puig 1973a)—, segunda novela de Manuel Puig, presenta los avatares de un grupo de personajes de distintos estratos sociales cuyas vidas se entrecruzan a lo largo de varias décadas. La diversidad de puntos de vista y de tipologías textuales con que

se presentan los hechos enfatiza el marco social en el que se producen. El personaje que se puede considerar central es el de Juan Carlos Etchepare, una especie de donjuán que a lo largo de la novela irá dejando un rastro de corazones rotos y amistades despechadas para acabar llegando a un mal fin —tal como sucede, por cierto, con el de Yuddy en *Days of Being Wild*, que bien podría ser su trasunto fílmico.

La misma variedad de personajes y de modalidades textuales —en este caso, con un peso importante del monólogo interior— estaba ya presente en *La traición de Rita Hayworth*, la primera novela de Puig, que giraba en torno a la formación sentimental del personaje de Toto (Puig 1969b). En la siguiente, *The Buenos Aires Affair*, el número de personajes centrales se reduce a dos, pero, en cambio, la tipología textual se barroquiza en extremo y, por primera vez, Puig no presenta los hechos en el orden en que suceden. A partir de su cuarta novela, *El beso de la mujer araña*, el escritor introduce pocos personajes y acota la variedad textual de las obras, aunque sin eliminar nunca, sino incluso haciéndola más mordiente, la crítica a la sociedad de su tiempo.

Las películas que Wong Kar-wai realiza a partir de *Days of Being Wild*, de 1991, especialmente hasta *Fallen Angels*, de 1995 (Wong 2005d), van a estar marcadas por el mismo carácter coral del argumento y la misma variedad textual —aunque, en su caso, el texto sea visual— que las primeras novelas de Puig. La estructura prototípica de estas películas se construye a partir de la convergencia de diversos personajes que van a formar triángulos en los que no hay propiamente una disputa de dos de los ángulos por el tercero, sino la ruptura de una pareja y el posterior encuentro de una de las partes con una tercera. Lo habitual es que las parejas de un personaje no sean simultáneas, sino sucesivas, y cuando las parejas abandonadas llegan a encontrarse no suelen ser conscientes de su lazo de unión. En *Days of Being Wild*, por ejemplo, el personaje de Tide se encuentra con el de Yuddy en Filipinas sin llegar a saber que Yuddy es el novio que había abandonado a Li-zhen, de quien él está enamorado.

Tanto en las novelas de Manuel Puig como en las películas de Wong Kar-wai, el espacio físico y social en el que se desarrolla la acción es clave. En el caso de Puig, este espacio es fundamentalmente el de la sociedad argentina, que es sometida a una dura crítica política y especialmente sexual (Romero 2006: 67) con el fin de revelar los mecanismos por los que los individuos interiorizan los preceptos castrantes que les inculca el entorno. El interés de Wong Kar-wai, por el contrario, se centra en los personajes mismos, y el espectador llega a tener la sensación de que el espacio social se genera a través del entrecruzamiento de sus trayectorias, en lugar de ser un *a priori* en el que estos se desenvuelven. Sus personajes son esencialmente seres solitarios que solo el azar pondrá en relación con los demás.

Esta diferencia entre Manuel Puig y Wong Kar-wai puede explicarse por la divergencia de intereses de fondo —Puig se interesa por la colectividad, mientras que Wong lo hace por el individuo— y porque la obra del director ya se produce plenamente en la etapa de la posmodernidad, en el que la noción de identidad no se define tanto en términos de esencia como de agencia del sujeto (Butler 2007: 266-267). Sin embargo, también en el caso de Wong Kar-wai se ha señalado la importancia que adquiere la ciudad de Hong Kong, y especialmente la zona de

alrededor del edificio Chungking Mansions, en sus películas (Gómez Tarín 2008: 17), así como la afinidad que muestra el Buenos Aires de *Happy Together* —que corresponde, sobre todo, al barrio de La Boca— con el Hong Kong de sus anteriores películas. Asimismo, cuando la influencia del novelista argentino empieza a perder peso en la construcción de los argumentos del director chino —cosa que sucede, paradójicamente, en *Happy Together*, que adapta *The Buenos Aires Affair*—, Wong Kar-wai empieza a introducir referencias a hechos históricos que afectan de manera crucial al antiguo protectorado británico, tales como la muerte de Deng Xiao-ping en *Happy Together* o la plena reincorporación de Hong Kong a la República Popular China, que deberá producirse en el año 2046 que da título a una de sus producciones.

Es indudable que tanto la peculiar construcción argumental de los filmes de Wong Kar-wai como el hecho de que *Happy Together* tenga superficialmente tan poco que ver con *The Buenos Aires Affair* se explican, en parte, por la manera tan personal en que el director acomete sus producciones. Pero si su modo de proceder puede parecer muy diferente del de Manuel Puig, que articulaba muy cuidadosamente sus novelas, el resultado final no lo es tanto.

Las tres primeras novelas de Puig se presentan como colección de elementos textuales diversos que acaban narrando una historia de manera coherente. El caso formalmente más extremo es el de *The Buenos Aires Affair*, coprotagonizada por una artista plástica, Gladys Hebe d'Onofrio, que triunfa cuando empieza a crear obras con deshechos recogidos en la playa con los cuales conversa ante el público. Siendo ella misma un “desecho” social, el acto de dar voz a los elementos descartados por la sociedad pasa a referirse a la estructura misma de la novela, que se construye, pues, como acumulación textual que da voz a los grupos sociales y sexuales reprimidos por la sociedad argentina (Logie 2001: 153-156; en relación a este aspecto en el conjunto de la novelística de Puig, *vid.* Lázaro 1981: 43 y 45-46; Catelli, 1982: 24, Kunz 1994: 11-24 y Corbatta 2009: 19, 131). En el caso de Wong Kar-wai, las escenas rodadas en el set serán los textos que, durante el proceso de montaje, van a ir incorporándose a la película para describir a los personajes, y, ante esta multiplicidad de escenas de diverso signo, el espectador tiene la sensación de que es una misteriosa pulsión interna, o bien el simple azar —en las novelas de Puig, es la represión o la censura social—, lo que conforma su trayectoria.

Precisamente, cuando Wong Kar-wai decide crear una película basada en una novela de Puig y genera un discurso bastante explícito que, a la vez que reifica lo latino, reflexiona sobre la idiosincrasia china, empieza también a abandonar este tipo de estructura coral y a centrarse en uno o dos personajes claramente protagonistas —tal como, de hecho, también sucede en la narrativa de Puig a partir de *The Buenos Aires Affair* y, especialmente, *El beso de la mujer araña*. Es decir: a partir de *Happy Together*, la influencia de Manuel Puig en Wong Kar-wai va a ser más perceptible en el contenido de los filmes que en su estructura. Y es también en esta misma película, en la que el director deja de observar a los personajes desde fuera para entrar en su interior y describir sus sentimientos de un modo mucho más cercano, cuando sus estilemas visuales característicos adquieren un grado de focalización mucho más sutil y concentrado (Brunette 2005: 70-71, Gómez Tarín 2008: 46)

### 3. Texturas lingüísticas y visuales

En la introducción de este artículo comentábamos que el cine es un elemento formativo importante de muchos de los personajes de Manuel Puig, y que esto bien debía llamar la atención de Wong Kar-wai, para quien el cine fue también una vía de escape durante la infancia. Sin embargo, el cine no solo aporta elementos de la trama en las novelas del argentino, sino que muchas de sus páginas consisten en relatos de películas reales o imaginarias. En la edición original de *The Buenos Aires Affair*, por ejemplo, cada capítulo va precedido por un fotograma y un fragmento de diálogo de una película de la época dorada de Hollywood. En las tres primeras novelas de Puig, el cine, como el resto de productos de la cultura popular, tienen una connotación algo negativa, puesto que se convierte en un instrumento que, al contribuir a inculcar las normas sociales represoras en los personajes, más bien provoca su alienación, mientras que en las siguientes, especialmente en *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical* (Puig 1979), permite generar un espacio imaginario de empoderamiento.

La inserción de relatos de películas en las novelas de Puig también contribuye a crear un juego de texturas narrativas —frente a la objetividad del narrador omnisciente y de elementos textuales presuntamente recuperados de los hechos relatados, tales como redacciones escolares, transcripciones oficiales de conversaciones o informes de autopsia, la subjetividad de la narración de películas observadas o imaginadas con fruición— que hallamos, asimismo, en el cine de Wong Kar-wai. Mediante esta variedad de texturas lingüísticas y visuales, que atenta contra la suspensión de la incredulidad que persiguen los productos de la cultura popular, ya sean escritos —las novelas de folletín que Puig subvierte en *Boquitas pintadas* (Logie 2001: 253-254)— o filmados —las producciones hollywoodienses presentes en las novelas de Puig o el cine comercial de Hong Kong en el que se inició Wong Kar-wai—, ambos creadores persiguen crear obras en las que el receptor no sea un mero consumidor acrítico, sino un lector o espectador reflexivo que busque activamente el mensaje que intentan transmitir, ya sea para descubrir en él la denuncia social implícita —es el caso de Puig—, ya sea para ir más allá de los estereotipos narrativos impuestos en el cine comercial —el de Wong.

En esta sección queremos llamar la atención sobre la afinidad de fondo entre los estilemas visuales característicos de Wong Kar-wai y la narrativa de Manuel Puig. No pensamos, sin embargo, que sea adecuado hablar de influencia del segundo en el primero en este sentido. Sin duda, para buscar precedentes de la poética visual del director, es más lógico remitirse a la *nouvelle vague* francesa, como ya se ha hecho, o al lenguaje del videoclip, como sugeríamos en la introducción. Pero sí creemos que parte de la fascinación de Wong Kar-wai por Manuel Puig podría derivarse de este aspecto.

En su monografía, Gómez Tarín ha señalado diversos aspectos que considera clave en la producción de Wong Kar-wai: la ausencia, el extrañamiento, la importancia del tiempo y el espacio —casi siempre urbano—, la recurrencia de planos-emblema y el uso connotado de la música (Gómez Tarín 2008: 29-30). En los filmes, estos aspectos se plasman mediante recursos propios del medio

cinematográfico, pero es innegable que para todos ellos pueden encontrarse paralelismos en la producción de Manuel Puig.

La ausencia, que Gómez Tarín explica por la importancia del montaje en las películas de Wong Kar-wai, que suele eliminar numerosas escenas que no llegan a formar parte de la versión final, se genera mediante los recursos de la elipsis y el fuera de campo. Tan importante parece lo que se muestra y narra en pantalla como aquello que se omite o se deja fuera del encuadre, por lo que, por emotivas o elocuentes que sean las historias, algunas de sus claves permanecen ocultas y, en consecuencia, el sentido siempre queda abierto a discusión.

Exactamente lo mismo puede decirse de las novelas de Puig (Fabry 1998: 118-121). *La traición de Rita Hayworth*, por ejemplo, está integrada por conversaciones, monólogos interiores y textos escritos que se producen entre 1933 y 1948. A partir de ellos podemos seguir el proceso de formación sentimental del protagonista Toto y las vidas de los personajes que lo rodean, pero la sensación, en todo momento, es la de estar ante fragmentos aleatorios que nos dan una visión muy parcial y quizás sesgada de la realidad de fondo. Y lo mismo ocurre con *Boquitas pintadas*, las vidas de cuyos personajes se presentan mediante un conjunto de textos que dan tantos datos como preguntas dejan sin resolver, con el “agravante” de que algunos de estos textos revelan la presencia de un punto de vista cuestionable por caprichoso, muy lejos de la omnisciencia de los narradores de épocas anteriores.

Gómez Tarín atribuye el efecto de extrañamiento de los filmes del director chino al uso insistente de recursos tales como los encuadres descentrados o inusuales, el expresionismo de la iluminación y la alternancia de escenas en blanco y negro, color y virado (Gómez Tarín 2008: 44-46) que, en conjunto, alejan sus producciones de la representación institucional impuesta por el cine comercial. También la utilización de las voces en *off* tiende a romper la verosimilitud característica de las producciones comerciales y contribuye a crear una especie de “narrador imposible” desde cuya mirada participante se nos muestran los diversos elementos que integran la trama (Gómez Tarín 2008: 66-72). La inestabilidad o aparente incoherencia de esta mirada se traslada, a su vez, al espectador, que se siente interpelado tanto intelectual como emocionalmente ante las imágenes que contempla.

En sus novelas, Puig persigue también producir este doble efecto de involucrar emocionalmente y a la vez distanciar intelectualmente al lector mediante recursos afines. Quizás el caso más extremo sea el de *The Buenos Aires Affair*, en la que la historia se narra a través de diversas tipologías textuales —transcripción de diálogos reales o imaginarios, ya sea con todas las réplicas o bien solo con las de una de las partes, transcripción taquigráfica de una declaración telefónica, informes policiales, un documento de autopsia, narración en clave simbólica de las sensaciones de los personajes que intervienen en una escena... (Para una relación exhaustiva de los tipos textuales presentes en la obra de Puig, *vid.* Kunz 1994: 95-97). A estas tipologías se suma una “tercera persona falsamente omnisciente” (Catelli, 1992: 25) que, por lo caprichoso de la acumulación textual, nos hace dudar de la bondad de su punto de vista y, por extensión, del de la novelística clásica heredada del siglo XIX (Logie 2001: 156-158). Menos extremo, pero quizás más claro, es el efecto de extrañamiento que producen las notas a pie de página en *El*

*beso de la mujer araña*, que aportan información del ámbito de la psicoanálisis sobre la homosexualidad que parece tener muy poca relación con los hechos narrados.

También desde esta mirada exterior al material narrado pero comprometida emocionalmente con él se dibuja el tiempo y el espacio que Gómez Tarín señala como característicos de Wong Kar-wai. Los ralenties sirven para subrayar la intensidad sentimental de un momento determinado y cargarlo, con frecuencia, de connotaciones simbólicas. La cámara rápida, en cambio, suele servir para introducir elipsis en la acción (Gómez Tarín 2008: 47-48). En todo caso, la morosidad o celeridad con las que se presentan las imágenes parecen emanar más de una mirada participante que de la historia en sí. Y lo mismo podría decirse del espacio casi siempre urbano de sus películas, que evoca la imagen de un laberinto hecho de largos pasillos y habitaciones cerradas, tanto si el director filma en Hong Kong como si lo hace, como en *Happy Together*, en la ciudad de Buenos Aires (Gómez Tarín 2008: 55-56, Heredero 2002: 141-143). La complejidad del espacio urbano funciona, pues, como transposición de la del alma humana y las relaciones sociales.

El tratamiento del espacio es sin duda diferente en Puig, a quien la ciudad, ya sea capital o de provincias, interesa más bien como articulación social. La claustrofobia que se da en sus novelas es a veces física —como en la celda de *El beso* o en la habitación de hospital de *Pubis angelical*—, pero sobretodo psicológica (Restom 2006: 53). Sin embargo, el tiempo de su narrativa es similar al de Wong Kar-wai, especialmente en sus dos primeras obras, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*, donde la historia se nos cuenta mediante escenas aisladas de trayectorias vitales que se desarrollan a lo largo de muchos años, lo cual da lugar a pasajes que, considerados en el marco general de la historia, producen el efecto de fragmentos ralentizados.

Con relación al plano-emblema, que es aquel que, dotado de una fuerte carga metafórica e insertado una o más veces a lo largo del filme, rebasa o, incluso, puede ser ajeno al curso de la narración, Gómez Tarín alude, entre otros, al de las cataratas de Iguazú en *Happy Together*, en el que funciona como símbolo del deseo insatisfecho que condiciona el desarrollo de toda la historia (Gómez Tarín 2008: 34-36). Añadiríamos, también, las idas y venidas de Maggie Cheung por pasillos y callejuelas de Hong-Kong en *In the Mood for Love*, que transponen mejor que cualquier palabra la compleja situación emocional y social, verdaderamente laberíntica, en la que vive sumido su personaje. Cabe señalar que, en ambos casos, este plano-emblema aparece asociado a un *leitmotiv* musical que contribuye en gran medida a dotarlo de significado: *Cucurrucucú paloma* interpretada por Caetano Veloso, en el primero, y el motivo central de la banda sonora, *Yumeji's Theme*, de Shigeru Umebayashi, en el segundo.

Hemos comentado también que el cine tiene una presencia muy importante en la narrativa de Puig. Sin embargo, esta presencia rebasa lo meramente argumental o anecdótico, y llega a formar parte de lo estructural: una actriz de la época dorada de Hollywood da título a la primera novela del autor, *La traición de Rita Hayworth*; la narración de películas ocupa buena parte de las páginas de *El beso de la mujer araña*, y en *Pubis angelical* una de las dos historias paralelas que desarrolla la obra es, precisamente, una película imaginada. En estas dos últimas novelas, además,

estas narraciones cinematográficas aportan la imagen visual que quedará focalizada en el título y presidirá, simbólicamente, el conjunto: la ficticia mujer araña en que, en cierto modo, se convierte Valentín en *El beso*, y el pubis lampiño que aparece al final de *Pubis angelical*. Asimismo, las escenas —fotogramas y fragmentos de diálogos— de películas clásicas de Hollywood que preceden cada uno de los capítulos de *The Buenos Aires Affair* contribuyen a dibujar el espacio imaginario desde el que Gladys Hebe d'Onofrio vive su historia.

La música no tiene una presencia tan grande en las novelas de Manuel Puig, pero en *Boquitas pintadas*, la novela a la que se refirió el director en 1995, cada capítulo aparece encabezado por una cita de bolero (Logie 2001: 238-239, Speranza 1998: 129-136). A sugerencia del propio novelista, estas citas se sustituyeron por otras de tango en la traducción inglesa y la novela pasó a titularse *Heartbreak Tango*. En este sentido, destacaríamos la importancia que el tango, y concretamente las composiciones *Tango apasionado* y *Milonga para tres* de Astor Piazzolla, tiene en *Happy Together*, película que en principio se basa en *The Buenos Aires Affair* pero que también recoge, usándola para teñir sentimentalmente muchos fragmentos de la película, un aspecto de la traducción inglesa de la novela de Puig que más ha influido en la filmografía de Wong Kar-wai.

Seguramente, el caso más famoso de “videoclip” insertado en una película de Wong Kar-wai es la versión de la cantante Faye Wong —que interpretaba también uno de los papeles— de la canción *Dreams*, del grupo Cranberries, en *Chungking Express* (Wong 2005b), pero prácticamente todas sus películas utilizan el recurso del plano-emblema asociado a una música concreta y conceden una importancia extraordinaria a la banda sonora, que no es una mera colección de canciones sino un subtexto que contribuye a forjar el sentido total del filme (Biancorosso 2010: 230-231 Gómez Tarín 2008: 53-55). En nuestro artículo sobre *Happy Together* como adaptación de *The Buenos Aires Affair*, por ejemplo, hemos señalado el contraste que se establece entre la música latina, por un lado —Caetano Veloso y Astor Piazzolla, sobre todo— y las composiciones o versiones de Frank Zappa, por otro, que no solo contribuyen a narrar la historia sino que también, en cierto modo, la comentan (Mas López 2016: 205).

En el quinto apartado del presente artículo destacaremos la presencia de música latina en determinadas obras de Wong Kar-wai. Especialmente, además de las ya señaladas en *Happy Together*, de *La mare de Déu quan era xiqueta* en versión de Xavier Cugat en *Days of Being Wild* —cuya banda sonora contiene una gran cantidad de música latina—, *Aquellos ojos verdes* interpretada en castellano por Nat King Cole en *In the Mood for Love* y *Quizás, quizás, quizás*, en interpretación del mismo cantante, en *2046*. En estas tres últimas películas, la inserción de estas piezas rebasa el carácter meramente instrumental y se convierte en un claro indicio de la fascinación del director por el mundo latino en general, y, acaso, también por la narrativa de Puig en particular.

#### 4. Temas y motivos

En el artículo “*Happy Together* como versión (libérrima) de *The Buenos Aires Affair*” (Mas López 2016) hemos señalado algunas afinidades entre *The Buenos*

*Aires Affair* de Manuel Puig y *Happy Together* de Wong Kar-wai que quizás vale la pena recoger brevemente aquí como muestra de la libertad con la que el director chino trata los materiales que toma del escritor. En primer lugar, estaría la ciudad de Buenos Aires donde se desarrolla casi toda la acción tanto de la novela como de la película. En segundo lugar, la relativa afinidad entre las dos parejas protagonistas: la Gladys de *The Buenos Aires Affair* correspondería, de manera bastante laxa, al personaje de Lai de *Happy Together*, mientras que el de Leo daría lugar al de Ho. En ambas historias, pues, tenemos una pareja formada por una parte que vive el amor como dominación del otro pero que, una vez conseguido el objeto del deseo, experimenta una sensación de rechazo, y otra parte que necesita ver colmada continuamente su sed de amor sin llegar a experimentar nunca, o al menos no de una manera realista, la felicidad que tanto anhela.

En el mismo artículo apuntamos que algunas imágenes centrales en la película de Wong Kar-wai, e incluso su carga simbólica, parecen extraídas, no del conjunto de la novela, sino de un pasaje concreto (Puig 1973b: 177-184) que narra una pesadilla del personaje de Leo. El símbolo más importante de este pasaje son las cataratas de Iguazú, que en la novela solo aparecen mencionadas en esta ocasión y que se convertirán en el plano-emblema de *Happy Together*. En el filme, la catarata da lugar a un símbolo subordinado, el de una lámpara giratoria que compran los protagonistas y que, como su amor, acaba estropeándose. Hemos relacionado esta catarata con la cuenca vacía de Gladys, que, habiendo perdido el globo ocular, se maquilla cuidadosamente para disimularlo: tanto la lámpara como el ojo cerrado pueden interpretarse como una alusión a la incapacidad de los personajes de Lai y Gladys de percibir las relaciones amorosas tal como son en realidad. Asimismo, en la película aparecen unas cuantas escenas situadas en el matadero donde Lai trabaja que recuerdan también a una hembra de galgo sarnosa que aparece en la misma pesadilla de la novela.

El tema de la homosexualidad está también presente en *The Buenos Aires Affair*, aunque no tiene un peso tan importante como en la película de Wong Kar-wai: Gladys deja de tratarse con una amiga que le declara su amor y Leo, que en un momento determinado viola a un hombre, tiene pánico a ser considerado homosexual. Quizás podemos suponer que el director no lo extrae tanto de esta novela como de *El beso de la mujer araña*, en el que la condición de homosexual de uno de los personajes condiciona el texto de principio a fin.

Otro motivo de *Happy Together* que podríamos relacionar con otra novela de Puig es el tango, que tiene una presencia abrumadora en el filme y tiñe por completo la mirada de los dos protagonistas. A nuestro entender, el papel del tango en *Happy Together* procede, probablemente, de *Heartbreak Tango*, la traducción al inglés de *Boquitas pintadas*. Sin duda, *Heartbreak Tango* habría sido un título perfectamente plausible para *Happy Together*.

La densidad de temas y motivos procedentes de novelas de Manuel Puig en otras películas de Wong Kar-wai es, lógicamente, menor. En el caso de *Days of Being Wild* hemos señalado el parecido —más bien genérico, pues ambos corresponden al modelo de donjuán— entre el personaje de Yuddy y el Juan Carlos Etchepare de *Boquitas pintadas*, al cual puede sumarse el final trágico de ambos.

En *In the Mood for Love* —que, de hecho, se presenta como adaptación de la novela *Tête-Bêche*, de Liu Yichang (Biancorosso 2010: 229)— señalaríamos la

influencia de *El beso de la mujer araña*. En primer lugar, por la situación de los dos personajes principales, que viven “presos” en un contexto social no completamente ajeno al de la celda en la que transcurre la mayor parte de la historia de Manuel Puig. Si *Happy Together* insiste en mostrar los sentimientos de Ho y, en especial, de Lai de una manera incluso descarnada, en *In the Mood for Love* prevalece el corsé emocional de Su Li-zhen, cuyos impecables vestidos, junto con los pasillos y las callejuelas de Hong Kong, se convierten en símbolo del mundo descrito en la película. En segundo lugar, por la afición de Chow Mo-wan a escribir novelas de artes marciales, es decir, un producto popular afín a los presentes en muchas de las novelas de Manuel Puig. El acercamiento entre los protagonistas se produce mediante la colaboración en la escritura de estas novelas, y una de las escenas centrales del filme tiene lugar cuando, durante una de estas sesiones de escritura, Chow asume la identidad del marido de Su para que ella ensaye el momento en el que le preguntará si le es infiel. Este juego ficcional, que proporciona a los personajes una libertad de acción que les es negada en la vida real, recuerda vivamente la narración de películas en *El beso de la mujer araña*, que sirve en primera instancia para distraer al personaje de Molina del dolor que le atenaza después de las sesiones de tortura, pero también para que el personaje de Valentín articule una visión del mundo y de sí mismo que le pone a salvo del entorno social que le ha encerrado en prisión.

La escritura de novelas populares también aparece en *2046*, que se presenta como secuela de *In the Mood for Love*. En este caso, el personaje de Chow escribe en solitario una novela de ciencia-ficción en la que traspone el fracaso de su amor por Su e insiere, asimismo, personajes de su entorno con los que simpatiza y a los cuales transforma en androides. En este caso destacaríamos, además de la influencia de *El beso*, la de la novela siguiente de Manuel Puig, *Pubis angelical*. Prácticamente la mitad de esta novela consiste en la narración de una película imaginada que, al llegar a un determinado punto, entra también en el terreno de la ciencia-ficción y pasa a ser protagonizada por una “muchacha” que, en lugar de nombre, tiene matrícula —“W218” (Puig 1979: 151)—, actúa en todo momento de acuerdo con las indicaciones de un ordenador y “está equipada con víscera electrónica en vez de...” (Puig 1979: 161; los puntos suspensivos son del autor).

## 5. La reificación de lo latino

Hasta el momento, nos hemos referido al amplísimo concepto de “lo latino” en la filmografía de Wong Kar-wai sin definirlo, simplemente asociándolo a la presencia de música latina en las bandas sonoras de *Days of Being Wild*, *Happy Together*, *In the Mood for Love* y *2046*. Por lo tanto, antes de examinar esta presencia y analizar el discurso que vehicula, será necesario explicar mínimamente a qué nos referimos al hablar de “lo latino”, en contraposición a “lo chino”, y conceder que nos encontramos ante una creación discursiva que es coherente con la influencia de la obra de Puig que estamos rastreando en la de Wong Kar-wai, pero que, evidentemente, la rebasa. Nos adentramos en el terreno del tópico —la asociación estereotipada entre lo latino y el arrebató emocional—, pero, en todo caso, de un

tópico que desempeña una función precisa y sostenida en el tiempo en la filmografía del director chino.

Hacia el final de *Happy Together*, el personaje de Lai acepta trabajar en el turno de noche de un matadero. Una ventaja de trabajar de noche, nos dice, es que, al encontrarse Buenos Aires en las antípodas de Hong Kong, está siguiendo el horario de su ciudad natal. Durante su viaje de regreso vía Taiwan, vemos imágenes de esta ciudad al revés, cabeza abajo, lo cual subraya la misma idea de fondo y proporciona una de las claves del filme: a lo largo de la historia, Buenos Aires ha sido el reverso, las antípodas efectivas, de Hong Kong.

En una entrevista realizada con motivo del estreno de *In the Mood for Love*, Maggie Cheung hizo unas declaraciones que explican, a nuestro entender, cuál es el sentido de estas antípodas (*Wong Kar-wai: una mirada*, 2005). Después de comentar lo estimulante que resultaba trabajar con el director porque, al no haber guión de rodaje, los actores tienen mucha libertad para aportar sus ideas tanto a la construcción de sus personajes como a la filmación en el set, declaraba que, mientras que en otros países los sentimientos se muestran abiertamente, en China tienden a ocultarse, a dejarse en la sombra.

Esta afirmación explica muy bien el personaje de Su Li-zhen que Maggie Cheung interpretaba en la película, pero no debemos olvidar que este personaje es fundamentalmente creación de Wong Kar-wai —de hecho, ya aparecía, interpretado por la misma actriz, en *Days of Being Wild*. Por lo tanto, el discurso de la actriz puede atribuirse al director mismo y, como argumentamos a continuación, podemos considerar que, si China es el país donde los sentimientos se ocultan, Buenos Aires y el mundo latino en general sería el lugar donde estos sentimientos se muestran abiertamente. De ahí que sea en *Happy Together*, al rodar en la capital argentina, cuando Wong Kar-wai realiza la película en la que muestra de una manera más abierta y descarnada los sentimientos de sus personajes, y que este sentimentalismo se exprese mediante música latina, en este caso interpretada fundamentalmente por Caetano Veloso y Astor Piazzola.

Estamos, volvemos a insistir, en el terreno de un tópico ampliamente difundido en todo el mundo: lo latino asociado con la manifestación de los sentimientos. Sin embargo, el mismo Puig manifestó, al ser entrevistado, su interés por un determinado tipo de sensibilidad “de brocha gorda” (Catelli 1982: 24):

Hay personajes de clase media o de baja clase media argentina de los años treinta y cuarenta, hijos de inmigrantes y excampesinos que habían llegado a Argentina con algunas tradiciones que más bien convenía olvidar porque denunciaban su origen. Ellos venían a cambiar de clase social, querían ser propietarios o comerciantes. Sobre todo es la generación de sus hijos la que me interesa, la primera generación de argentinos. Era difícil para ellos encontrar un modelo de lenguaje. Los modelos a mano eran los folletines y la radio: lenguajes no reales, lenguajes muy cargados precisamente para impresionar a un público poco refinado. Se cargaban las tintas para lograr un impacto y crearon, de hecho, una cierta sensibilidad. Las primeras letras de tango van dirigidas a un público que tiene que entender sea como sea, con trazos de brocha gorda.

Como las palabras de Puig sugieren, el *súmmum* de este tipo de sensibilidad sería el tango, el producto más conocido de la cultura porteña. Seguramente, es también el tango que Lai y Ho bailan en la cocina comunitaria del apartamento de Lai la transposición más elocuente de esta sensibilidad en la obra de Wong Kar-wai. Sin embargo, en este artículo preferimos referirnos a “lo latino” como opuesto a “lo chino” en la obra del director por diversas razones.

En primer lugar, por mucho que el origen del tango se encuentre en el Río de la Plata y se asocie con la ciudad de Buenos Aires, su amplia difusión más allá de las fronteras argentinas, e incluso de los países de habla hispana, permiten verlo como una manifestación más, por muy ilustre que sea, del continuo de la llamada música latina o latinoamericana. Por ejemplo, el artículo de Socorro Girón “Tango, técnica y lenguaje en *Boquitas pintadas*”, que parte de una esencialización sin duda abusiva del tango, acaba señalando, unas páginas después, la internacionalización de la forma (Socorro Girón 1977-1977: 12 y 15-16):

El tango es la expresión del alma colectiva del pueblo argentino. Desde antes del tango, desde Echeverría, desde los versos de Estanislao del Campo, desde que Argentina se expresa con voz propia, desde que nace la personalidad argentina, surge un pueblo con filosofía de tango. El tango es la manera de ser argentina. (...)

En el primer lustro de los años treinta [...] el tango arrabalero bonaerense llegó a todas las ciudades y a todos los lugares. La música, el baile y el cine ayudaron a borrar un poco la línea divisoria de clases sociales. Se olvidaron fronteras nacionales. La queja del «arrabal amargo» se hizo escuchar.

En segundo lugar, la cultura porteña no se puede considerar un ámbito puro, ajeno a influencias exteriores, como mínimo en la obra de Puig (Jessen 1990: 59):

La cultura porteña resulta ser un asunto (“*affair*”) de culturas prestadas. El lector [de *The Buenos Aires Affair*] lo descubre al analizar y explorar el mundo interior de los personajes y los códigos que rigen su comportamiento. Las películas que perduran en sus mentes son norteamericanas. La revista que Gladys se imagina la está entrevistando es “*Harper's Bazaar*”. Leo trata de recordar “una revista yanqui durante la guerra que se llamaba «En guardia», era gris, de propaganda americana”.

Si bien los referentes musicales de Manuel Puig, como el tango o el bolero, pertenecen principalmente al ámbito de la canción latinoamericana, en lo que al cine concierne sus referentes son claramente hollywoodienses y, en menor medida, europeos, y sus personajes, sean o no argentinos, consumen una gran variedad de productos de la cultura de masas que, a pesar de tener un origen geográfico claro, aspiran a conseguir una circulación lo más vasta posible, tanto en términos territoriales como sociales.

En tercer lugar, no debemos olvidar que no en todas las novelas de Puig la acción transcurre en Argentina. En las cuatro primeras —salvo algunas partes de *The Buenos Aires Affair*— sí lo hace, pero en la quinta se sitúa en México, en la sexta en Estados Unidos y en las dos últimas, en Brasil. Además, es habitual

encontrar personajes originarios de un país residiendo en otro, a menudo por razones políticas. De hecho, Marco Kunz ha descrito la trayectoria tanto vital como creativa de Manuel Puig como un acercamiento gradual al trópico (Kunz 1994: 8-9). En su conjunto, el marco en que se sitúa la obra de Puig no es el de Argentina, sino el de América Latina —e incluso Estados Unidos, que acoge una gran cantidad de personas de origen latino.

La cuarta razón por la que preferimos un denominador tan vago como “lo latino” para contraponerlo al de “lo chino” tiene que ver, ya no con la escritura de Puig, sino con la inserción de temas latinoamericanos en las películas de Wong Kar-wai —la cual, de hecho, nos va a obligar a expandir el ámbito de esta latinidad reificada y estereotipada para incluir, en el plano metafórico, determinados países asiáticos. Como veremos a continuación, esta interpretación de los ritmos latinos en clave de metáfora es necesaria para explicar su presencia más allá de *Happy Together*, donde está justificada por la historia, puesto que en *Days of Being Wild*, *In the Mood for Love* y *2046*, donde desempeña un papel afín, también tiene una gran importancia.

La banda sonora de *Days of Being Wild* está integrada, en su mayor parte, por piezas latinas, hasta un punto realmente sorprendente en el caso de una película que transcurre entre Hong Kong y Filipinas. El personaje central de Yuddy se comporta con un gran cinismo y en muy pocos momentos revela sus sentimientos, que, sin embargo, la música subraya a menudo. La pieza central de la película es *La mare de Déu quan era xiqueta*, una canción popular catalana en arreglo para orquesta latina de Xavier Cugat. Esta canción suena en un momento en que Yuddy sí muestra sus sentimientos más profundos, cuando su madre biológica, que lo dio en adopción al nacer, se niega a recibirle. Mientras la escuchamos, vemos a Yuddy caminando por una selva filipina que, asociada a la música, nos hace pensar más bien en el continente sudamericano. En la película, Filipinas se convierte en una transposición de Sudamérica, en el sentido de que los personajes van a tener que salir de China —o de Hong Kong, más concretamente— para poder expresar sus sentimientos. En *In the Mood for Love* y *2046*, Singapur y Japón serán los territorios donde algunos personajes, tanto centrales como secundarios, van a dar salida a sus pasiones.

En *In the Mood for Love*, la versión de *Aquellos ojos verdes* de Nat King Cole, cantada en español, aparece justo en el momento en que el personaje de Chow se ha enamorado del de Su Li-zhen y percibe en sus ojos —“de mirada serena”— que es correspondido. Sin embargo, lo que la película va a narrar es la incapacidad del personaje de Su para desafiar las normas sociales y dar rienda suelta a sus sentimientos. Su permanecerá en Hong Kong pretendiendo ignorar que su marido la engaña e interpretando el papel de esposa perfecta, mientras que Chow buscará una salida en Singapur.

En *2046*, la canción *Quizás, quizás, quizás*, interpretada también en español por Nat King Cole, comentará la historia de amor entre Wang Jing-wen y su novio japonés. El padre de Wang Jing-wen no permite la relación y ella duda largamente sobre si debe aceptar la propuesta de su novio de ir con él a Japón. Finalmente, y gracias a la colaboración de Chow, la relación saldrá adelante y, por supuesto, los novios se trasladarán a otro país, en este caso Japón, para vivir su historia de amor.

Observamos pues que, en el conjunto de estas cuatro películas, Wong Kar-wai construye un discurso sobre lo sentimental ligado tanto a una concepción determinada —y, en cierta medida, estereotipada— de lo latino y lo chino. Lo latino, como concepto prototípico, aparece asociado a la expresión de los sentimientos y no se reduce estrictamente al ámbito geográfico de Hispanoamérica, sino que incluye otras áreas cuya proximidad con Hong Kong es mayor: Filipinas, Singapur o Japón. Lo chino, también de manera prototípica, se relaciona con las convenciones sociales que tienden a impedir la expresión de los sentimientos.

La coherencia de este discurso en la filmografía del director se refuerza y explicita mediante los lazos argumentales que unen estas películas. *Happy Together* es un caso aparte, porque la historia se desarrolla en Buenos Aires durante los años noventa y por lo tanto no tiene ningún punto de contacto con el resto de filmes, pero su “latinidad” es evidente tanto por el contenido mismo de la historia como por la declaración de los créditos de que está “basada en” *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig.

En el caso de las otras tres películas, en cambio, sí existen puntos de contacto entre las historias. El personaje de Su Li-zhen de *In the Mood for Love* procede de *Days of Being Wild*, en que desempeñaba un papel secundario pero muy significativo, al ser la primera novia abandonada por Yuddy. *2046*, a su vez, se presenta como secuela de *In the Mood for Love* y es protagonizada por el personaje de Chow Mo-wan, uno de los protagonistas de la anterior, mientras que el de Su Li-zhen sólo aparece en algunos *flashbacks*. Sin embargo, el Chow Mo-wan de *2046* lleva bigote y sabemos de él que durante un tiempo ha sido jugador profesional en Singapur, por lo que no podemos dejar de asociarlo con el jugador que aparecía, sin decir nada ni tener ningún tipo de relación con el resto de personajes, en la última y desconcertante escena de *Days of Being Wild*, en la que Wong Kar-wai parece, más que intentar cerrar la historia de esta película, dejar la puerta abierta para más adelante realizar otras que en ese momento —1991— seguramente aún no había concebido. Asimismo, en *2046* también se recupera otro personaje de *Days of Being Wild*: el de Lulu, que había sido novia de Yuddy, había ido a buscarle a Manila y había conocido a Chow Mo-wan en Singapur antes de reencontrarlo en Hong Kong. El propio número 2046, que en esta película será el de una habitación de hotel, era también el número de la habitación donde los personajes de Chow Mo-wan y Su Li-zhen se encontraban para colaborar en la escritura de novelas de artes marciales.

Cabe señalar que la voluntad de Wong Kar-wai de presentar estas películas como una trilogía o tetralogía —por supuesto, usamos los términos con reserva, conscientes de que forzamos su significado— centrada en el discurso sobre los sentimientos queda reforzada también por la participación de Tony Leung en todas ellas. El actor protagoniza —o coprotagoniza, pero en todos los casos la mirada central es la suya— los tres últimos filmes, mientras que en *Days of Being Wild* sólo aparece en una escena final que, claramente, manifiesta la voluntad de retomar la cuestión en obras posteriores.

Finalmente, queremos apuntar una evolución en la estructura de las películas que nos parece importante, pues demuestra que, a pesar de que Wong Kar-wai insiste en el mismo discurso en todas ellas, su deseo no es en ningún momento

rodar la misma película de otra manera, sino avanzar en la disección de las emociones de los habitantes de Hong Kong tal como él las ve.

*Days of Being Wild*, cuya estructura, de acuerdo con las palabras del director, se inspira en la de *Boquitas pintadas*, tiene un protagonista claro, Yuddy, pero los diversos personajes con los que va tratando se conocen también entre ellos y entablan relaciones diversas, de modo que el resultado es una película coral. En *Happy Together*, en cambio, el número de personajes significativos se reduce a tres —dos de ellos los de la pareja formada por Lai y Ho, de mucho más peso que el tercero— y la película presenta una sola relación amorosa —o dos, si contamos el enamoramiento platónico de Lai por Chang—. Nos encontramos, pues, ante una relación amorosa que sí tiene lugar pero que está condenada al fracaso.

En *In the Mood for Love* nos hallamos ante una pareja, la formada por Chow y Su, que no llegará a traducir su sentimiento amoroso en actos, y es tremendamente significativo que los rostros de sus respectivos cónyuges, que sí son amantes, no lleguen a mostrarse en ningún momento.

*2046* da un paso más allá en esta reducción de personajes y hechos. En este caso, hay un solo personaje claramente central, el de Chow, que, todavía en la resaca de su amor por Su Li-zhen, se relacionará con diversas mujeres a las que no ama, aunque pueda simpatizar con ellas. La excepción sería el primero de estos personajes, el de la Araña Negra interpretada por Gong Li, que también se llama Su Li-zhen y lo rechaza como ya había hecho la mujer del mismo nombre. De manera muy reveladora, el filme concluye con la declaración de Chow de que nunca va a fingir que siente amor cuando no sea el caso. Aquí, pues, tenemos un solo personaje central pero ninguna relación amorosa relevante.

La declaración final de Cho Mo-wan, que pone el punto y final a una película que lleva por título el año en que el antiguo protectorado británico de Hong Kong pasará a integrarse plenamente en la República Popular China y que, en cierto modo, también culmina el discurso sobre los sentimientos —su expresión en el mundo “latino” y su represión en el “chino”— desarrollado en estos cuatro filmes, parece trasladarse al ámbito colectivo. Quizás Wong Kar-wai no nos ha estado hablando tan sólo de cómo los individuos vehiculan sus sentimientos en el seno de la sociedad china, sino también de cuál es el sentimiento con el que el conjunto de ciudadanos de Hong Kong se enfrenta a su retorno forzado a la República Popular China. Y, cabe decir, esta afirmación en el ámbito de lo colectivo acerca el discurso de Wong Kar-wai al de Manuel Puig, cuyo interés se centra, más que en los personajes concretos de sus novelas, en las sociedades donde se desarrolla la acción.

## 6. Conclusiones

Las películas en las que en 1995 Wong Kar-wai reconoció la influencia de Manuel Puig son *Days of Being Wild*, *Chungking Express*, *Ashes of Time* (Wong 2010) y *Fallen Angels*. En ellas, el director se aleja de los parámetros del cine comercial de Hong Kong e investiga con una construcción del relato fílmico mucho más compleja, con diversas líneas argumentales que al confluir de manera bastante azarosa acaban generando el espacio-tiempo en el que transcurre la acción. Estas

son las películas en las que Wong Kar-wai se forja un estilo propio que, a partir de *Chungking Express*, será conocido y admirado por espectadores de todo el mundo.

En el presente artículo, hemos argumentado que esta influencia de Manuel Puig va más allá de la que afecta a la estructura de estas películas y se da también en el nivel del contenido, tanto por la presencia de temas y motivos de las novelas de Puig como por el discurso sobre lo latino implícito presente en algunas de ellas. La banda sonora de *Days of Being Wild* ya contenía una abundancia sorprendente de música latina que no podía explicarse de manera plausible por la historia narrada, y cuando Wong Kar-wai se desplaza a Buenos Aires para acometer su “adaptación” o “versión libre” de *The Buenos Aires Affair* en *Happy together*, la música latina vuelve a irrumpir con fuerza en su cinematografía y sus estilemas visuales característicos adquieren una densidad y una profundidad narrativa mayores aún que en las películas anteriores.

Así, pues, frente a la “tetralogía” —en los aspectos estilísticos y estructurales, que no argumentales— integrada por *Days of Being Wild*, *Chungking Express*, *Ashes of Time* y *Fallen Angels*, en cuya estructura es perceptible la influencia de Manuel Puig y, en especial, de *Boquitas pintadas*, hemos señalado otra formada por *Days of Being Wild* —que sería la bisagra o nexo de unión entre las dos—, *Happy Together*, *In the Mood for Love* y *2046*, en las que la influencia del escritor se percibe fundamentalmente por la presencia de elementos latinos —el espacio en el caso de *Happy Together* y la música latina en todas ellas— y en la construcción de un discurso sobre una “latinidad” en sentido amplio que el director contrapone a las convenciones sociales chinas o, para ser más exactos, de Hong Kong.

Al comparar *As Tears Go By*, la primera película de Wong Kar-wai, con *Days of Being Wild*, su segunda producción, es evidente el impacto que le causó descubrir la narrativa de Manuel Puig. Y este impacto vuelve a evidenciarse cuando el director se traslada a Buenos Aires para rodar en el país de procedencia del escritor, como si, tras realizar diversas películas que juegan con el mismo esquema narrativo de *Days of Being Wild* —o *Boquitas pintadas*—, sintiera la necesidad de buscar el centro de la fascinación que Manuel Puig le inspiraba.

El peculiar método de trabajo de Wong Kar-wai hace difícil calibrar el grado de influencia de cualquier fuente, ya se literaria o visual, en su filmografía. A ello se suma la complejidad inherente a todo proceso creativo, en el que los diversos *inputs* se combinan para dar lugar a algo nuevo, y el deseo del director de crear una obra personal (Biancorosso 2010: 229). El extraordinario grado de libertad con que *Happy Together* trata el material de *The Buenos Aires Affair* es un ejemplo inmejorable de todo ello.

Sin embargo, pensamos que el repaso que hemos realizado de la filmografía del director poniéndola en relación con la narrativa del escritor argentino demuestra que la influencia del segundo sobre el primero es innegable. Y no sólo en la estructura de los filmes, sino también en la riqueza de texturas visuales presente en todas sus producciones, muy afín a la combinación de textos de tipología diversa de las novelas de Puig, y en la presencia de motivos argumentales cuyo origen también puede ser la narrativa del argentino y que, en el plano del contenido, dan lugar a un discurso que reifica “lo latino” como opuesto a “lo chino”.

La influencia de Manuel Puig ha provocado dos giros muy importantes en la filmografía de Wong Kar-wai. El primero, en *Days of Being Wild*, principalmente

en lo que a la estructura se refiere; el segundo, en *Happy Together*, en el contenido. Estos dos giros no se producen en direcciones opuestas, sino que el segundo supone una profundización de la línea iniciada en el primero y abre una nueva etapa en la que la complejidad estructural de las películas anteriores es sustituida por la densidad de los estilismos visuales. Por lo tanto, la productiva fascinación del director chino por el narrador argentino se ha extendido, como mínimo, a lo largo de siete películas y 14 años, entre 1990, cuando se estrena *Days of Being Wild*, y 2004, cuando lo hace *2046*.

Desde este punto de vista, las dos siguientes películas de Wong Kar-wai parecen intentos —muy lógicos, por otra parte— de iniciar una nueva etapa en su filmografía. En 2007, *My Blueberry Nights* (Wong 2009) supuso el salto a Hollywood del director. En 2013, *The Grandmaster* (Wong 2014) representó un retorno a los orígenes, pues se trata de una película de género, la primera —con la excepción parcial de *Ashes of Time*— que el director realizaba desde *As Tears Go By*, su debut en el cine.

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo, “Oriente grado zero: *Happy Together* (1997) de Wong Kar Wai”, en *The Colorado Review of Hispanic Studies*, n.º. 8, otoño (2010), pp. 133-141.
- Amar Sánchez, Ana María, “Política y placer: las relaciones del mal gusto”, en José Amícola y Graciela Speranza (eds.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1998, pp. 137-143.
- Babenco, Héctor. *El beso de la mujer araña*. Madrid: JRB Producción, 2012.
- Biancorosso, Giorgio, “Global Music/Local Cinema: Two Wong Kar-wai Pop Compilations”, en Kam Louie (ed.). *Hong Kong Culture: Word and Image*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010, pp. 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 y Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Catelli, Nora, “Una narrativa de lo melifuo. Entrevista con Manuel Puig”, *Quimera: Revista de Literatura*, n.º. 18 (1982), pp. 22-25.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Traducción de María Jesús Fernández Prieto Barcelona: RBA, 2013.
- Chow, Rey, “Nostalgia of the New Wave: Structure in Wong Kar-wai’s *Happy Together*”, *Camera Obscura*, n.º. 42 (1999), pp. 30-49.
- Corbatta, Jorgelina. *Manuel Puig. Mito personal, historia y ficción*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.
- Dix, Andrew. *Beginning Film Studies*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- Fabry, Geneviève. *Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig*. Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1998.
- Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- Girón, Socorro, “Tango, técnica y lenguaje en *Boquitas pintadas*”, en *Ceiba*, año V, n.º. 9 y 10 (1976-1977), pp. 5-27.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *Wong Kar-wai: grietas en el espacio-tiempo*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

- Herederó, Carlos F. *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.
- Jessen, Patricia B. *La realidad en la novelística de Manuel Puig*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990.
- Kunz, Marco. *Trópicos y tópicos. La novelística de Manuel Puig*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1994.
- Lázaro, Jesús, "La inquisición sobre la soledad de Manuel Puig", *Quimera: Revista de Literatura*, n.º. 4 (1981), pp. 43-46.
- Logie, Isle. *La omnipresencia de la mimesis en la obra de Manuel Puig: análisis de cuatro novelas*. Amsterdam: Rodopi, 2001.
- Mas López, Jordi, "Happy Together como versión (libérrima) de *The Buenos Aires Affair*", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXII, n.º. 254 (2016), pp. 199–212.
- Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969a.
- La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1969b.
- Heartbreak Tango*. Traducción de Suzanne Jill Levine. Nueva York: Dutton, 1973a.
- The Buenos Aires Affair*. México D. F.: Joaquín Mortiz, 1973b.
- El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- Los 7 pecados capitales y otros guiones*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004a.
- Un destino melodramático. Argumentos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004b.
- Restom, Marcela, "Manuel Puig: entre el cine y la literatura", en *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, año XI, n.º. 62 (2006), pp. 52-54.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Speranza, Graciela, "Relaciones peligrosas: modernidad y cultura de masas (Del pop art a Manuel Puig)", en José Amícola y Graciela Speranza (ed.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1998, pp. 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 University Press, 2006.
- Wong, Kar-wai. *Deseando amar (In the Mood for Love)*. Madrid: Araba Films, 2001.
- Wong Kar-wai: una mirada*. Barcelona: Cameo Media, 2005
- As Tears Go By*. Barcelona: Savor Ediciones, 2005a.
- Chungking Express*. Barcelona: Cameo Media, 2005b.
- Days of Being Wild*. Barcelona: DeAPlaneta, 2005c.
- Fallen Angels*. Barcelona: Cameo Media, 2005d.
- Happy Together*. Barcelona: Cameo Media, 2005e.
- 2046*. Madrid: Araba Films, 2005f.
- My Blueberry Nights*. Barcelona: Savor Ediciones, 2009.
- Ashes of Time Redux*. Barcelona: Vértigo, 2010.
- The Grandmaster*. Barcelona: Cameo Media, 2014.