

MÁS ALLÁ DE LA NOSTALGIA POSCOLONIAL: LOS MELODRAMAS DESEANDO AMAR Y 2046 DE WONG KAR-WAI

VICTORIA PROTSENKO

«El único encanto del pasado consiste en que es el pasado», escribió Oscar Wilde (2007: 72). Verdadero o imaginario, el pasado es activamente explotado por la cultura popular: muebles retro, ropa *vintage* y tecnología analógica han vuelto a estar de moda. El *marketing* de la nostalgia se extiende a la industria cinematográfica: Hollywood es inundado por los *remakes* de los clásicos, adaptaciones de Disney, *reboots* de Marvel y grandiosas piezas de época. El reciclaje de historias e imágenes genera una respuesta afectiva en los espectadores y triunfa en la taquilla. La nostalgia prevalece también en el cine de autor, particularmente en melodramas. Como un género que apela a las emociones a través de la narración subjetiva, lujosa escenografía y banda sonora, el melodrama proporciona las características ideales para la recreación del pasado.

El prototípico melodrama relata los casos de amor no correspondido, pérdida, autosacrificio y destino, y prioriza la puesta en escena, inter-

pretaciones y música sobre la acción. Podemos decir que es el género más apropiado para contar historias personales en el contexto de una sociedad cambiante, poniendo como ejemplo el *wenyi pian*, el equivalente chino del melodrama. El *wenyi* tiene sus orígenes en *wenming xi*, la tradición teatral que gozaba de gran popularidad en Shanghái entre 1913-1915, y *yuanyang hu ie pai*, el Pato Mandarín y la Mariposa, la escuela literaria de principios del siglo XX que definió no solo al sector editorial, sino también al cinematográfico, de Shanghái (Teo, 2006: 204-205; Zhang, 1999: 13-14). *Wenming xi* recurría a las tramas shakesperianas y escenografías occidentales, y se apoyaba en la improvisación: «La mayoría de las obras interpretadas durante este período no eran todavía dramas literarios [...]. Muchas veces los actores conocían solo la trama general e improvisaban los diálogos y acciones» (Eberstein, 1990: 12). Varias «obras civilizadas» fueron adaptadas para el cine en los años veinte. Entre las películas conocidas

como “melodramas progresistas” destacan *La diosa* (Shen nü, Wu Yonggang, 1934), *El amanecer* (Tian-ming, Sun Yu, 1933) y *Cruce de caminos* (Shi zi jie tou, Shen Xiling, 1937). En la misma década, varias novelas de la escuela del Pato Mandarín y la Mariposa se convirtieron en películas: *Spirit of the Jade Pear* (Yu Li Hun, Zhang Shichuan, 1924), basada en la novela homónima de Xu Zhenya, y *Lonely Orchid* (Kong gu lan, Zhang Shichuan, 1926), basada en la novela de Bao Tianxiao, destacan como grandes éxitos de taquilla. Su intrincada trama y sentimentalismo delatan la influencia occidental; sin embargo estos melodramas cultivan las virtudes confucianas. Las adaptaciones cinematográficas de las novelas *yuanyang hu ie pai* dominaron la industria de las décadas 1930-1940 en Shanghái y 1950-1960 en Hong Kong. El nuevo género recibió el nombre de *wenyi* —la abreviatura de *wenxue yu yishu* («artes y letras»)—, que se refiere al origen de películas en obras literarias.

La renuncia al amor bajo presión social era la trama más común de los *wenyi pian*. *Primavera en un pequeño pueblo* (Xiao cheng zhi chun, Fei Mu, 1948), frecuentemente citada como el mejor ejemplo de melodrama en la China pre-comunista (Wang, 2013: 271-310; Daruvala, 2007: 169-185; Yeh, 2006: 8-10; Teo, 2006: 206-207), trata de una mujer que permanece fiel a su esposo enfermo después de reencontrarse con su viejo amor. Por otro lado, las historias de amor casto perdieron su atractivo después de la Revolución Cultural. El luchador reemplazó al héroe romántico, la mujer guerrera sustituyó a la heroína abnegada (Teo, 2006: 209) y la industria cinematográfica, trasladada a Hong Kong, se concentró en las películas de artes marciales que reflejaban la violencia en la vida real. Los *wuxia pian* («películas de combates caballerescos») y las películas policíacas respondían a los cambios políticos, sociales y económicos producidos en la ciudad de finales de los sesenta a mediados de los noventa. Sin embargo, a principios del siglo XXI, hubo un breve renacimiento del *wenyi pian*: Teo menciona *Tempting Heart*

(Sam Dung, Sylvia Chang, 1999), *Fly Me to Polaris* (Xing yuan, Jingle Ma, 1999), *Anna Magdalena* (Ngon na ma dak lin na, Yee ChungMan, 1998) y *Deseando amar* (Fa yeung nin wa, Wong Kar-wai, 2000) como «ejemplos de la unión de la literatura, el arte, la música y el romance» (Teo, 2006: 209 [de aquí en adelante, la traducción es mía]). La obra de Wong Kar-wai, el primer cineasta chino en recibir el premio al mejor director en Cannes, reviste especial interés para los investigadores del género *wenyi*. El mayor éxito de Kar-wai hasta la fecha, *Deseando amar*, y su secuela *2046* (2004), ambas ambientadas en el Hong Kong de los años sesenta, revisitan los clásicos del género. Pero, aunque la suntuosa escenografía, personajes arquetípicos y lecciones morales de ambas películas evoquen la segunda edad de oro del cine chino, *Deseando amar* y *2046* dotan al *wenyi* tradicional de contenido sociopolítico actual. El presente artículo explora cómo estas películas utilizan las convenciones melodramáticas chinas y occidentales —la narrativa no lineal, la voz en *off*, la música, accesorios y decorados— para retratar la nostalgia poscolonial.

En primer lugar, cabe definir el significado del término «nostalgia». Aunque no se haya reconocido científicamente hasta el siglo XVII, la nostalgia y sus síntomas fueron descritos mucho antes de 1688, el año en que Johannes Hofer presentó su *Dissertatio medica de nostalgia*. En la antigüedad clásica, cuando la nostalgia era un privilegio de la clase intelectual (Klibansky et al., 1964: 30-31), Ovidio escribió dos obras profundamente sentimentales en su exilio en Tomis, *Epistulae ex ponto* y *Tristia*, Virgilio lamentaba la destrucción de Troya en su obra *Eneida* y Homero creó su gran epopeya, la *Odisea*. A la manera de Ulises, que anhelaba «ver levantarse el humo de su tierra» (Homero, 1998: I.57 ff), los pacientes de Hofer padecían la depresión causada por el deseo de regresar a su patria (Hofer, 1934: 381). En su mayoría eran mercenarios suizos, tenían síntomas como falta de apetito, ansiedad e insomnio, les recetaban limpieza del colon, sangrías y opio (Adelman, Barkan,

2011: 250). Un siglo después de la publicación de Hofer, los médicos franceses y británicos informaron de casos parecidos entre sus soldados y marineros. Ataques de nostalgia demoraban la expansión imperialista: en vez de morir por la patria en el campo de batalla, los militares morían de tristeza por no poder volver a casa (Goodman, 2013). El ejército francés durante las Guerras Napoleónicas (Battesti, 2016: 134), el ejército ruso en la Guerra de Sucesión Polaca (Lowenthal, 1985: 11) y los tripulantes de la primera expedición de James Cook (Banks, 2011: 329), todos sufrían de nostalgia.

En tiempos en los que la mayor parte de la población mundial no se aventuraba a ir más allá de los pueblos que se encontraban a unos días de distancia, la nostalgia era un sentimiento casi exclusivo de los nobles, militares y marineros. Pero, a finales del siglo XVIII, tras el descubrimiento de los nuevos medios de transporte, desde los campesinos y refugiados hasta los filósofos y poetas se vieron afectados por la nostalgia: «El nuevo escenario de la nostalgia no era ni el campo de batalla, ni la sala del hospital, sino paisajes nublados, reflejos en los estanques, nubes que cruzan el cielo y ruinas de la Edad Media o la Antigüedad» (Boym, 2001: 26). Los románticos eran particularmente sensibles en este aspecto, celebraban el pasado en su estado incompleto e introdujeron la cultura de la conmemoración. Guardado en un gabinete de curiosidades, en los álbumes y manuscritos, el pasado se convirtió en patrimonio. Los monumentos urbanos y museos provinciales proliferaban como setas después de la lluvia y, «por primera vez en la historia, antiguos monumentos fueron restaurados en su imagen original» (Boym: 29). La conservación del patrimonio arquitectónico en Alemania, Francia, Italia, Portugal e Inglaterra fue guiada por un recién adquirido sentido de pertenencia a la nación.

Los cambios socioculturales de finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX nutrieron la identificación nacionalista. La nostalgia ha sido nombrada «síndrome del emigrante» (Frost, 1938: 802) e «incapacidad de adaptación» (Starobinski, 1966:

101), pero el énfasis se ha desplazado de la distancia espacial a la temporal: no era la dislocación en sí lo que provocaba nostalgia, sino el ritmo de vida acelerado y la concepción lineal de la temporalidad (Fritzsche, 2002: 62-85). Tras aceptar que el tiempo es irreversible, los nostálgicos dieron más importancia todavía a los lugares históricos, tradiciones y artesanías en peligro de extinción. La nostalgia permaneció vinculada al patrimonio a lo largo del siglo XX, integrada en el gran debate público sobre el legado arquitectónico que se vio impactado por el desarrollo urbano y las guerras mundiales. La protección del patrimonio cultural era el objetivo de la campaña paneuropea «Un futuro para nuestro pasado» y de la Ley Nacional para la Conservación Histórica, firmada en los Estados Unidos en 1966. A pesar de que el programa patrimonial no arrancó en Hong Kong hasta la década de los 2000, es lógico que en una ciudad donde los templos budistas se esconden entre un rascacielos y una joyería la nostalgia forme parte de la identidad local.

A PESAR DE QUE EL PROGRAMA PATRIMONIAL NO ARRANCÓ EN HONG KONG HASTA LA DÉCADA DE 2000, ES LÓGICO QUE, EN LA CIUDAD DONDE LOS TEMPLOS BUDISTAS SE ESCONDEN ENTRE UN RASCACIELOS Y UNA JOYERÍA, LA NOSTALGIA FORME PARTE DE LA IDENTIDAD LOCAL

El Hong Kong cosmopolita y materialista que hoy conocemos creció a la sombra de Shanghái. Su momento llegó con el Gran Salto Adelante, cuando el miedo y la hambruna impulsaron a más de 142.000 personas a abandonar Shanghái, Chaoshan, Guangdong, Siyi y Ningbo. Los inmigrantes adinerados trasladaron sus negocios a la colonia británica, generaron empleos y desarrollaron la industria, pero el flujo de inmigrantes ilegales que escapaban de la Revolución Cultural causó la esca-

sez de tierra y agua. Ricos o pobres, los inmigrantes en su mayoría veían Hong Kong como un lugar de tránsito y no un destino (Abbas, 1997: 4). *Deseando amar* es un homenaje a aquella comunidad inmigrante: «vivían en un barrio aislado [...]. Dos o tres familias vivían bajo el mismo techo compartiendo no solo la cocina y el baño sino también su privacidad. Quise hacer una película sobre aquellos tiempos» (Tobias, 2001). La generación adulta conservó su dialecto, cocina y costumbres mientras la generación joven seguía la moda, la música y el cine occidentales. Aquellos emigrantes que hicieron su fortuna bajo el dominio británico poco a poco abandonaron el sueño de volver a China. A finales de los años sesenta, Hong Kong ya era uno de los Tigres Asiáticos, y la identidad local empezó a tomar forma. La transición se hace evidente en la película *2046*: al regresar de su exilio voluntario, el protagonista se instala en el Hotel Oriental, un espacio multicultural que representa a Hong Kong cuando ya era una de las ciudades más pobladas del mundo.

Para el año 1970, Hong Kong se había convertido en un centro financiero. Mientras estaba atrapado por las crisis fiscales y los desastres naturales, China aprovechó el momento para discutir los «injustos tratados» de su anexión. Sin voz ni voto a la hora de decidir su futuro, Hong Kong fue devuelto a la República Popular China: la Declaración Conjunta Sino-Británica de 1984 puso fin al dominio colonial, aunque prometía mantener invariables el sistema capitalista y el modo de vida hongkonés durante medio siglo. Siendo la fecha de caducidad el año 2046, no es difícil detectar la ironía detrás del título de la película de Wong. El cineasta afirma que transmitir un mensaje político nunca ha sido su intención (Fernstein, 2004); sin embargo, *2046* plantea cuestiones sobre la búsqueda de identidad, la

obsesión con el pasado y el tiempo detenido, que son temas delicados en el período de transición. El protagonista, Chow, está resuelto a alquilar la habitación 2046 porque el número tiene un significado especial para él, y termina enamorándose de las mujeres que ocupan este cuarto: Lulu, Bai Ling y Jingwen. Teo interpreta la relación que Chow mantiene con las mujeres procedentes de la China continental como una alegoría de la reunificación (Teo, 2005: 149), pero la interpretación del mismo director es mucho más prosaica: «El número 2046 le recuerda al pasado y a momentos inolvidables que ha ido tratando de repetir. Su amor por Su Li-zhen ensombrece y condena todas sus relaciones»¹. Hasta escribe novelas de ciencia ficción, tituladas *2046* y *2047*, sobre los pasajeros (basados

en sus conocidos) a bordo de un tren con destino al año 2046, un lugar donde nada cambia. Este viaje al futuro pasado se puede interpretar de dos maneras: como un intento nostálgico de «poder viajar tanto en el tiempo como en el espacio» (Boym, 2001: 12) y como un signo del escep-

ticismo con respecto a la promesa de *wushinian bubian*². El protagonista de este subrelato se identifica con facilidad como el alter-ego de Chow³. Recordar el pasado le ayuda a enfrentarse al futuro, del mismo modo que la nostalgia colectiva de los hongkoneses es una respuesta emocional ante «el retorno». Ellos lamentan tanto la actual transformación como la futura desaparición de la ciudad que conocen. El Hong Kong de hoy ya no es una colonia, pero tampoco está incorporado a China – volvió al estado de «puerto en el más amplio sentido de la palabra»– (Abbas, 1997: 4).

Los temas recurrentes en la filmografía de Wong Kar-wai –nostalgia, distanciamiento reflexivo y obsesión con el pasado– están relacionados con la formación de la identidad poscolonial. Las

LOS TEMAS RECURRENTES EN LA FILMOGRAFÍA DE WONG KAR-WAI –NOSTALGIA, DISTANCIAMIENTO REFLEXIVO Y OBSESIÓN CON EL PASADO– ESTÁN RELACIONADOS CON LA FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD POSCOLONIAL

tendencias del cine hongkonés posterior a 1997 son comparables con el reemplazo de la imagen-movimiento en el cine europeo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Según Deleuze, mientras la imagen-movimiento subordina el flujo narrativo al orden de acciones sensomotrices, la imagen-tiempo presenta una narrativa no lineal donde las situaciones ópticas y sonoras no siguen una lógica clara. Un método relata la historia secuencialmente, el otro conjuga lo real y lo imaginario, recuerdos y fantasías, presente y pasado. La diferencia entre imagen-movimiento e imagen-tiempo es igual a la diferencia entre nostalgia restaurativa y reflexiva, dos términos propuestos por Svetlana Boym. La nostalgia restaurativa busca establecer continuidad con el pasado mediante la reconstrucción, mientras que la nostalgia reflexiva, consciente de la imposibilidad de recuperar el pasado, se conforma con contemplar las ruinas. Para un nostálgico restaurativo, el pasado es un antiguo fresco que debe «pintarse por encima hasta restaurar la “imagen original”»; para un nostálgico reflexivo, este solo se puede reconstruir a partir de «fragmentos dispersos de la memoria» (Boym, 2001: 61). La nostalgia restaurativa contrapone dos líneas de tiempo, pero la nostalgia reflexiva acopla el presente y el pasado al mismo eje temporal.

2046 establece un tiempo cíclico, donde pasado y futuro, recuerdos y fantasías, realidad y ficción se mezclan imperceptiblemente. Saltando de una línea de tiempo a otra, refuerza la conciencia del paso del tiempo: «el orden alterado cambia el significado, y precisamente se aprende más de una narrativa no lineal» (Fernstein, 2004). La cronología disruptiva de 2046 quizás sea la más apropiada para retratar una reflexión interminable sobre las situaciones hipotéticas; a fin de cuentas, los personajes de Wong sienten anhelo no por el pasado irreparable, sino por el futuro que podrían haber tenido si hubieran tomado una elección diferente. Arrepentidos de las oportunidades perdidas, se encuentran en el lugar y el momento que no les corresponde. Sus circunstancias resultan extraña-

mente familiares: «Hong Kong en los años sesenta vivía del “tiempo prestado” [...], una extraña sensación de inquietud se apoderó de los hongkoneses en las últimas décadas antes del “retorno” y les hacía vagar sin rumbo fijo» (Teo, 2005: 142). Los personajes de Wong también están inquietos, por eso huyen a otros países: Chow se dirige a Singapur tras la ruptura con Su Li-zhen, y ella lo sigue, pero no se encuentran⁴. Lulu regresa de Filipinas después de haber buscado en vano a su «pájaro sin patas» Yuddy, y Jingwen escapa a Japón para casarse en secreto. Bai Ling, quien al inicio de la película soñaba con pasar la Navidad con Dabao en Singapur, termina allí sola unos años más tarde tras terminar su relación con Chow. Al igual que lo hicieron Bai Ling y Chow, la Araña Negra huye a Singapur para escapar del pasado. Cuando Chow le ofrece volver juntos a Hong Kong, ella decide quedarse. Su despedida, filmada irónicamente en el mismo lugar donde se separaron Chow y Su, concluye con un beso apasionado que reivindica la falta de intimidad física en *Deseando amar*. Hace que Chow se dé cuenta de que sus sentimientos por esta mujer realmente eran dirigidos a la otra Su Li-zhen, que él estuvo buscando «la repetición de lo irreplicable» (Boym, 2001: 17).

2046 está llena de alusiones a *Deseando amar*. Las dos películas se filmaron casi al mismo tiempo a lo largo de quince meses y podrían haber terminado siendo una sola pieza. Los protagonistas de *Deseando amar* reaparecen en 2046, pero los encontramos cambiados: Chow parece un vagabundo solitario, el prototipo masculino del cine de Hong Kong de los años sesenta, y Su es reducida a «una sombra del pasado»⁵. Tony Leung recuerda la confusión que se produjo: «en el primer día, Kar-wai me dijo que quería que yo interpretara al mismo personaje, pero esta vez como un mujeriego y cínico [...]. Estaba tratando de mostrar un Chow diferente, pero las cosas me recordaban a *Deseando amar*. Las escenas, el número de la habitación, todo» (Keefe, 2012). Desde luego, 2046 explora las mismas localizaciones y situaciones. Los temas, ac-

ciones y escenografía recurrentes indican tanto la intertextualidad entre *2046* y *Deseando amar* como las referencias a películas anteriores de Wong Kar-wai. A nivel narrativo, este tipo de auto-referencias transmite la «desesperación por recuperar, cambiar u olvidar el pasado» (Brunette, 2005: 105).

TEMAS, ACCIONES Y ESCENOGRAFÍA RECURRENTE INDICAN TANTO LA INTERTEXTUALIDAD ENTRE 2046 Y DESEANDO AMAR COMO LAS REFERENCIAS A PELÍCULAS ANTERIORES DE WONG KAR-WAI

En *Deseando amar* y *2046*, Wong aplica el lenguaje artístico posmoderno: transmite el pasado mediante «la connotación estilística» (Jameson, 1991: 19), a través de las imágenes de la época que «vuelven la nostalgia visualmente irresistible» (Carvalho, 2009: 156). Los artefactos culturales y objetos cotidianos que aparecen en la pantalla invitan a un fascinante viaje al pasado (Chow, 2002: 646). «Aquella comunidad ha desaparecido sin dejar vestigios, como si fuese un sueño», lamenta el director⁶. Su antigua casa ahora es un restaurante italiano, la cafetería donde escribió sus primeros guiones es una joyería, y el restaurante Goldfinch que sale en ambas películas cerró sus puertas en 2015. Debido a los altos precios de alquiler y la constante transformación urbana, el verdadero Hong Kong desaparece cuanto más rápido evoluciona; se vuelve un «lugar de *déjà disparu*» (Abbas, 1997: 48). En un intento de preservar el patrimonio cultural de su época favorita (Lalanne et al., 1997: 88), Wong contrata a varios locutores de radio que trabajaban en los años sesenta para grabar la banda sonora de *Deseando amar* (Chow, 2002: 646) y alude a las novelas que eran populares durante su infancia en *2046*. Es preciso insistir en la importancia que tiene la música en la obra de Wong Kar-wai. El uso innovador de la banda sonora es un dato relevan-

te para nuestro análisis, ya que el melodrama, por definición, es un género compuesto de música y acción. La banda sonora de *Deseando amar* incluye tanto la música instrumental (la versión de *Yumeji Theme* de Shigeru Umebayashi) como famosos boleros (*Aquellos ojos verdes*, *Te quiero*, *Dijiste* y *Quizás, quizás quizás*), y la banda sonora de *2046* alterna la música instrumental y ritmos latinos con arias de ópera (*Norma* e *Il Pirata* de Bellini). En ambas películas, el uso de canciones en español permite transmitir el hedonismo que dominaba la vida nocturna en el Hong Kong de los años sesenta, mientras que la letra y el significado de las canciones orientan la interpretación de la narrativa.

Aquellos ojos verdes fue el primer bolero en alcanzar fama internacional. Fue escrito por Nilo Menéndez, un joven cubano aspirante a pianista, y su amigo, poeta y cantante Adolfo Utrera, en 1929. Menéndez confesó que la canción fue dedicada a la hermana de Adolfo, Conchita: ambos se conocieron en Nueva York, poco después Conchita regresó a Cuba y nunca volvieron a encontrarse (Román, 2015: 20). El único legado de su amor fue popularizado por Xavier Cugat, un músico catalán criado en La Habana, cuyas versiones de *Siboney* y *Perfidia* suenan en *2046*. En *Deseando amar*, Wong prefirió utilizar la versión de Nat King Cole, grabada en 1959. Era muy popular en la radio, al igual que la versión de *Siboney* grabada por Connie Francis en 1960. Originalmente escrita por Ernesto Lecuona para una de sus obras escénicas, *Siboney* se convirtió en un éxito de la noche a la mañana (Jacobson, 1982: 32); su contexto original, sin embargo, puede resultar relevante para comprender la función de esta canción en *2046*. Fue escrita en 1929, durante la segunda gira internacional de Lecuona. Él extrañaba su país y compuso una canción nostálgica (Román, 2015: 13). Hasta el día de hoy, los hispanos llaman a Cuba «Ciboney», refiriéndose a los pueblos indígenas. La primera tribu en alcanzar Cuba, hace más de cinco mil años, y la más poblada antes de la conquista, llegó a extinguirse en el siglo XVI (Simons, 1996: 67). Su desaparición es un ejemplo

admonitorio de la colonización pero, no obstante, los habitantes de Hong Kong temen más el proceso inverso. A medida que se acerca la fecha límite, la ciudad se siente más identificada con Shanghái, cuyo pasado puede predecir el futuro de Hong Kong⁷. Abbas observa que «[a]mbas ciudades fueron construidas por el colonialismo occidental después de las Guerras del Opio [...]. Parece que estaban relacionadas desde el inicio, lo que nos permite a veces leer lo tácito en la historia de una ciudad a través de la historia de otra» (Abbas, 2000: 773). Curiosamente, una de las pocas canciones chinas que suenan en *Deseando amar*, *Hua Yang De Nian-hua* («Los años dorados»)⁸, es un lamento por la época dorada de Shanghái⁹. La cantante, Zhou Xuan, también era una actriz legendaria y la encarnación del esplendor de los años treinta.

En este punto conviene mencionar la nostalgia que Wong siente por su ciudad natal. Habiéndose mudado a Hong Kong a los cinco años, lo que recuerda mejor de los años sesenta es la comunidad shanghainesa del barrio Tsim Sha Tsui: «En aquellos días, los originarios de Shanghái no se llevaban muy bien con la gente local. En las décadas de 1930 y 1940, Shanghái ya era tan moderna que el Hong Kong de los años cincuenta les parecía bastante primitivo. Al principio los exiliados vivían en un barrio aislado, tratando de construir la pequeña Shanghái con su propia música y cines» (Fuller, 2001: 96). La meticulosa restauración de los objetos cotidianos, rituales y vestimenta de la Shanghái de los años treinta –disfrazados del Hong Kong de los años sesenta– en las películas de Wong Kar-wai «promueve una mirada al pasado y, como este se hace ver tan bello y elusivo, también promueve la nostalgia» (Chow, 2002: 651). Efectivamente, cuando *Deseando amar* se estrenó en China, «casi todos la veían como una historia que sucedió en la Shanghái de antaño [...]. Detalles como los elegantes vestidos, cigarrillos de hombre, pasillos estrechos y canciones de la radio [...] hacen que esta película parezca un típico melodrama ambientado en Shanghái y filmado en Hong Kong» (Cui, 2007: 38).

El diseño de vestuario, creado en ambas películas por William Chang, el colaborador más frecuente de Wong Kar-wai¹⁰, es tan importante como la banda sonora para representar el espíritu de la época. El vestuario cuenta con una amplia gama de *cheongsams*. Conocido en la moda occidental por su nombre cantonés, en China se conoce como *qipao*. Como indica el nombre¹¹, el *qipao* debe haberse originado durante la dinastía Qing. Al inicio tenía forma rectangular y manga larga, cubriendo todo el cuerpo excepto la cara y las manos. Llevar prendas ajustadas contradecía la etiqueta china, por lo que el *qipao* tampoco era ajustado hasta que eso se puso de moda en los años veinte. En los calendarios más representativos de la década figuran jovencitas en *qipao* jugando al golf, bailando y tomando Coca-Cola. Durante la misma década, en apoyo al movimiento del Treinta de Mayo, las mujeres chinas adoptaron el *qipao* como símbolo de la igualdad de género (Clark, 2000: 7-9). Durante los años treinta, el *qipao* llegó a asociarse con la vida urbana, era lo opuesto al uniforme maoísta de los campesinos. Durante la Segunda Guerra Sino-Japonesa, el *cheongsam* había logrado el estatus de traje nacional. Se debió principalmente a la señora Chiang, la primera dama de China e icono de estilo. Sabía combinar *qipaos* modernos con abrigos occidentales en sus viajes al extranjero, y llevaba modelos sobrios, de colores neutros, de vuelta a China. En su nuevo estatus, el *qipao* fue incorporado en el certamen de belleza Miss Hong Kong¹². La ganadora de la edición de 1966 también se puso un *cheongsam* para el Miss Universo del mismo año, representando a la etnia Han.

Mientras que la China continental permanecía aislada del resto del mundo, Hong Kong había desarrollado una cooperación mutuamente beneficiosa con Occidente. Para la década de 1950, el *qipao* había adoptado la silueta reloj de arena, pero conservó varios elementos reconocibles, como el cierre diagonal, el cuello Mao y los botones de rana. A las mujeres occidentales les fascinaba el *qipao*: hasta las grandes estrellas de Hollywood

como Grace Kelly y Elizabeth Taylor aparecieron en público llevando prendas que imitaban el *cheongsam*. A las hongkonesas les encantaba emparejar el *qipao* con prendas y accesorios occidentales: americanas, chaquetas de punto, medias, tacones y abrigos de piel (Xie en Yang, 2007: 35). *Qipaos* en tejido de seda brocado, con bordados y abertura en el frente se reservaban para las más atrevidas, las prostitutas de los barrios Wan Chai y Tsim Sha Tsui. Los vestidos que lucen Bai Ling y Lulu en *2046* tenían como referente los icónicos *qipaos* diseñados por Phyllis Dalton para *El mundo de Suzie Wong* (The World of Suzie Wong, Richard Quine, 1960). Wong Kar-wai conocía bien la trama y los personajes en la vida real¹³, y probablemente basó la historia de Bai Ling en este melodrama hollywoodiense donde la protagonista también es una prostituta que se enamora de su vecino artista y le ofrece sus servicios gratuitamente. Tanto Suzie como Bai Ling se reconocen por diseños sensuales, pero durante la misma década estaban de moda los *qipaos* de uso diario, como aquellos que Su Li-zhen lleva en *Deseando amar*. Damas de la clase media preferían vestidos de algodón, pero las mujeres de clase alta encargaban *qipaos* a medida; eran vestidos de tela escocesa, encaje o seda, muchas veces con estampado floral o geométrico (Clark, 2000: 15). Los *qipaos* ajustados eran más difíciles de fabricar, ya que el sastre tenía que tomar veinticuatro medidas, coser los botones y el cuello a mano y, por último, planchar la tela con mucho cuidado para darle forma. La elaboración minuciosa de un *qipao* es capturada por Wong en su cortometraje *La mano* (Eros: The Hand, 2004), filmado durante la pausa entre el rodaje de *2046* y *Deseando amar*.

Los altos costes de fabricación y cierta incomodidad hicieron que el *qipao* se asociara con la burguesía urbana y se convirtiera en una prenda tabú después de la Revolución Cultural. La campaña maoísta de 1966 animaba a destruir las «Cuatro cosas viejas»: prendas extravagantes que estaban destinadas a ser quemadas como símbolos de la cultura feudal. El *qipao* logró recuperar el estatus

de traje nacional veinte años más tarde (Finnane, 2008: 268), y desde que China volvió a abrir sus fronteras no para de inspirar a las casas de alta costura como Ungaro, Dior, Yves Saint Laurent, Oscar de la Renta, Christian Lacroix, Prada, John Galliano, Tom Ford y Louis Vuitton. La fiebre por el *qipao* alcanzó su apogeo en la década de 2000, debido principalmente a las películas *Deseando amar*, *2046* y *Deseo, peligro* (Se, jie, Ang Lee, 2007). Hoy en día existen escuelas de *qipao*¹⁴ y recorridos temáticos¹⁵, y tanto las celebridades de China como las de Hollywood suelen ponerse el *cheongsam* original o modificado¹⁶. En *Deseando amar*, los *qipaos* no solo combinan con los interiores¹⁷, sino que también establecen continuidad entre diferentes escenas y películas de Wong Kar-wai. El espectador conecta el *cheongsam* con la imagen de Su Li-zhen y, al observar a Bai Ling —vestida de la misma manera, caminando por las mismas calles—, la percibe como su *doppelgänger*. Otros personajes que llevan el *qipao* en *2046* —Lulu y Su Li-zhen en Singapur— invitan a pensar que todas las mujeres en la vida de Chow han sido simulacros de la misma mujer, y el *cheongsam* por sí mismo llega a ser asociado con el duelo por un amor perdido.

LA PÉRDIDA O AUSENCIA ES EL INGREDIENTE PRINCIPAL DE LA NOSTALGIA

La pérdida o ausencia es el ingrediente principal de la nostalgia. Lo deseado es «perdido al pasado» (Jankélévitch, 1974: 290): solo se desea porque es irrecuperable. El dolor de la pérdida va unido al pensamiento de un regreso imposible: «la nostalgia reflexiva halla placer en la turbia lejanía del pasado y despierta un dolor dulce de sentir remordimiento... En el fondo el nostálgico reflexivo sabe que la pérdida es irrecuperable» (Boym, 2001: 28). Cuando Chow busca alquilar la habitación 2046, empieza a escribir una novela o se reta a conquistar a Bai Ling, su deseo radica en la determinación

LA PELÍCULA DE WONG KAR-WAI CAPTURA EL MIEDO COLECTIVO PERO TAMBIÉN ABOGA POR LA NECESIDAD DE SUPERAR EL ESTANCAMIENTO DEL PERÍODO TRANSITORIO Y PASAR A LA ETAPA SIGUIENTE, HACIA UN FUTURO MÁS ALLÁ DEL AÑO 2046

por alcanzar lo inalcanzable. El incumplimiento de su deseo trae dolor y placer. Él recuerda «para sentirse infeliz» (Barthes, 1978: 217), no para aprender de errores pasados, y así demuestra que 2046 es un destino deseable solo desde lejos.

El epílogo de *Deseando amar* muestra claramente que la pérdida provoca nostalgia: «Él recuerda esa época pasada. Como si mirase a través de un cristal cubierto de polvo, el pasado es algo que él puede ver, pero no tocar. Si solo pudiese romper el cristal y traerlo de vuelta»¹⁸. Wong siente nostalgia por un mundo reducido a unos pocos vestigios. No es casualidad que la última escena de la película se sitúe en Angkor Wat, contra el telón de fondo de la antigua ruina hinduista. Las ruinas recuerdan no solo el pasado y el presente que no llegó a existir, sino también el futuro, cuando los mismos observadores pasarán a la historia. Una vez completada la transición, el Hong Kong de hoy se convertirá en ruinas. Pero en vez de tratar de recuperar la gloria del pasado, «lo que Wong realmente está diciendo a su público hongkonés es que aprovechen la oportunidad para reflexionar sobre ellos mismos y su historia con el fin de estar preparados para afrontar los grandes cambios que vendrán después de 2046» (Teo, 2005: 142). En la última escena de *2046*, Chow abandona a Bai Ling porque, a pesar del indiscutible encanto del viejo Hong Kong que ella simboliza, él debe poner fin a su juego de tiempo prestado. Él se mete en un taxi «rumbo a un futuro somnoliento a través de la insondable noche...»¹⁹. El último encuadre de la película replica al de *Deseando amar*, solo que, esta vez, el mismo agujero

para guardar secretos tiene un aspecto siniestro. En la tradición del género *wenyi*, no hay final feliz. «Hace unos años tenía un final feliz al alcance de la mano, pero lo dejé escapar», confiesa Chow cuando no logra acabar su novela con una nota alta, como le pidió Jingwen. Parece que Hong Kong también perdió la fe en el futuro hace años, en 1984, cuando no tuvo sitio en la mesa de negociación. Veinte años después del «retorno» que los había afectado tanto política y económicamente como psicológicamente, los ciudadanos de Hong Kong se consideran «una comunidad en peligro» (Loud en Tam, 2017). El nuevo gobierno es más bien una réplica del viejo sistema colonial, una recolonización desprovista de la libertad de expresión; el hecho que lleva a muchos hongkoneses a pensar que la independencia sería su «única salida para el futuro» (ibíd.). Wong Kar-wai captura este afán de escapismo a través de la metáfora de un viaje «hacia adelante en el tiempo pero hacia atrás en el espacio» (Yue, 2004: 226). Nostálgicos no tanto por sus años dorados como por las «visiones del futuro que se han vuelto obsoletas» (Boym, 2001: 13), los personajes de Wong, al igual que los ciudadanos de Hong Kong, se encuentran atrapados en un lugar donde nada cambia. Es una sociedad en crisis, insegura de su identidad y su destino. La película de Wong Kar-wai captura el miedo colectivo pero también aboga por la necesidad de superar el estancamiento del período transitorio y pasar a la etapa siguiente, hacia un futuro más allá del año 2046. ■

NOTAS

- 1 Cita tomada de la entrevista especial del DVD de *2046*.
- 2 五十年不變 quiere decir «permanecer sin cambios por cincuenta años».
- 3 Muchos comentarios de Tak hacen referencia a *Deseando amar*: «Ese día, hace seis años [en 1962], un arcoíris apareció en mi corazón. Ahí sigue, como una llama encendida dentro de mí. Pero ¿qué sientes tú por mí realmente? ¿Es como un arcoíris después de la lluvia? ¿O ese arcoíris se esfumó hace mucho tiempo?».

- 4 El otro final de *Deseando amar* contiene una escena de reencuentro en Camboya: Su Li-zhen acompaña a su marido en un viaje de negocios y Chow está de camino a Vietnam. «Búscame si pasas por ahí», dice él medio en broma. Al despedirse, no puede evitar preguntar: «¿Alguna vez me llamaste?». Su responde: «No me acuerdo». Ella se aleja, Chow la sigue con una mirada triste. El siguiente encuadre muestra a un joven monje sentado en la galería superior. Parece estar observando cómo Chow deposita un objeto en forma de corazón dentro de un agujero en la pared. Chow cubre el agujero con las manos y empieza a susurrar. Por tanto, *La reunión secreta en Angkor Wat* conecta el último reencuentro de los protagonistas de *Deseando amar* con el leitmotiv de «secretos guardados» de 2046 y, asimismo, justifica la dramática transformación de Chow.
- 5 Cita tomada de la entrevista «Wong Kar-wai on 2046» para *Channel Four*. Recuperado de <http://www.film4.com/special-features/interviews/interview-wong-kar-wai-on-2046.html>
- 6 Cita tomada de la entrevista especial del DVD de *Deseando amar*.
- 7 Durante una década después del «retorno», los programas de televisión y películas ambientados en la Shanghai de los años treinta tuvieron gran éxito entre el público hongkonés (Lee, 1999: 219).
- 8 El título de la canción es también el título original de la película *Deseando amar*.
- 9 El uso diegético de *Hua yang de nianhua* en una secuencia con los protagonistas, separados por la pared, escuchando el mismo programa de radio, indica «un complejo juego de la proximidad, distancia y conexión» (Tse, 2014: 43). La canción termina a la vez que suena el teléfono en la oficina de Su Li-zhen. Chow pregunta: «Si hay un boleto extra, ¿vendrás conmigo?». En la siguiente escena, mientras suena *Quizás, quizás, quizás* de Nat King Cole, vemos a Chow saliendo de la habitación 2046 y, luego, a Su llegando allí, cuando ya es demasiado tarde. No se encuentran por segunda vez cuando ella viaja a Singapur de incógnito, llega a la habitación de Chow y no se atreve a verlo en persona. Cuando Su se va, *Quizás, quizás, quizás* suena de nuevo.
- 10 William Chang Suk Ping es el responsable del diseño de producción, vestuario y montaje de todas las películas de Wong Kar-wai.
- 11 El nombre *qipao* se compone de dos palabras: 旗 [qi], «bandera», y 袍 [pao], «túnica»; alude a las Ocho Bandejas de la dinastía Qing (Yang, 2007: 20).
- 12 Maggie Cheung fue descubierta durante el certamen de belleza de Miss Hong Kong con tan solo dieciocho años. Resulta difícil creer que haya quedado segunda (Lau, 2010).
- 13 Wong explica: «Tras la mudanza a Hong Kong, me establecí en Tsim Sha Tsui, el barrio frecuentado por chicas que se conocían generalmente como Suzie Wong; trabajaban en los bares entreteniendo a los marineros» (Lalanne, 1997: 84).
- 14 Wang Weiyu abrió el Shanghai Cheongsam Salon en 2007. En su escuela, enseña a las mujeres cómo elegir el vestido adecuado, caminar, bailar y sentarse en el *qipao* (Trouillaud, 2010).
- 15 Ofrecido por Newman Tours, este recorrido explora los orígenes y el cambiante estatus del *qipao* entre las visitas al Museo de Shanghai, Hotel Jinjiang, Teatro Cathay y a uno de los sastres más respetados de la ciudad.
- 16 Nicole Kidman, Jessica Chastain, Céline Dion y Madonna son algunos ejemplos.
- 17 Los *qipaos* con estampado de flores que Su lleva al inicio y en las últimas escenas de la película hacen juego con las cortinas. En otras ocasiones, los estampados geométricos combinan con los interiores, y el *qipao* rojo que aparece en los carteles de la película tiene un gran simbolismo para la escena eliminada (de la consumación carnal, que Wong prefirió no mostrar).
- 18 Es una cita tomada de *Intersection*, un relato de Liu Yichang ambientado en el Hong Kong de los años setenta.
- 19 El epílogo procede de *The Drunkard* (Liu Yichang, 1963), la primera novela de la literatura china en aplicar la técnica narrativa del flujo de conciencia.

REFERENCIAS

- Abbas, A. (2000). Cosmopolitan De-scriptions: Shanghai and Hong Kong. *Public Culture*, 12(3), 769-786.
- (1997). *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Adelman, H., Barkan, E. (2011). *No Return, No Refuge: Rites and Rights in Minority Repatriation*. Nueva York: Columbia University Press.

- Banks, J. (2011). *Journal of the Right Hon. Sir Joseph Banks Bart., K.B., P.R.S.: During Captain Cook's First Voyage in HMS Endeavour in 1768-71*. Cambridge University Press.
- Barthes, R. (1978). *A Lover's Discourse*. Nueva York: Hill and Wang.
- Battesti, M. (2016). Nostalgia in the Army (17th-19th Centuries). *Frontiers of Neurology and Neuroscience*, 38, 132-143.
- Bettinson, G. (2015). *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*. Hong Kong University Press.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books.
- Brunette, P. (2005). *Wong Kar-Wai*. University of Illinois Press.
- Camhi, L. (2001, Enero 28). Setting His Tale of Love Found in a City Long Lost. *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2001/01/28/movies/film-setting-his-tale-of-love-found-in-a-city-long-lost.html>
- Carvalho, L. (2009). *The Ambivalent Identity of Wong Kar-wai's Cinema*. Tesis Doctoral. University of Montreal.
- Chow, R. (2002). Sentimental Returns: On the Uses of the Everyday in the Recent Films of Zhang Yimou and Wong Kar-wai. *New Literary History*, 33(4), 639-654.
- Clark, H. (2000). *The cheongsam*. Oxford University Press.
- Cross, G. (2015). *Consumed Nostalgia: Memory in the Age of Fast Capitalism*. Columbia University Press.
- Cui, M. (2007). *The Cinema of Wong Kar Wai: Chinese and Western Culture Differences in Narrative Cinemas*. University of Bedfordshire.
- Daruvala, S. (2007). The Aesthetics and Moral Politics of Fei Mu's Spring in a Small Town. *Journal of Chinese Cinema*, 1(3), 169-185.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eberstein, B. (1990). The Rise of Modern Chinese Drama. En B. Eberstein (ed.), *A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949: Vol. 4, The Drama* (pp. 3-46). Leiden: Brill.
- Fernstein, H. (2004, Septiembre 21). It Was Like Being in Jail. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2004/sep/21/londonfilmfestival2004.londonfilmfestival.html>
- Finnane, A. (2008). *Changing Clothes in China: Fashion, History, Nation*. Nueva York: Columbia University Press.
- Fritzsche, P. (2002). How Nostalgia Narrates Modernity. En A. Confino and P. Fritzsche (eds.), *The Work of Memory: New Directions in the Study of German Society and Culture* (pp. 62-85). University of Illinois Press.
- Frost, I. (1938). Homesickness and Immigrant Psychoses: Austrian and German Domestic Servants the Basis of Study. *Journal of Mental Science*, 84, 801-847.
- Fuller, G. (2001). Giving Muscle to the Imaginary. *Interview*, 31(2), 96.
- Goodman, K. «Uncertain disease»: The Science of Nostalgia. *Hektoen International, A Journal of Medical Humanities*. Recuperado de <http://hekint.org/index.php/past-issues?id=1294>
- Hofer, J. (1934). Dissertatio medica de nostalgia. *Bulletin of the History of Medicine*, 2, 376-391.
- Homero (1998). *The Odyssey*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Illbruck, H. (2012). *Nostalgia. Origins and Ends of an Unenlightened Disease*. Evanston: Northwestern University Press.
- Jacobson, G. C. (1982). *The Life and Music of Ernesto Lecuona*. Tesis Doctoral. University of Florida.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Post Contemporary Interventions*. Durham: Duke University Press.
- Jankélévitch, V. (1974). *L'Irréversible et la nostalgie*. París: Flammarion.
- Keefe, T. (2012, Noviembre 30). Tony Leung and 2046. *The Hollywood Interview*. Recuperado de <http://thehollywoodinterview.blogspot.com.es/2010/01/tony-leung-and-2046-hollywood-interview.html>
- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F. (1964). *Saturn and Melancholy*. Nueva York: Basic Books.
- Lalanne, J. M., Abbas, A., Ngai, J. (1997). *Wong Kar-wai*. París: Dis Voir.
- Lau, J. (2010, Agosto 30). History of a Dress, Chinese Style. *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2010/08/31/fashion/31iht-FDRESS.html>

- Lee, C. (2008). «We'll Always Have Hong Kong»: Uncanny Spaces and Disappearing Memories in the Films of Wong Kar Wai. En C. Lee (ed.), *Violating Time: History, Memory and Nostalgia in Cinema*. Nueva York: Continuum.
- Lee, L. O. (1999). *Shanghai Modern: the Flowering of a New Urban Culture in China 1930-1945*. Harvard University Press.
- Lee, V. (2009). *Hong Kong Cinema Since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*. Palgrave Macmillan.
- Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press.
- Lynch, A., Strauss, M. D. (2015). *Ethnic Dress in the United States: A Cultural Encyclopaedia*. Nueva York: Rowman & Littlefield.
- Montmayeur, Y. *In the Mood for Doyle* (2007). Youtube video, Cinephilia and Beyond. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8tqmBHZGx04>
- Qipao Tour Preparation. Newman Tours. Recuperado de http://www.newmantours.com/Qipao_Tour_Preparation.html
- Román, M. (2015). *Bolero de amor. Historias de la canción romántica*. Millenio.
- Simons, G. (1996). *Cuba: From Conquistador to Castro*. Londres: Macmillan Press.
- Starobinski, J. (1966). The Idea of Nostalgia. *Diogenes*, 54, 81-103.
- Tam, M. (2017, Julio 8). Hong Kong Students See Independence as the Only Way out for Future of Hong Kong Following Beijing's Disavowal of Sino-British Joint Declaration. *Hong Kong Local Press*. Recuperado de <http://www.localpresshk.com/2017/07/hong-kong-students-see-independence-as-the-only-way-out-for-future-of-hong-kong-following-beijings-disavowal-of-sino-british-joint-declaration.html>
- Teo, S. (2006). Chinese Melodrama: The Wenyi Genre. En L. Badley, R. B. Palmer, S. J. Schneider (eds.), *Traditions in World Cinema* (pp. 203-212). Edinburgh University Press.
- (2005). *Wong Kar-wai: Auteur of Time*. Londres: British Film Institute.
- Tobias, S. (2001, Febrero 28). Wong Kar-wai interview. A. V. Club. Recuperado de <http://www.avclub.com/article/wong-kar-wai-13700>
- Trouillaud, P. (2010, Febrero 2). Shanghai women revisit *In the Mood for Love*. *The Telegraph*. Recuperado de <http://www.telegraph.co.uk/expat/expatnews/7138842/Shanghai-women-revisit-In-the-Mood-for-Love.html>
- Tse, G. (2014). Paratext, Liu Yi-chang and Nostalgia in Wong Kar-wai's *In the Mood for Love*. *Nostalgia, Society of Comparative Literature*, Session 2013-2014, 32-47.
- Wang, D. D. (2013). A Spring That Brought Eternal Regret: Fei Mu, Mei Lanfang, and the Poetics of Screening China. En D. D. Wang, *The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis* (pp. 271-310). Nueva York: Columbia University Press.
- Wilde, O. (2007). *The Collected Works of Oscar Wilde*. Londres: Wordsworth Editions.
- Wong, K., Powers, J. (2016). *WKW: The Cinema of Wong Kar Wai*. Rizzoli.
- Yang, C. C. (2007). *The meanings of qipao as traditional dress: Chinese and Taiwanese perspectives*. Tesis Doctoral. Iowa State University.
- Yeh, E. (2012). Wenyi and the Branding of Early Chinese Film. *Journal of Chinese Cinemas*, 6(1), 65-94.
- (2009). Pitfalls of Cross-Cultural Analysis: Chinese Wenyi Film and Melodrama. *Asian Journal of Communication*, 19(4), 438-452.
- (2006). *Innovation or Recycling? Mandarin Classics and the Return of the Wenyi Tradition*. Manuscrito. Hong Kong: David C. Lam Institute for East-West Studies.
- Yeh, E. Y., Hu, L. W. (2007). *Transcultural Sounds: Music, Identity and the Cinema of Wong Kar-wai*. Tesis doctoral. Hong Kong: David C. Lam Institute for East-West Studies.
- Yue, A. (2004). Migration-as-Transition: Pre-Post-1997 Hong Kong Culture in Clara Law's *Autumn Moon*. En E. Cheung, C. Yiu-wai (eds.), *Between Home and World: A Reader in Hong Kong Cinema* (pp. 224-246). Oxford University Press.
- Yi-chang, L. (1988). Intersection. *Renditions*, 29/30, 84-101.
- Zhang, Y. (1999). Cinema and Urban Culture in Republican Shanghai. En Y. Zhang (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943* (pp. 3-26). Stanford University Press.

MÁS ALLÁ DE LA NOSTALGIA POSCOLONIAL: LOS MELODRAMAS DESEANDO AMAR Y 2046 DE WONG KAR-WAI

Resumen

El *wenyi pian*, el equivalente chino de melodrama, ha resurgido en el cine de Hong Kong a principios del siglo XXI. En tanto que apela a los sentimientos de la audiencia, es el género más apropiado para contar historias personales en el contexto de una sociedad cambiante. La obra de Wong Kar-wai reviste especial interés para los investigadores del *wenyi pian*. Su mayor éxito hasta la fecha, *Deseando amar* (Fa yeung nin wa, 2000), y su continuación *2046* (2004) revisitan los clásicos de la segunda edad de oro del cine chino. Enriquecen el *wenyi* tradicional con las sensibilidades sociopolíticas del Hong Kong en transición, y reinventan las convenciones del melodrama –la narrativa no lineal, voz en off, música y escenografía– para retratar la nostalgia poscolonial.

Palabras clave

Melodrama; nostalgia; Wong Kar-wai; Hong Kong; *Deseando amar*; *2046*.

Autora

Victoria Protsenko (Simferopol, 1989) es doctoranda en la Universitat Pompeu Fabra. Después de haber estudiado filología y comunicación audiovisual (Maestría en Filología Moderna Griega e Inglesa, Maestría en Estudios Chinos, Grado Superior en Producción Audiovisual), investiga el lenguaje cinematográfico y las tendencias nostálgicas en el cine contemporáneo. Sus trabajos han aparecido en la revista Cineforum y en la conferencia "Cine e Historia" de la Università Roma Tre. Contacto: fenty4@gmail.com.

Referencia de este artículo

Protsenko, V. (2017). Más allá de la nostalgia poscolonial: los melodramas *Deseando Amar* y *2046* de Wong Kar-wai. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 83-96.

BEYOND POSTCOLONIAL NOSTALGIA: WONG KAR-WAI'S MELODRAMAS IN THE MOOD FOR LOVE AND 2046

Abstract

Wenyi pian, a Chinese equivalent of melodrama, has been experiencing a revival in Hong Kong cinema at the turn of the twentieth century. As a genre that appeals to the emotions, it is best suited for delivering personal stories set against the backdrop of a changing society. Particularly interesting to the scholars of wenyi is the oeuvre of Wong Kar-wai. His biggest success to date, *In the Mood for Love* (Fa yeung nin wa, 2000), and its sequel, *2046* (idem, 2004), revisit the classics of the Second Golden Age of Chinese cinema and imbue the traditional wenyi with socio-political sensibilities of Hong Kong in the transitional period. This essay explores how these two films appropriate melodramatic tropes – such as subjective narration, non-linear chronology, extensive use of music and props – in order to portray nostalgia.

Key words

Melodrama; Nostalgia; Wong Kar-wai; Hong Kong; *In the Mood for Love*; *2046*.

Author

Victoria Protsenko (Simferopol, 1989) is a PhD candidate at the Universitat Pompeu Fabra. Having studied philology and audiovisual communication (Master's Degree in Modern Greek and English Philology, Master's Degree in Chinese Studies, Advanced Course in Audiovisual Production), she now focuses on the cinematic language and nostalgic trends in contemporary film. Her work has appeared in the Cineforum journal and at the 'Cinema and History' conference at the Università Roma Tre. Contact: fenty4@gmail.com.

Article reference

Protsenko, V. (2017). Beyond Postcolonial Nostalgia: Wong Kar-wai's Melodramas *In the Mood for Love* and *2046*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 83-96.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

