

HAPPY TOGETHER.

El grado cero del amor

AUTOR:
HANS SCHOLLE

Desde su propio título, *Happy Together* es una película que no esconde lo que ofrece. Es más, desde la irónica denominación para el mercado internacional que Wong Kar-Wai escogió para su sexta producción, es posible desentrañar dos de sus grandes ejes. En primer lugar, el título es irónico porque la pareja de hongkoneses que recalca en Argentina dista mucho de estar feliz en su unión tal y como The Turtles -o, en la película, Frank Zappa- cantaron en su *single* homónimo de 1967. Envueltos en una tormentosa relación, muy cerca de aquel “*odi et amo*” que hace casi dos mil años nos contaba Catulo, persiguen la imagen de las cataratas de Iguazú como un paraíso perdido donde “volver a empezar”. Segundo, porque el título en inglés, de una canción norteamericana, en un *film* de director hongkonés y que transcurre casi por completo en Argentina es una muestra inequívoca de un nuevo modelo cinematográfico. Se plasma de un modo claro en lo audiovisual la evidente permeabilidad de las fronteras nacionales, que ya hace mucho que dejaron de tener sentido en tantas dimensiones. Así lo han hecho también, como no podía ser de otro modo, en el mundo del cine, que como siempre se constituye como un perfecto fresco de nuestro *zeitgeist*.

Si todavía se puede considerar lícito utilizar etiquetas en un producto tan marcadamente posmoderno como es *Happy Together*, podría decirse que nos encontramos ante un ejemplo de *road movie* o, ahondando más aún en la paradoja de utilizar las taxonomías tradicionales, de *Bildungsroman*.¹ Lai Yiu-Fai y Ho Po-Wing son dos jóvenes de Hong Kong que, en una crisis de pareja, deciden emprender juntos un viaje que consiga encauzar su maltrecha relación, en un intento, parece que no el primero, de “volver a empezar”, como pide Ho Po-Wing y que funciona como un importante *leitmotiv* de la película. Con todo, la adscripción de la película a la denominación de *road movie* ha de ser cuidadosa. Si bien en ocasiones se nos muestra como

ejemplo más o menos claro, en algunos aspectos la filiación y la estética posmoderna del *film* rompen con esta idea tradicional. Las películas de Wong Kar-Wai se basan en la reconstrucción de géneros a través del pastiche, la transculturalidad y la estilización y renovación del lenguaje cinematográfico. En el caso de *Happy Together*, la ruptura con la idea clásica del género en cuestión reposa sobre todo en su concepción de la temporalidad. Las *road movie* se caracterizan por una línea temporal lineal bien definida y con un progreso claro en la evolución de el/los personaje/s y el argumento, y aquí todo ello se difumina.

Wong Kar-Wai ha expresado en diversas ocasiones su admiración por la literatura latinoamericana. Así, la inspiración inicial de esta obra partió de un relato de Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair*, que sirvió incluso de título provisional antes de escoger el definitivo *Happy Together*. Según indicó el director en una entrevista, de los escritores latinoamericanos aprendió la manera de construir una trama a partir de elementos inconexos². Esta estructura, ya presente en *Days of Being Wild*, adquiere un carácter más marcado en el Buenos Aires de la película, donde el tiempo parece haberse congelado y quebrado en mil pedazos. Stephen Teo señala agudamente la afinidad que *Happy Together* presenta con *Rayuela*³, de Julio Cortázar. Esta novela narra la relación amorosa de su protagonista, Horacio Oliveira, con La Maga. Igual que la pareja de Wong Kar-Wai, también sufren las vicisitudes del amor en una ciudad que no es la suya, sustituyendo en este caso el binomio Hong Kong-Buenos Aires por Buenos Aires-París. La historia de Cortázar está estructurada de un modo muy similar al largometraje, con capítulos desligados entre sí, invitando incluso al lector a abordarlos en el orden que desee porque en su totalidad -o incluso parcialmente- recogen de la misma manera la historia que se desea transmitir. De forma parecida, las continuas peleas y reconciliaciones que protagonizan Ho Po-Wing y Lai Yiu-Fai podrían montarse quizá de mil maneras diferentes, pero transmitirían igualmente la idea principal: el camino que los protagonistas no pueden seguir juntos ni separados.

En la historia de Ho y Lai, como suele suceder en el cine de Wong Kar-Wai, los símbolos cobran una enorme importancia y, en esta ocasión, lo verdaderamente relevante es el carácter fronterizo de estos. El objetivo inicial de los protagonistas es llegar a las cataratas de Iguazú, pero una de sus continuas y recurrentes discusiones termina por impedirlo y provocando la separación de la pareja. A partir de ese momento, las reconciliaciones y peleas se suceden, sumiéndolos en una existencia en la que se encuentran perdidos como caminando en círculos por el bosque, mientras se percatan de la imposibilidad de un futuro juntos. En paralelo a estos vaivenes, permanecen la imagen

1. LITERALMENTE, “NOVELA DE APRENDIZAJE”

2. LA HERIDA DEL TIEMPO. EL CINE DE WONG KAR-WAI. HEREDERO. 2002. P.195

3. WONG KAR-WAI. TEO. 2005 P. 103



4. LA HERIDA DEL TIEMPO. EL CINE DE WONG KAR-WAI. HEREDERO. 2002.P. 134

de Iguazú y su sucedáneo, una lámpara con una reproducción fantasmagórica de las cataratas que Lai conserva en su apartamento porteño, símbolo de la felicidad que juntos no pueden alcanzar.

La aparición del personaje de Chang supondrá el tercer vértice del triángulo. Lai lo conoce en la cocina del restaurante donde trabaja y será a través de su amistad y el amor platónico que le profesa que podrá salir del laberinto en el que se hallaba atrapado. Así, será capaz de abandonar definitivamente a Ho Po-Wing, que en contraste continuará anclado y repitiendo sus mismos errores. Chang y Lai terminarán por separarse: Lai, ya con fuerzas para retomar su vida, volverá a Hong Kong no sin antes recalar en Iguazú y poder pasar página definitivamente. Mientras tanto, en el otro extremo del país, Chang participa en la catarsis de Lai: con la grabadora en la que éste volcó sus penas purgará su dolor, reproduciendo su llanto hacia el mar infinito en el faro de Ushuaia, la ciudad más meridional de la Tierra. De un lado, Iguazú, que marca el límite entre Argentina y Brasil. Del otro, Ushuaia, imagen de frontera ya no sólo de Argentina sino final del mismo mundo. Más allá de los significados que tienen estos lugares para la historia romántica de los personajes, estos símbolos esconden, como veremos, una lectura geopolítica particular, que entronca el espíritu del largometraje con una nueva concepción del cine.

Como si de una premonición de la misma película se tratase, el complicado rodaje de *Happy Together* fue descrito por el inseparable director de fotografía de Wong Kar-Wai, el australiano Christopher Doyle, como un “problemático viaje”⁴. Con esta idea de la filmación como viaje, Doyle se refiere al método de Wong Kar-Wai de crear la película casi sin guión a partir de una idea apenas esbozada, buscando una historia que ya está “ahí”, como las esculturas de Miguel Ángel en los bloques de mármol, esperando ser desenterradas. Pero también alude a los problemas de producción que el equipo se encontró en

su aventura argentina. Y es que, si el cine va adoptando cada vez un semblante más transnacional, los métodos de trabajo todavía difieren entre los países: otro ejemplo más de cómo la industria se adapta lentamente a una realidad dinámica y volátil que no hace concesiones. Nos encontramos en una encrucijada donde el concepto de estado-nación se diluye con los demás relatos de la modernidad, y las taxonomías tradicionales en el mundo del cine, desde siempre sujeto a la categorización de un título en consonancia con su nacionalidad, también se ven afectadas y se convierten en inservibles o absurdas. Del mismo modo que los dispares métodos de trabajo entorpecieron la labor de Wong Kar-Wai mientras llevaba a cabo el rodaje de *Happy Together* en Buenos Aires, estas categorías entorpecen la posibilidad de aprehender adecuadamente el sentido de la obra tanto como utilizar la clasificación de géneros aristotélicos en el cine posmoderno.

Eulàlia Iglesias⁵ apunta a los problemas con los que se encuentra la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood a la hora de aceptar o no títulos en su categoría de “Mejor película de habla no inglesa”. Un ejemplo: la israelí *La banda que nos visita* fue desechada como aspirante por contener “demasiado inglés”. Ante esta tesitura, uno no puede evitar preguntarse entonces: ¿cuánto inglés puede tener una película para no ser todavía de habla inglesa? ¿Quizá el 51% de las palabras han de estar en otro idioma, como si se tratase de la cantidad de acciones que alguien debe poseer para la titularidad de una empresa? Pero también esta relación idioma-estado es irreal, un producto del nacionalismo europeo decimonónico empeñado en adjudicar una lengua a una entidad política, cuando sabemos que la realidad es muy diferente lejos de nuestro pequeño continente. Sea cuestión de idioma o no, como parece opinar Hollywood, las fichas de las películas que podemos encontrar en catálogos o en el reverso de sus ediciones físicas continúan a menudo empeñadas en remarcar la nacionalidad de la producción. En el mejor de los casos, en ciertas coproducciones se indica el nombre de los varios países que han participado, con resultados en ocasiones rocambolescos. Pero esto tampoco es lo relevante: que *El Verdugo*, por ejemplo, haya sido coproducida con Italia no es impedimento para que la consideramos una película plenamente española, en tanto que sí es posible delimitar hasta cierto punto una serie de características, inquietudes, temática, forma, etc. que podríamos identificar con esa nacionalidad.

Happy Together, por su parte, ha sido coproducida entre Hong Kong, Japón y Corea del Sur, pero eso importa poco. Sólo son capitales que fluyen de un lado a otro -con mucha más facilidad, eso sí, que las personas-. Los personajes del film se desenvuelven entre el mandarín, el cantonés, el español y el inglés, en un escenario que es la mayor parte del tiempo una Argentina más simbólica que real. Es inevitable preguntarse, ante un título como el que nos atañe, si tiene sentido adjudicarle una nacionalidad específica a esta obra, como sí parecía tenerlo en el caso de *El Verdugo*, o si no es en el fondo una reificación innecesaria, una negativa a aceptar que algo está cambiando y que los viejos modelos no

5. “CARTELES SIN FRONTERAS” IGLESIAS. MARZO 2008. P. 9



6. LA HERIDA DEL TIEMPO. EL CINE DE WONG KAR-WAI. HEREDERO. 2002P. 216

7. "ORIENTE GRADO CERO: HAPPY TOGETHER DE WONG KAR-WAI" AGUILAR. FALL 2010. P. 136

8. LOC. CIT.

9. TÉRMINO TOMADO DE LA LINGÜÍSTICA POR R. BARTHES, DESARROLLADO EN *EL GRADO CERO DE LA ESCRITURA*, CONSISTENTE EN UN ELEMENTO QUE NO SE INTEGRA EN UNA POLARIDAD (COMO CENTRO-PERIFERIA, DOMINANTE-DOMINADO, ETC.)

nos sirven. Etiquetar a *Happy Together* como *hongkonesa*, tal como sigue haciendo, por ejemplo, la web Filmaffinity, es negar la realidad que refleja y que ya no se puede aprehender con clasificaciones caducas. La frontera es un motivo recurrente en la película que nos atañe, y eso tiene sentido al percatarnos de que la nacionalidad de las películas es cada vez con mayor frecuencia fronteriza o nómada, como los habitantes de este mundo globalizado y como los protagonistas de *Happy Together*: británicos cuando llegan a Argentina, quizá chinos cuando vuelvan. Entre tanto, ¿quién sabe?

Precisamente, la película mantiene una extraña relación con ese importante momento que atraviesa Hong Kong mientras Wong Kar-Wai la rueda, es decir, la entrega de la isla a China por parte de Gran Bretaña. Si bien en principio el propio director señaló que la razón de abandonar el país era alejarse del clima que vivía en consonancia con tal acontecimiento⁶, con posterioridad declaró que la historia de Lai Yiu-Fai y Ho Po-Wing podía ser entendida como una alegoría del suceso⁷. Carlos Heredero parece seguir en parte esta lectura, que en cierto modo encaja realmente bien: los personajes huyen de un Hong Kong a punto de desaparecer para "volver a empezar", del mismo modo que la isla empieza una nueva etapa poscolonial en una China que, tras la muerte de Den Xiaoping, también se abre al futuro. Sin embargo, diversos autores han rechazado esta lectura del propio director: David Bordwell afirmó que esta interpretación política del *film* soslaya y hace incluso absurda la problemática relación amorosa de los protagonistas, mientras Rey Chow afirmó que significaría confinar al *film* a un "ethnic ghetto"⁸. Parecen pensar, pues, que *Happy Together* como alegoría política pierde por completo su dimensión transnacional en favor de un carácter en cierta medida localista.

Frente a esto, el argentino Gonzalo Aguilar afirma que no es posible entender la película como un "ethnic ghetto" porque no hay una relación de subordinación con ninguna fuerza colonial. Aguilar enfrenta lo que él denomina "cosmopolitismo limítrofe" con el "cosmopolitismo en los márgenes". Este último, más habitual, consiste en situarse fuera de la tradición occidental y enfrentarse a ella para crear nuevos universales. Por el contrario, el primero intenta desvincularse completamente de la metrópolis y tender nuevos puentes entre los márgenes sin mediación occidental, esto es, entre los diversos límites. En estas relaciones, la tradicional dominación cultural colonial pierde relevancia y se instaura un grado cero de corte barthesiano⁹. La dualidad centro-periferia se anula y pierde el sentido, al entablarse un diálogo entre periferias, por lo que también este mismo concepto pierde todo valor. El grado cero se concreta como "un otro que se encuentra con otro sin la mediación del uno"¹⁰. La libertad que supone permanecer ajeno a los paradigmas occidentales propicia de esta manera una apertura a formas de

relación que se muestran casi infinitas en sus posibilidades. *Happy Together* es, de nuevo según Aguilar, un ejemplo perfecto de este "cosmopolitismo limítrofe", ya que la relación entre Hong Kong y Argentina no tiene ningún mediador colonial.

A pesar de esto, como ya se ha dicho, Hong Kong apenas tiene presencia en el *film* más allá de unas imágenes invertidas en las que Lai se la imagina como en el lado opuesto del mundo. Casi toda la acción transcurre en Buenos Aires, pero esta ciudad aparece con ese carácter de grado cero y deformada por la visión de Wong Kar-Wai. En una entrevista¹¹, el director señaló cuánto le recordó el barrio de La Boca al hongkonés Mongkok. En *La Poética del Espacio*, Bachelard nos muestra cómo éste es cargado de diversos contenidos con fines expresivos, y esto es lo que el hongkonés realiza con la capital argentina, a la que recrea de tal forma que la emparenta con un Hong Kong perdido, el de su infancia, que cede terreno a uno nuevo, que también "vuelve a empezar" de verdad, como Lai al final del largo. Pero el Buenos Aires de *Happy Together* no es el Próximo Oriente de *Lawrence of Arabia* o la India de *The man who would be king*. En estos casos, la reconstrucción poética de lugares distantes se llevó a cabo bajo la sombra de una cierta relación de dominación, como puso de manifiesto Edward Said; pero en el título de Wong Kar-Wai la jerarquía desaparece, pues no abandonamos nunca la periferia: los márgenes se ponen en contacto y crean relaciones nuevas sin la influencia de la metrópolis. Las dos ciudades entran de esta manera en un diálogo inmerso plenamente en eso que Aguilar decidió denominar "cosmopolitismo limítrofe", quizá sólo una etiqueta más, pero que sirve al menos para orientarnos en la inmensa, compleja y casi ilimitada variedad de perspectivas que nos encontramos en este nuevo cine globalizado.

10. IBÍD., P. 135

11. LA HERIDA DEL TIEMPO. EL CINE DE WONG KAR-WAI. HEREDERO. 2002. P. 217