

# *FISTS OF ZEN Y A TOUCH OF FURY:* LUCHAS DE IDENTIDAD EN EL SENO DEL CINE DE ARTES MARCIALES HONGKONÉS

*Fists of Zen and A Touch of Fury:*  
Identity Struggles in Hong Kong Martial Arts Cinema

VÍCTOR AERTSEN<sup>a</sup>

Universidad Carlos III de Madrid

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2017.46.005>

## RESUMEN

El cine de artes marciales hongkonés se ha desarrollado históricamente a lo largo de dos subgéneros: el cine *wuxia* y el cine *kung fu*; dos subgéneros semejantes, de orígenes coincidentes y evolución en diálogo, pero que muestran características semánticas y sintácticas particulares. En este sentido, el presente trabajo propone su caracterización desvelando tanto las diferencias palpables entre ambos como la coherencia interna de cada uno de ellos. Para ello, se ahonda en la etimología de los vocablos con los que habitualmente se identifican, con la intención de aclarar algunas confusiones terminológicas y exponer las singularidades a las que dichas expresiones aluden. Seguidamente, se exponen las tradiciones culturales con las que se vincula cada género, demostrando que las diferencias entre ambos géneros reproducen divisiones geohistóricas superiores, que son fundamentales en la cultura china. Finalmente, se comparan algunas de las características temáticas, narrativas y estéticas de cada categoría textual atendiendo a su coherencia interna y a su particular vinculación a las tradiciones culturales antes expuestas.

**Palabras clave:** cine hongkonés, cine de *kung fu*, *wuxia pian*, géneros cinematográficos.

## ABSTRACT

Hong Kong's martial arts cinema has developed historically along two subgenres: *wuxia* and *kung fu* films. Though similar subgenres with coincidental origins and dialectical evolutions, both show specific semantic and syntactic elements. In this sense, the present work suggests their characterization, revealing their tangible differences as well as their internal coherence. In order to do so, the text examines the etymology of the words usually identified with these subgenres. The aim is clarifying some terminological misunderstandings and exposing the singularities that these expressions allude to. Then, I refer to the cultural traditions to which each genre is linked, demonstrating that the differences between the two reproduce superior geohistorical divisions fundamental to Chinese culture. Finally, I compare some of the thematic, narrative and aesthetic features of each textual category considering their internal coherence as well as their particular link to the cultural traditions above discussed.

**Keywords:** Hong Kong cinema, martial arts, *kung fu* cinema, *wuxia pian*, film genres.

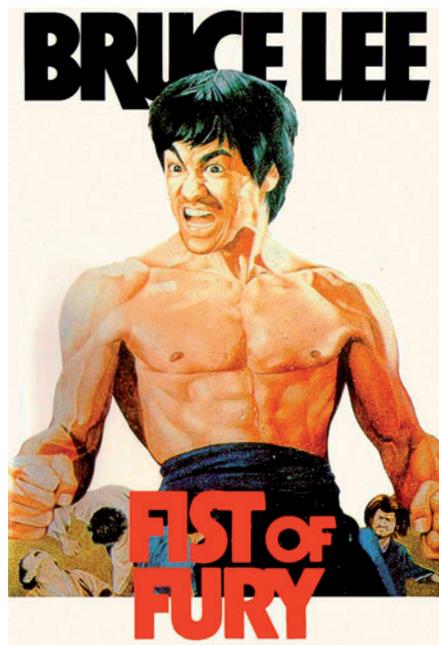
[a] VÍCTOR AERTSEN es Doctor en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid, donde recientemente ha defendido su tesis: *Cuerpos en movimiento: experiencias cinestésicas en el cine de acción hongkonés*. Email: [vaertsen@db.uc3m.es](mailto:vaertsen@db.uc3m.es).

## Introducción

Dentro del cine de artes marciales, el cine hongkonés ha desarrollado dos subgéneros diferenciados a lo largo de su historia, a los que generalmente se hace mención usando los términos *wuxia* y *kung fu*. Aunque presentan características parecidas —lo que conocemos como cine de kung fu se ha desarrollado a partir del más tradicional cine *wuxia*—, en la actualidad ambos términos hacen referencia a categorías genéricas diferentes, con notables diferencias semánticas y sintácticas. Basta comparar dos películas contemporáneas como *A Touch of Zen* (*Xia nü*, King Hu, 1971) y *Furia oriental* (*Jing wu men/Fists of Fury*, Wei Lo, 1972), obras maestras, respectivamente, del *wuxia* y del *kung fu*, para percatarse de las diferencias entre ambos tipos de textos.

En cualquier caso, a pesar de que el cine *wuxia* precede, origina y dialoga con lo que hoy en día se identifica como cine de *kung fu*, ambos subgéneros han tenido diferente suerte desde el punto de vista de su recepción en Occidente. El término *kung fu* no solo se ha extendido profusamente en Occidente en las últimas décadas, siendo aceptado en la actualidad por la RAE y el OED, sino que las películas que se integran bajo dicho término forman parte de los circuitos cinematográficos occidentales desde comienzos de la década de 1970, especialmente a partir del éxito global de las obras protagonizadas por Bruce Lee.

En cambio, la etiqueta *wuxia* no ha encontrado similar aceptación y, por lo general, resulta desconocida en el mundo anglo y castellanoparlante: aunque designe a un personaje arquetípico de la narrativa tradicional china, homólogo del samurái japonés, dicho término se encuentra a veces traducido insatisfactoriamente como «caballero errante» o, en ocasiones, se confunde con conceptos afines como «kung fu» y «artes marciales». A pesar de que algunas de las obras del cine *wuxia* llamaron la atención de la crítica occidental décadas atrás (*A Touch of Zen*, por ejemplo, participó en la sección oficial del Festival de Cannes de 1975), habría que esperar al cambio de milenio para que algunos títulos adscritos a esta categoría comenzaran a despertar el interés del público occidental, especialmente a partir del impacto internacional de *Tigre y dragón* (*Wo hu cang long/Crouching Tiger, Hidden Dragon*, Ang Lee, 2000), a la que seguirían otras producciones de naturaleza igualmente transnacional como *Héroe* (*Ying xiong/Hero*, Zhang Yimou, 2002), *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu/House of Flying Daggers*, Zhang Yimou, 2004), *Fearless* (Ronny Yu, 2006) y *Acantilado rojo* (*Chi bi/Red Cliff*, John Woo, 2008).



Cartel de *Furia oriental* (*Jing wu men/Fists of Fury*, Wei Lo, 1972).



Fotograma de *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*/House of Flying Daggers, Zhang Yimou, 2004).

[1] Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós, 2000), pp. 126-129.

[2] El hecho de que en buena parte de la literatura occidental se incluya la palabra *pian* cuando se menciona el cine *wuxia* y no ocurra lo mismo en el caso del cine de *kung fu* refleja la diferente suerte de ambos conceptos en Occidente.

[3] A su vez, la palabra *xia* se compone a partir de los términos *ren* (persona) y *jia* (armadura) haciendo referencia, inicialmente, a cualquier persona armada dedicada a la guerra, es decir, toda suerte de guerrero; posteriormente, convenientemente idealizado en innumerables relatos históricos y ficcionales, el término ha venido a designar al guerrero heroico experto en el arte de la lucha y virtuoso en su comportamiento. Por su parte, la palabra china *wu* se forma de la combinación de otros dos caracteres, *zhi* (parar, detener) y *ge* (pelea, combate), términos que parecieran formar un oxímoron al sugerir la necesidad de combatir para poner fin a la lucha, una paradoja central en la filosofía de las artes marciales chinas, palpable en la conducta de muchos *xia* en la tradición narrativa *wuxia*. Véase Sam Ho, «From Page to Screen: A Brief History of Wuxia Fiction», en David Chute y Lim Cheng-Sim (eds.), *Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Film* (Los Angeles, UCLA Film and Television Archive, 2003).

tradiciones sobre las que se erigen, creando un sistema textual de componentes motivados e integrados<sup>1</sup>, lo que permite entender cualquier característica idiosincrática de cada uno de los subgéneros como una consecuencia lógica del resto de características que lo componen y dotan de identidad.

### 1. Desafíos etimológicos: estableciendo distinciones

Si bien es imposible insistir en un único término para hacer referencia a las artes marciales chinas, actualmente la palabra más extendida en China es «*wushu*», formada por los términos «*wu*» («marcial», «militar») y «*shu*» («arte», «técnica», «habilidad»). Usado cuanto menos desde el siglo VI d.C., el término adquirió notoriedad a mediados del siglo XX, cuando el gobierno de la República Popular China decidió establecerlo para designar la versión deportiva de sus artes marciales. A pesar de ello, en lo que al cine concierne, raro es encontrar la expresión «*wushu pian*» («*pian*»: «película»)<sup>2</sup> para hacer referencia a las películas de artes marciales, cuando lo habitual es, siguiendo la tradición literaria, el uso del término de origen mandarín «*wuxia pian*», que deriva de las palabras «*wu*» y «*xia*» («guerrero», «héroe», «caballero»)<sup>3</sup>.

En cualquier caso, se trata de un término de reciente cuño, que solo cuenta con un siglo de historia en la literatura e historiografía china. Mientras que, tradicionalmente, la palabra «*xia*» se ha conjugado recurrentemente con otros términos para designar a los diferentes personajes heroicos que pueblan sus narrativas («*youxia* [«caballero errante»], «*renxia* [«caballero humanista»], «*haoxia* [«caballero heroico»], «*yongxia* [«caballero valiente»], «*yinxi* [«caballero anacoreta/ermitaño»], «*ruxia*»

El presente trabajo pretende aclarar algunas cuestiones terminológicas relacionadas con ambos subgéneros, así como delimitar sus puntos de encuentro y desencuentro desvelando el modo en que cada categoría se vincula con prácticas particulares dentro de las tradiciones marciales, narrativas y estéticas chinas. Por el camino, se espera manifestar la coherencia interna de ambos subgéneros, cuyos elementos característicos no solo se han desarrollado en oposición a los del subgénero contrario, sino también en concierto con los elementos propios y las

[«caballero confucionista»], «*jianxia*» [«caballero espadachín»], «*daoxia*» [«caballero bandido»], «*sengxia*» [«monje caballero»], «*nüxia*» [«mujer caballero»], «*yixia*» [«caballero recto/honesto»]), su composición junto al término *wu* solo se fijaría a comienzos del siglo xx, bajo la influencia de la literatura japonesa equivalente y durante un periodo histórico de marcado militarismo, en el que se deseaba enfatizar el carácter marcial de las figuras y narrativas en cuestión<sup>4</sup>.

Por su parte, el término «*wushu*» es prácticamente desconocido en Occidente, siendo más habitual utilizar la expresión «*kung fu*» para designar las artes marciales chinas, lo que resulta extraño para una palabra que surge de la unión de los términos «*kung*» («trabajo, mérito, logro») y «*fu*» («hombre, maestro») y que, en la cultura china, no se ha utilizado tradicionalmente para hacer referencia a la práctica específica de las artes marciales, sino para señalar la adquisición de cualquier habilidad a través del trabajo constante, disciplinado y sacrificado. En este sentido, su uso en Occidente para designar las artes marciales chinas puede deberse a un malentendido tal vez causado por una errónea simplificación de la expresión «*kung fu wushu*» («entrenamiento disciplinado en artes marciales») o quizás por su parecido con las expresiones «*quan shu*» («*quan*»: «puño, mano») y «*quan fa*» («*fa*»: «principio, ley»), es decir, «los principios o las artes del puño»<sup>5</sup>, términos que, si bien mucho menos populares que «*wushu*», ocasionalmente son usados para designar las artes marciales chinas<sup>6</sup>.

La historia de esta confusión terminológica aún está por aclarar, pero no cabe duda de que el uso del término como sinónimo de artes marciales chinas penetró en los discursos occidentales durante las décadas de 1960 y 1970 actuando como un cajón de sastre para dar cuenta tanto de las ficciones como de las industrias pedagógicas relacionadas con las artes marciales chinas que eclosionarían por la época. El término aparece en 1958 en el libro *Fighting Arts of the Orient: Elemental Karate and Kung Fu*, de James Yimm Lee. Tras realizar en 1962 una espectacular exhibición en el Campeonato Internacional de Karate de Ed Parker, Bruce Lee publicaría en 1963 su libro *Chinese Gung-fu: The Philosophical Art of Self-Defense*, y el mismo Parker escribiría *Secrets of Chinese Karate*, donde utilizaba indistintamente los términos «*kung fu*» y «*quan shu*» para designar las artes marciales chinas, que hasta entonces venían denominándose «*chinese boxing*» o «*chinese karate*»<sup>7</sup>.

Por la época, la prestigiosa revista *Black Belt* comenzaría a usar el término de forma asidua, publicando en 1965 un amplio reportaje sobre *The Ancient Chinese Fighting Art of Kung-Fu*. La aparición de Bruce Lee en la serie *El avispon verde* (*The Green Hornet*, ABC: 1966–67) y la película *Marlowe, detective muy privado* (*Marlowe*, Paul Bogart, 1969) fomentaría la difusión masiva de las artes marciales chinas entre el público estadounidense, popularizándose definitivamente a partir del éxito de la serie *Kung Fu* (ABC: 1972–1975) y del impacto global de las películas que Bruce Lee protagonizaría en Hong Kong (industria a la que acudió tras negársele la participación en la mencionada se-

[4] Véase Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009).

[5] El término «*quan*» se utiliza habitualmente para identificar y diferenciar estilos marciales concretos, como el Shaolin («*shaolinquan*») y el Wudang («*wudangquan*»), así como tradiciones más generales, como las artes marciales del sur («*nanquan*») y las del norte («*changquan*»).

[6] Wong Kiew Kit, *The Art of Shaolin Kung Fu: The Secrets of Kung Fu for Self-Defense, Health, and Enlightenment* (Boston and London, Tuttle Publishing, 2002), pp. 19.

[7] La incapacidad inicial de encontrar términos apropiados para dar cuenta de las artes marciales desarrolladas en diferentes puntos del sudeste asiático llevó a que se buscaran equivalentes occidentales de dichas prácticas, siendo el boxeo la forma de combate reglado más extendida en países como Inglaterra, Francia o Estados Unidos. Ello explica el uso temprano del término *Chinese boxing* para hacer referencia a las artes marciales chinas y el uso de la *Boxers* para designar a los miembros de la sociedad secreta de artistas marciales que se rebelaron contra la influencia comercial, política, religiosa y tecnológica foránea en China durante los últimos años del siglo xix, como consecuencia de los excesos del colonialismo occidental. En las primeras décadas del siglo xx, a medida que el contacto etnográfico con las culturas asiáticas incitara la búsqueda de vocablos más apropiados para identificar unas prácticas marciales de gran raigambre filosófica y estética, el término terminaría siendo sustituido por *Chinese martial arts* y, ocasionalmente, como ocurriría con el *karate* japonés, por la expresión *kung fu*. Véase Thomas A. Green, *Martial Arts of the World: An Encyclopedia* (Santa Barbara, ABC-CLIO, 2001).



Bruce Lee en la serie *El avisón verde* (*The Green Hornet*, ABC: 1966-67).



Fotograma de *Burning of the Red Lotus Temple* (*Huo shao hong lian si*, Shichuan Zhang, 1928-1931).

[8] Peter Allan Lorge, *Chinese Martial Arts: From Antiquity to the Twenty-First Century* (Nueva York, Cambridge University Press, 2012), pp. 9.

[9] Thomas A. Green, *Martial Arts of the World: An Encyclopedia*, pp. 314-315.

[10] Véase Verina Glaessner, *Kung Fu: Cinema of Vengeance* (Londres, Lorrimer, 1974).

medida, las características de ambos géneros se fueran definiendo en contraposición al otro, de forma dialéctica, como una reacción creativa en busca de identidad, distinción y éxito comercial.

De modo esquemático, aunque los detalles de su evolución se expondrán en los siguientes apartados, la historia del cine de artes marciales chino durante el siglo xx puede dividirse en las siguientes fases cronológicas: (1) un primer ciclo de películas *wuxia* en mandarín producido durante la década de 1920 en Shanghái, la primera industria cinematográfica china, a manos de un

rie). Para 1975, como indica la canción de Carl Douglas, «*[Everybody Was] Kung Fu Fighting*» («[Todo el mundo estaba] haciendo *kung fu*»). Y, si bien los americanos puede que piensen que el término era auténticamente chino, se trataba de un concepto de origen intercultural.

Curiosamente, a partir de su uso recurrente en Occidente, en un periodo de fuerte contacto con el cine de artes marciales hongkonés, el término retornaría a su cultura de origen dotado de este nuevo significado, comenzando a ser utilizado en las postrimerías del siglo xx por la propia literatura y prensa autóctona para hacer referencia a sus artes marciales<sup>8</sup>, al menos en zonas cantonés-parlantes como Hong Kong<sup>9</sup>. Es así cómo, a lo largo de los setenta, se comenzaría a utilizar para designar las películas de artes marciales producidas y distribuidas por la época, a costa del apelativo chino habitual, «*wuxia*»<sup>10</sup>. Se da, por lo tanto, el interés común por encontrar un término susceptible de dar cuenta de un fenómeno que interesaba por igual a chinos y angloparlantes, lo que terminaría institucionalizando la palabra, en adelante asociada con una producción cinematográfica específica.

La producción hongkonesa de cine de acción se ha caracterizado, a lo largo de las décadas, por demostrar una alternancia dinámica entre dos ciclos, uno de carácter histórico-fantástico (luego identificado como «*wuxia pian*») y otro contemporáneo-realista (ahora identificado como «cine de *kung fu*»), produciendo que la saturación del público en un momento determinado respecto a uno de estos ciclos originara la recuperación renovada del otro, y viceversa. Esta situación llevó a que, en buena

grupo de cineastas locales deseosos de capitalizar la popularidad de los seriales de aventura norteamericanos y creando un equivalente local fundado sobre la tradición literaria autóctona, con el serial *Burning of the Red Lotus Temple* (*Huo shao hong lian si*, Shichuan Zhang, 1928-1931) como obra paradigmática; (2) un segundo ciclo de ficciones marciales de corte realista que hoy se identifican como las primeras muestras del cine de *kung fu*, entre las que destacaría *Huang Fei-hong zhuan: Bian feng mie zhu/The True Story of Wong Fei-hung: Whiplash Snuffs the Candle Flame* (Wu Pang, 1949) y sus setenta y cuatro secuelas, producidas en Hong Kong en cantonés a lo largo de las décadas de 1940 y 1950 para el público local, durante un periodo en el que la censura gubernamental y los estragos de la Segunda Guerra Mundial convirtieron la colonia británica en la principal industria cinematográfica china; (3) un ciclo de *wuxia pian* de «nuevo estilo» producido en mandarín en Hong Kong en la década de 1960 y los primeros setenta durante la edad dorada de los estudios hongkoneses (Cathay, Shaw Brothers), donde destacarían las obras de King Hu (*Da zui xia/Come Drink with Me*, 1966; *Long men kezhan/Dragon Gate Inn*, 1967; *Xia nü/A Touch of Zen*, 1971) y Che Chang (*Du bei dao/One-Armed Swordsman*, 1967; *Jin yan zi/Golden Swallow*, 1968); (4) un nuevo ciclo de películas realistas producidas en Hong Kong, pero por primera vez consumidas por un público internacional, especialmente a partir del éxito global de las obras protagonizadas por Bruce Lee (*Furia oriental, Operación Dragón [Enter de Dragon*, Robert Clouse, 1973]), con las que se afianzaría el término «*kung fu*»; y (5) sendos ciclos de *wuxia pian* renovado y *kung fu* híbrido desarrollados en paralelo durante las décadas de 1980 y 1990 a manos de figuras como Hark Tsui (*Wong Fei Hung/Once Upon a Time in China*, 1991-1997) y Jackie Chan (*Ging chaat goo si/Police Story*, Jackie Chan; Chi Hwa Chen, 1985-1996), respectivamente.

Las películas de artes marciales sobre las que se aplicaría recurrentemente el término «*kung fu*», producidas en masa y consumidas con voracidad durante los setenta, tenían unas características particulares que las diferenciaban de otras obras de artes marciales hongkonesas del periodo inmediatamente anterior, prácticamente desconocidas para el público occidental. El uso repetido del término «*kung fu*» para hacer referencia a este ciclo de películas (originalmente inscritas, como todo el cine de artes marciales chino, dentro del término genérico «*wuxia pian*») y la posibilidad de encontrar antecedentes cinematográficos con características parecidas (retroactivamente



Bruce Lee en *Operación Dragón* (*Enter de Dragon*, Robert Clouse, 1973).



Fotograma de *Long men kezhan/Dragon Gate Inn* (King Hu, 1967).



Fotograma de *Du bei dao/One-Armed Swordsman* (King Hu, 1967).



Fotograma de *Da zui xia/Come Drink with Me* (King Hu, 1966).

[11] Ironías del destino, estas características en buena medida encajan con el acento que el término «kung fu» pone originalmente sobre las ideas de esfuerzo, sacrificio y aprendizaje, siendo precisamente habituales en el cine de la época las secuencias de estudio y entrenamiento marcial, generalmente de carácter casi masoquista.

[12] Shing Hon Lau (ed.), (Hong Kong, Hong Kong International Film Festival/Urban Council, 1980)

designadas como «películas de *kung fu*») ha llevado a que el término acabe por dar cuenta de un subgénero concreto dentro del cine de artes marciales hongkonés, caracterizado a grandes rasgos por el énfasis en la lucha cuerpo a cuerpo, la fisicidad y crudeza de los enfrentamientos, la insistencia en la autenticidad de los estilos y la verosimilitud de las acciones mostradas. Estas características acercaban dichas películas a la práctica real de las artes marciales chinas, en progresiva expansión por Norteamérica y Europa<sup>11</sup>.

El término «*wuxia*», en cambio, sería progresivamente reservado por parte del público chino y de los escritores especializados para designar precisamente aquel otro cine de artes marciales que no encajaba dentro de los patrones del reciente cine de *kung fu*, películas más ligadas a la tradición literaria que a la práctica real de las artes marciales, caracterizadas por el uso de espadas, el recurso a poderes mágicos y una tendencia innegable hacia la fantasía de los enfrentamientos y la abstracción de los contenidos estéticos.

Si bien muchos autores confunden los términos mencionados, desde finales de los setenta se ha ido estableciendo progresivamente la división entre *wuxia* y *kung fu* en el campo del cine chino, con los estilos de combate y las derivas fantásticas como principales marcadores de diferenciación. Resultan especialmente significativas, en el proceso de institucionalización, las dos retrospectivas sobre cine de artes marciales hongkonés dirigidas por Shing Hon Lau e impulsadas por el Festival Internacional de Cine de Hong Kong en los años 1980 y 1981, antes de que los estudios filmicos occidentales dirigieran su atención sobre esta cinematografía. Separando el estudio de ambos tipos de textos en dos libros independientes, publicados bajo los títulos ingleses *A Study of the Hong Kong Martial Arts Film*<sup>12</sup> y *A Study of Hong Kong Sword-*

play Film<sup>13</sup>, estos trabajos, surgidos de la colaboración entre teóricos chinos y occidentales, fomentarían que ambos géneros fueran percibidos por separado, destacando las características particulares de cada uno, sin desdeñar que histórica, estética y temáticamente hayan estado interrelacionados.

Estas dos obras también sugerían una posible terminología para identificarlos en inglés, concretamente los términos «*martial arts film*» («película de artes marciales») y «*swordplay film*» («película de espadachines»), que se extendería a otros idiomas occidentales, a pesar de su discutible naturaleza. Curiosamente, el término chino usado para hacer alusión a dichas «*martial arts films*» en la retrospectiva es «*kung fu*», lo que denota, por un lado, que el término ya había sido reintroducido en la cultura china en 1980 con su nuevo significado, al menos en Hong Kong; y, por otro, que los escritores chinos comienzan a diferenciar *wuxia* y *kung fu* como dos subgéneros diferentes dentro del cine de artes marciales, mientras que los occidentales continúan considerando el concepto *kung fu* como sinónimo de artes marciales chinas. Con el tiempo, la popularidad del género llevaría a que el término adquiriera notoriedad, normalizándose en idiomas como el inglés o el español. Por otro lado, en la versión inglesa de los textos de la retrospectiva se tradujo el término «*wuxia*» del cantonés original por «*swordplay*», enfatizando en exceso una particularidad del género —el combate con espadas— a expensas de otras. Si bien hoy en día «*swordplay*» (y sus traducciones literales) se utiliza habitualmente en los textos occidentales, con el tiempo algunos autores se han decantado por privilegiar el término inglés «*knight errant*» («caballero errante») para hacer referencia al género, una traducción ciertamente más cercana a la palabra original, aunque no carente de problemas<sup>14</sup>.

Es por todo ello que, del mismo modo que hacen Leo Hunt y Stephen Teo, los dos autores occidentales que mejor han tratado el tema, para hacer referencia al subgénero dentro del cine de acción, se propone el uso del término «cine de artes marciales»; y para hacer referencia a los dos subgéneros característicos del cine de artes marciales producidos en China, principalmente en Hong Kong, se proponen los términos cine «*kung fu*» y «*cine wuxia*». Esta división es pertinente si se tiene en cuenta su uso habitual en la industria y entre gran parte del público, ya que tomar «*kung fu*» como sinónimo de artes marciales en el ámbito cinematográfico dejaría fuera del mapa al *wuxia*, un subgénero que, si bien más alejado de la práctica real de las artes marciales, se nutre de esta tradición milenaria y centra sus historias en las aventuras de caballeros marciales. Nos encontramos, en definitiva, ante «dos géneros cinematográficos intersectados que, a pesar de todas sus similitudes, tienen especificidades separadas»<sup>15</sup>, cuya descripción separada conviene realizar.

## 2. Pugnas geográficas: de la tradición a la ficción

A pesar de que «la división está lejos de ser absoluta, y debe apuntarse que el *kung fu* evolucionó desde el *wuxia* forjando su propio estilo y manera de desarrollarse»<sup>16</sup>, la separación entre ambos subgéneros refleja divisiones más

[13] (Hong Kong, Hong Kong International Film Festival, 1981).

[14] Buena parte de la literatura anglosajona (y por extensión, de la hispana) traduce la palabra «*wuxia*» como «*knight errant*» («caballero errante»), interpretación problemática cuanto menos en dos sentidos: en primer lugar, porque generaliza el carácter errante de unos personajes que no siempre lo son obviando, en cambio, la alusión a una destreza marcial que siempre demuestran; y, en segundo lugar, porque asocia este arquetipo heroico chino al caballero medieval europeo, estableciéndose una equiparación cuestionable entre dos figuras de connotaciones morales, sociales, económicas e incluso políticas bien diferentes. Véase Sinkwan Cheng, «The Chinese Xia versus the European Knight: Social, Cultural, and Political Perspectives» (*Enter-Text*, 6.1, 2006).

[15] Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, p. 4. (La traducción es nuestra).

[16] Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, p. 2. (La traducción es nuestra).

profundas de carácter geohistórico en la cultura china. Para empezar, el amplio abanico de estilos marciales chinos se suele categorizar recurriendo a dos ejes. Primero, una distinción entre los estilos del norte, que suelen caracterizarse por enfatizar los movimientos fluidos y ágiles, centrados en el trabajo con las piernas y la ejecución de acrobacias, y los estilos del sur, más vigorosos y potentes, centrados en el trabajo con los puños y la lucha corporal a corta distancia. Y segundo, la distinción entre los estilos internos, de herencia taoísta y naturaleza flexible, centrados en el dominio corporal a través del control de la mente, la respiración y la energía interna o *qi*, y los estilos externos, de influencia budista, que potencian los movimientos rápidos y explosivos, centrados en la fuerza y agilidad física. Discutidas por la dificultad de catalogar y agrupar los múltiples y entretreídos estilos que componen las artes marciales chinas, estas dos macrodivisiones se han asociado comúnmente entre sí y, en una suerte de gesto reduccionista, han quedado generalmente vinculados el estilo interno con el del norte y el externo con el del sur.

[17] La división simplificada de las artes marciales chinas entre los estilos Wudang y Shaolin se concretó en la era contemporánea, a partir de su institucionalización como tradiciones separadas en la moderna Academia Central de Artes Marciales de Nankín, fundada en 1928 con el objetivo de difundir estatalmente las artes marciales chinas en un periodo de fuerte fervor nacionalista y militarista. Durante la competición inaugural de la Academia, esta división de las artes marciales en dos categorías instauró una rivalidad que se saldó con la muerte de dos experimentados participantes y múltiples heridos de gravedad, lo que obligó a los organizadores a concluir la competición antes de tiempo por miedo a perder conocimientos marciales tradicionales si los expertos convocados morirían en ella.

[18] La división ha quedado explícitamente reflejada en el cine, por ejemplo, en *Shao Lin y Wu Dang/ShaoLin and Wu Tang*, (Chia-Hui Liu, 1983), donde los practicantes de ambos estilos se enfrentan con el anhelo de demostrar su superioridad marcial; o en *Meditation on Violence* (Maya Deren, 1948), una de las más tempranas películas en los Estados Unidos en presentar las artes marciales como una coreografía de danza, que muestra a un practicante de artes marciales chino ejecutando movimientos que, según los créditos iniciales de la obra, se inscriben en los tradicionales estilos Wudang y Shaolin.

A ello se suma otro acto de simplificación: dada la filiación religiosa y la repercusión de ambas corrientes dentro de las artes marciales chinas, comúnmente se ha tendido a asociar la tradición del norte-interna con el *Wudangquan* y el estilo del sur-externo con el *Shaolinquan*<sup>17</sup>. El *Wudangquan* («puño Wudang») agrupa diversos estilos internos junto a la técnica de espada del mismo nombre, legendariamente asociada al complejo taoísta de las Montañas Wudang del noroeste de China. El estilo *Shaolinquan* («puño Shaolín») integra diferentes estilos desarrollados en el monasterio budista Shaolín, histórica y actualmente situado en el Monte Song o Shaoshi, en el centro de China, si bien las leyendas —no probadas ni documentadas— hablan de un Monasterio Shaolín en el sur, que, al ser destruido durante la dinastía Qing, llevó a la dispersión de sus maestros en artes marciales por la región, siendo el origen de los distintos estilos del sur<sup>18</sup>.

Esta división es palpable en los subgéneros cinematográficos aquí planteados. A pesar de que el cine de *kung fu* ha evolucionado a partir del *wuxia pian*, su intencionada vinculación con la cultura del sur de China y, por extensión, su buscada distinción de los estilos del cine de artes marciales de corte más histórico-fantástico llevaría a que el subgénero se desarrollara bajo la influencia de los estilos del sur-externos, enfatizando la vigorosidad, contundencia y proximidad de dichos estilos, así como su orientación hacia la fisicidad y el control del cuerpo. Por contra, la etiqueta «*wuxia*» iría progresivamente relegándose para identificar aquel cine de artes marciales que, por tradición y contraste, mostraba estilos de lucha imbuidos por la orientación hacia la fluidez, la agilidad y la distancia de los estilos del norte, así como el énfasis en el dominio de la energía interior de los estilos internos.

El principal signo externo de esta división radica en las armas usadas por los héroes en sus enfrentamientos: la espada en el caso del *wuxia pian*, las extremidades en el caso del cine de *kung fu*. Pero cabe señalar que nos encontramos ante una nueva simplificación: tanto los estilos del norte como los del

sur incluyen rutinas de combate con espadas, entre otras armas, y lucha desarmada. De modo que, si bien existe una diferencia entre la preferencia concreta del Wudang por el uso de la espada y del Shaolín por los puños y piernas, el énfasis de cada género cinematográfico en una determinada forma de lucha será más una cuestión de diferenciar productos que de adecuarlos a las tradiciones marciales que los inspiran, oposición que la tradición literaria de la que se nutre cada género también ha articulado<sup>19</sup>.

La diferenciación entre el cine de *kung fu* y el cine *wuxia* en función de las armas y los estilos de lucha desplegados no es más que la huella de una división geocultural más profunda, que separa ambos géneros en función de su adscripción a la cultura del norte o del sur de China, cada una con su propio dialecto (mandarín, cantonés) y su propia tradición literaria. En este sentido, la ficción *wuxia*, asociada al pasado histórico de la China imperial dinástica, se inscribe dentro del ámbito de la cultura del norte, centro del Imperio Chino, que luego se expandiría hacia el sur. Se pueden encontrar referencias a los *xia* en textos del periodo de los Reinos Combatientes (403–221 a.C.), donde son tratados con desdén<sup>20</sup>, adquiriendo notoriedad durante la dinastía Han (206 a.C.–220 d.C.), a partir de los *Registros Históricos (Shiji)* de Sima Qian, donde se iniciaría su romantización. En los relatos cortos del periodo Song (960–1279) aparecerían las primeras mujeres guerreras (*nüxia*) y comenzarían a introducirse elementos fantásticos en las ficciones heroicas, por osmosis con la también popular ficción *shenguai* (literalmente: «dioses y demonios»). Estas mujeres se convierten en protagonistas de algunas novelas seminales de la dinastía Ming (1368–1644), como *El romance de los Tres Reinos (Sānguózhì yǎnyì)*, Luo Guanzhong) y *A la orilla del agua (Shuǐhǔ Zhuàn, Shi Nai'an)*, consideradas dos de las Cuatro Grandes Novelas Clásicas que forman parte del canon literario chino<sup>21</sup> y de buena parte de los romances militares escritos durante la dinastía Qing (1644–1912), un género literario tremendamente popular<sup>22</sup>.

Precisamente, la popularidad de la ficción *wuxia* durante el siglo xx, sobre todo a partir de su serialización —y posterior novelización— en los periódicos de comienzos de siglo, condicionaría el desarrollo de los dos subgéneros cinematográficos aludidos. El éxito de un nuevo ciclo de relatos de corte tradicional durante los años veinte sería una de las causas que impulsarían el desarrollo de las primeras películas *wuxia*, con *Swordswoman Li Feifei* (Shao Zuiweng, 1925) a la cabeza<sup>23</sup>, muchas de ellas adaptadas directamente de la literatura,

nes entre caballeros convertiría la novela en una obra fundamental para las futuras ficciones *wuxia*. Uno de sus protagonistas, Guan Yu, se ha convertido en una suerte de dios de las artes marciales, todavía venerado por policías y miembros de las triadas en China, como se puede comprobar en algunas películas de John Woo.

[22] Los caballeros marciales se hicieron tan populares que serían introducidos como personajes secundarios en trabajos de otros géneros. Por ejemplo, en la literatura autóctona de detectives (magistrados imperiales) del siglo xvii, como las novelas centradas en el famoso juez Bao, donde era habitual que el juez protagonista se sirviera de la asistencia de algún *wuxia* para emprender sus cometidos. Muchas de las historias originadas en este tipo de ficción terminarían convirtiéndose en materia prima para posteriores ficciones *wuxia*.

[23] Tan Ye y Yun Zhu, *Historical Dictionary of Chinese Cinema* (Toronto y Plymouth, Scarecrow Press, 2012), pp. 133.

[19] Que el Oxford English Dictionary defina «*kung fu*» como «un arte marcial chino principalmente desarmado, semejante al karate» no hace más que enfatizar la relación del término con el mencionado subgénero del cine de artes marciales chino, también *principalmente desarmado* en su presentación, si bien las diferentes artes marciales chinas, incluidas las de procedencia Shaolín, incluyen por igual múltiples estilos de combate armado y desarmado. La RAE, en cambio, no incluye este matiz en su definición, por lo demás semejante a la del OED: «Arte marcial de origen chino, semejante al kárate».

[20] El influyente pensador Han Feizi (280–233 a.C.) consideraría al *xia* como una de las «cinco plagas» que infestaban la sociedad y llevaban a la crisis socioeconómica, presentándolo como renegado que viola las prohibiciones usando la fuerza. Véase Sam Ho, «From Page to Screen: A Brief History of Wuxia Fiction».

[21] A diferencia de *A la orilla del agua*, centrada en las aventuras de un grupo de ciento ocho héroes marciales rebeldes que deciden convertirse en forajidos antes que servir bajo una administración corrupta (considerada la primera novela *wuxia* de la historia, aplicándose el término de forma retroactiva), *El romance de los Tres Reinos* es una ficción histórica centrada en las campañas bélicas de una serie de famosos generales y soldados excepcionalmente dotados para la lucha y estrategia marcial. En cualquier caso, el modo en que representaba los valores marciales y las relaciones



Fotograma de *Huang Fei-hong zhuan: Bian feng mie zhu/The True Story of Wong Fei-hung* (Wu Pang, 1949).

[24] Su éxito se debería a la mezcla de elementos propios del *wuxia* con otros habituales del cine fantástico de la época (*shenguai pian*), también en desarrollo. Así, se exhiben diferentes efectos especiales que rápidamente se convertirían en convenciones del género: sobreimpresiones para representar la transmigratoria separación de cuerpo y alma; animaciones sobre el celuloide para dotar de un aura energética y proyectar bolas de energía; uso de cables para suspender a los actores sugiriendo vuelos por el aire y enfrentamientos ingravidos, etc. Paradójicamente, este matrimonio prácticamente indivisible y especialmente lucrativo de la tradición *wuxia* con la tradición *shenguai* acabaría por condenar el primer cine de acción al exilio durante la década siguiente, al ser tenido por supersticioso por un gobierno que deseaba modernizar China. Para 1935, los efectos de la censura habrían desplazado la producción *wuxia* de la industria de Shanghái, la más importante de la época, a Hong Kong, destinada a ser pronto la más importante de toda China, cuando la invasión de Japón (entre 1937-1945) y la Guerra Civil (1946-1949) devastarán completamente la industria shanghainesa. Véase Stephen Teo, *Hong Kong Cinema. The Extra Dimensions* (Londres, British Film Institute, 1997), pp. 11.

[25] Véase Weihong Bao, «From White Pearl to White Rose Woo: Tracing the Vernacular Body of *Nüxia* in Chinese Silent Cinema, 1927-1931» (*Camera Obscura*, 20:3, 2005), pp. 193-231.

[26] Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, pp. 10. (La traducción es nuestra).

banks Sr. Como apunta Stephen Teo, «muchas películas *wuxia* tempranas no eran más que imitaciones del *western*, de la película de piratas o del romance medieval europeo, incluso a pesar de que el *wuxia* debía contrarrestar estos géneros»<sup>26</sup>. En cualquier caso, fundado sobre las leyendas y figuras habituales del pasado, el nuevo cine *wuxia* heredaría las características temáticas y narrativas de la tradición literaria, como las derivas hacia la violencia y la fantasía, la presencia habitual de personajes marginales y rebeldes que personifican las virtudes confucionistas y la tendencia al protagonismo coral y la estructuración episódica —incluso laberíntica— de sus historias.

En este marco de producción ficcional, durante la década de los treinta, surgiría en la sureña provincia de Guangdong una escuela de escritores que orientaría sus temáticas hacia las leyendas locales, relacionadas con la destrucción del Templo Shaolín del Sur, la vida de sus más afamados descendientes y la difusión de sus característicos estilos marciales. Centrados en la cultura del sur de China, con sus expresiones, costumbres y, sobre todo, leyendas propias, serían estos escritos los que acabarían por impulsar un ciclo de películas originalmente tenidas por *wuxia* (pero declaradamente opuestas al *wuxia pian* que hasta entonces se venía haciendo) que presentan intensos lazos con la cultura local, un énfasis en la autenticidad de los estilos marciales exhibidos y un rechazo explícito de las derivas fantásticas de las anteriores películas de artes marciales. Con *Fang Shiyu Da Leitai/The Adventures of Fong Sai-yuk* (Hung Chung-Ho, 1938) como punto de partida y la serie iniciada con *The True Story of Wong Fei-hung* como principal atracción, este ciclo de películas pondría los cimientos del cine de *kung fu* de los años setenta, siendo por ello habitual identificarlas, de forma retroactiva, como obras propias de dicho subgénero.

como la seminal *Huo shao hong lian si*, cuyo éxito inmediato llevó a la producción en serie de diecisiete secuelas entre 1928 y 1931<sup>24</sup>.

A esto se unía el deseo de las productoras locales de competir con el cine hollywoodiense, que por la época acaparaba el mercado merced a sus películas más prestigiosas (se vive una «fiebre Griffith» en la primavera de 1924) y a sus seriales de aventuras, como: las películas protagonizadas por el personaje de White Pearl, de gran influencia en la evolución de la figura de la mujer guerrera en el temprano cine chino<sup>25</sup> y las de capa y espada interpretadas por Douglas Fai-

Por ello, es necesario indicar que, a diferencia de lo que ocurre con el *wuxia*, de larga tradición en la cultura china, la ficción *kung fu* solo se ha desarrollado significativamente como género en el ámbito cinematográfico, en gran medida de forma negociada entre la industria hongkonesa y el público occidental, especialmente angloparlante. No parece existir un género literario equivalente al cinematográfico, siendo incluso sus textos canónicos generalmente clasificados como variantes regionales dentro de la amplia literatura *wuxia* china<sup>27</sup>. Y, aun así, se puede hablar de una posible tradición *kung fu*, del mismo modo que habitualmente se hace referencia a una tradición *wuxia*, que no coincide con un género o una temática recurrente en la historia de la literatura china, pero sí con toda una serie de saberes y leyendas populares alrededor de la mitología Shaolín y la difusión de las artes marciales del sur por la región.

Si bien será en el cine de Hong Kong donde ambos géneros alcancen su apogeo, una marcada división norte-sur los separa y condiciona. Esta división geográfica se puede percibir también en dimensiones asociadas con su propia producción. Por un lado, por el lugar geográfico donde se originaron como género: a pesar de que Hong Kong ha sido la principal industria implicada en la producción y la evolución de ambos subgéneros, así como el lugar de origen del cine de *kung fu*, el *wuxia pian* se originó en los 1920 en la temprana industria cinematográfica de Shanghai, en el norte de China. Por otro lado, por el origen habitualmente distinto de los directores que han trabajado ambas líneas dentro de la industria hongkonesa: las obras maestras del *wuxia pian* vendrían firmadas por cineastas de origen norteño, como King Hu y Zhang Che; las del cine de *kung fu*, por directores del sur, como Wu Pang y Lau Kar-leung.

### 3. Duelos textuales: hacia la coherencia interna

Las leyendas de las que se nutren ambos géneros, con sus filiaciones culturales específicas, determinarán las características que los diferencian, como los momentos y espacios históricos en los que se localizan sus historias, las temáticas que desarrollan y los estilos de lucha que en ellos se ejecutan, que condicionan la filiación de cada categoría a determinados regímenes estéticos y narrativos.

Las historias del cine *wuxia* suelen localizarse en el pasado remoto del Imperio Chino; por ejemplo, en los periodos de las dinastías Han (*San guo yan yi* [*Romance of the Three Kingdoms*, CCTV: 1995]), Song (*The Water Margin* [*Shuihǔ zhuàn*, Chang Cheh, 1972]) y Ming (privilegiado



Fotograma de *Wong Fei Hung/Once Upon a Time in China* (Hark Tsui, 1991-1997).

[27] El término «kung fu» o «gongfu» procede precisamente del cantonés, y, en consecuencia, su uso automáticamente reconoce el género como un género del sur de China.



Fotograma de *The Water Margin* (*Shuihǔ zhuàn*, Chang Cheh, 1972).

por el cine de King Hu), y han evolucionado precisamente como género cinematográfico desde la película histórica (*guzhuang pian*). En cuanto a la localización geográfica, resulta interesante comprobar que la ficción *wuxia* desarrollaría un espacio característico entre la realidad y la mitología donde situar sus historias, conocido como *jianghu* (literalmente: «ríos y lagos»). Se trata de una suerte de universo paralelo alejado de las principales urbes y otras localizaciones reconocibles, aunque con las mismas características que cualquier espacio natural o rural genérico. En él vagan y operan los héroes marciales propagando las virtudes confucionistas a golpes y saltos.

Se trata de un territorio mítico, legendario, inexistente o indefinido en cuanto a su localización, situado en los márgenes del Imperio, en sus espacios anónimos, en esos montes y bosques recónditos donde los monjes taoístas anacoretas se refugiaban buscando soledad y contacto con la naturaleza. El *jianghu* puede ser concretado «en el complejo de tabernas, carreteras y canales, templos desérticos, guaridas de bandidos, [y en los] tramos de naturaleza salvaje de los márgenes geográficos y morales de la sociedad asentada»<sup>28</sup>. Más que de un lugar imaginario, se trata de un lugar deslocalizado, «la esfera pública de las aventuras»<sup>29</sup>, que se extiende más allá de la civilización. Presenta todas las características de la realidad del país de cada periodo: estructuras sociales, viajeros procedentes de grandes ciudades, autoridades imperiales y emisarios de tierras remotas. Pero su condición fantasmagórica autoriza la aventura y la fantasía. Es «un espacio ilícito marcado por el conflicto y la corrupción»<sup>30</sup> donde los caballeros marciales son libres de retar a la autoridad e imponer sus códigos de conducta y donde las derivas fantásticas del género pueden fructificar.

Por otro lado, la adscripción del *wuxia pian* con el pasado casi mítico de China hará habitual que sus personajes, si bien en ocasiones representen figuras históricas importantes, generalmente se construyan a partir de arquetipos histórica y genéricamente formados, a los que se identifica con nombres comunes o, en muchos casos, con apodos inspirados en la tradicional onomástica romántico-mística china, como *Golden Swallow* (Golondrina Dorada), *Drunken Knight* (Caballero Ebrio), *Jade-Faced Tiger* (Tigre de Cara de Jade), *One-Armed Swordsman* (Espadachín Manco) o *Plum Blossom Bandit* (Bandido del Ciruelo en Flor).

El cine de *kung fu*, en cambio, se caracteriza por la localización de sus historias en tiempos más modernos y espacios más concretos. Teniendo en cuenta que la destrucción del Templo Shaolín del Sur tendría lugar en el siglo XVII o XVIII, las historias del cine de *kung fu* se remontan como mucho hasta esas fechas y se centran general-

[28] John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen: Jin Yong and the Modern Chinese Martial Arts Novel* (Honolulu, University of Hawaii Press, 2005), pp. 17. (La traducción es nuestra).

[29] Kin-Yan Szeto, *The Martial Arts Cinema of the Chinese Diaspora. Ang Lee, John Woo, and Jackie Chan in Hollywood* (Carbondale y Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2011), pp. 37. (La traducción es nuestra).

[30] Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, pp. 14. (La traducción es nuestra).



Fotograma de *San guo yan yi* (*Romance of the Three Kingdoms*, CCTV: 1995).

mente en las postrimerías de la dinastía Qing y comienzos del siglo xx. Esta orientación moderna, con sus consecuencias estéticas, facilitaría su posterior adaptación a los tiempos presentes. Del mismo modo, frente al *jianghu* del *wuxia*, los relatos del cine de *kung fu* se suelen situar explícitamente en el sur de China, principalmente en zonas reconocibles o ciudades importantes de las provincias de Fujian y Guangong (Cantón, para los occidentales), aunque progresivamente perdería su vínculo regional para situarse en cualquier punto del mundo, incluyendo, obviamente, la ciudad de Hong Kong. Esta inscripción local por la que el género establece una estrecha conexión con la cultura del sur de China se exhibe más explícitamente de lo que ocurre en el *wuxia pian* con la cultura del norte de China, de modo que muchas de las obras resultan perfectos testimonios etnográficos de las costumbres, los estilos de vida e incluso los auténticos estilos marciales del sur del territorio.

De forma coherente, en lugar de recurrir a personajes arquetípicos sin identidad propia, más allá de las características otorgadas por el texto, las películas de *kung fu* vienen protagonizadas habitualmente por héroes históricos de las artes marciales del sur, como los Cinco Ancestros del Shaolin (siglos xvii–xviii), Fong Sai-yuk (siglo xviii–xix), Hung Hei-kwun (1745–1825), los Diez Tigres de Guangdong (siglo xix), Wong Fei-hung (1847–1924) o Ip Man (1893–1972). Estas figuras se encuentran entre el registro histórico y el relato legendario, alrededor de los cuales este cine ha desarrollado una mitología propia que trasciende, fantasea y complementa la información disponible sobre su existencia real. Se trata de una operación, por otro lado, habitual en la tradición cultural china, cuya concepción de las fronteras entre historia y ficción, entre hechos fácticos e imaginarios, resulta difusa<sup>31</sup>.

La crónica y la biografía histórica se encuentran entre los géneros literarios tradicionalmente más profusos y encumbrados, pudiendo encontrarse una «notable preponderancia de sujetos históricos y formatos historiográficos en la ficción china»<sup>32</sup>. Del mismo modo que en el *wuxia* tradicional, al que hacen referencia las siguientes palabras de Stephen Teo, se puede decir que, en el caso del cine de *kung fu*, «tanto los autores como los lectores son cómplices en el proceso de enmarañar eventos históricos, figuras reales, ficción y hechos en una narrativa tan convincente que la historicidad es sacrificada, y lo que resulta es un historicismo de verdad y autenticidad»<sup>33</sup>. La mitología asociada a las artes marciales del sur encontrará en el cine no solo un medio de reproducción y difusión, sino de reformulación creativa, que fijará un cuerpo de narraciones, figuras y preocupaciones particular, diferente al del *wuxia*.

Se perciben a su vez diferencias temáticas entre ambos géneros asociadas con las tradiciones de las que proceden y los estilos de lucha que despliegan. En buena medida, en la propia etimología de los términos que los identifican, se pueden encontrar pistas de los derroteros por los que marcharán sus historias. El cine *wuxia*, como su propio nombre indica, mezcla artes marciales (*wu*) con la tradición heroica (*xia*), y sus historias se suelen centrar en caballeros marciales solitarios y nómadas que viajan por el *jianghu* imponiendo

[31] En el caso de la tradición cultural china resulta aconsejable hablar, de forma general, de narración antes que de ficción literaria (*wen*), historia (*shi*) o filosofía (*zhe*), dado que estas no se presentaban como disciplinas separadas en la China premoderna. Es más, los conceptos chinos *wen*, *shi* y *zhe* no son estrictamente equivalentes a los occidentales de ficción literaria, historia y filosofía, si bien se han adoptado como los más cercanos de cara a las traducciones. El término «*wuxia xiaoshuo*» (traducible como «*ficción wuxia*») ofrece un ejemplo de la inseparabilidad de los conceptos *wen* y *shi* en la China premoderna, dada su inclinación a entretener personajes y acontecimientos ficticios con figuras y eventos históricos, una convención apreciable en los textos clásicos del género, como *Water Margin*. Del mismo modo, los historiadores y filósofos de la China premoderna eran evaluados no solo por su capacidad de reportar la historia, sino también por su estilo literario.

[32] Andrew Plaks, «Towards a Critical Theory of Chinese Narrative», en Andrew Plaks (ed.), *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays* (Princeton, Princeton University Press, 1997), p. 312. (La traducción es nuestra).

[33] Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, p. 71. (La traducción es nuestra).

justicia a su paso. Marcados por la influencia confucionista, los guerreros errantes se guían por un sistema ético entretejido con la filosofía y la práctica de las artes marciales chinas denominado *wude* (literalmente: «moralidad marcial»), que abarca cinco valores sociales (la verdad, *xin*; la cortesía, *li*; la sinceridad, *cheng*; la humildad, *qian*; y la rectitud moral altruista, *yi*) y cinco mentales (el coraje, *yong*; la paciencia, *ren*; la perseverancia, *yi*; la fuerza de voluntad, *zhi*; y la resistencia, *heng*). Los héroes marciales, a la vez caballeros confucionistas:

siempre hablan en serio, siempre consiguen lo que se proponen y siempre cumplen sus promesas. Corren a socorrer a otras personas en peligro sin pensar en su propia seguridad. No se jactan de su habilidad y les daría vergüenza presumir de su benevolencia<sup>34</sup>.

Defensores del orden social propugnado por el confucionismo, se alzan como luchadores contra sus desviaciones, siendo habitual su identificación con personajes marginales dentro del *statu quo*, marcados por la rebeldía contra las figuras de autoridad que no cumplen con sus obligaciones de reciprocidad y respeto hacia los súbditos. De ahí la habitual presencia de eunucos y funcionarios de un gobierno tenido por corrupto entre las filas de los villanos en el *wuxia*, así como de facciones políticas rebeldes entre los aliados de los guerreros.

Por otro lado, su caballerosidad no les exime del uso de la violencia, que aplican con mesura y buen juicio, recurriendo a ella para asegurar la justicia y defender al pueblo llano frente a los tiranos y los señores de la guerra. Pero si el afán de justicia les dignifica, es la persecución del conocimiento y el poder marcial lo que les impulsa, resultando un motivo recurrente en sus ficciones la búsqueda de técnicas secretas y espadas legendarias que les permitan convertirse en los artistas marciales más poderosos del país. Todos estos elementos temáticos quedan indicados por los títulos ingleses de las películas *wuxia* producidas en Hong Kong, donde resulta habitual encontrar términos como «*hero*» («héroe»), «*swordman*» («espadachín») y «*sword*» («espada»), así como nombres de animales y elementos de la naturaleza, como «*tiger*» («tigre»), «*dragon*» («dragón»), «*wind*» («viento»), «*storm*» («tormenta») o «*mountain*» («montaña»), que generalmente identifican a personajes, lugares, técnicas y armas legendarias. Con sus anhelos de gloria, su ética inquebrantable y su errar incesante, estos románticos llaneros solitarios de una China mítica viven marcados por el movimiento y la fluidez, cualidades que condicionan tanto sus estilos de vida como sus estilos de lucha.

También la venganza y el nacionalismo son cuestiones temáticas habituales en el género, pero de un modo tímido y más ambiguo que en el caso del cine de *kung fu*, donde se alzan como impulsos dominantes. Como el propio género, las figuras protagonistas del cine de *kung fu* son herederas del *wuxia* en su adscripción a los valores del *wude*, si bien más como principios rectores que como unos ideales a los que dedicar su existencia. En el paso del *wuxia pian* a la película de *kung fu*, «el *wu* probablemente ganó en importancia frente el *xia*»<sup>35</sup>, resultando

[34] James Liu, *The Chinese Knight-Errant* (Chicago, University of Chicago Press, 1967), pp. 14-15 (La traducción es nuestra).

[35] Leon Hunt, *Kung Fu Cult Masters*, p. 39. (La traducción es nuestra).

el segundo un género más agresivo, más sangriento, más crudo, menos noble. La propia etimología del término «*kung fu*», como se ha visto, sugiere que el género pone mayor énfasis en el entrenamiento y aprendizaje de las artes marciales, siendo pasajes habituales en las películas. En este sentido:

La naturaleza del *wuxia* es más abstracta y filosófica en términos de la aplicación de conceptos como caballería, altruismo, justicia y rectitud (todos los cuales caen bajo la rúbrica de *xia*), mientras que el *kung fu* aparentemente enfatiza la aplicación real y pragmática de las técnicas de combate, así como el entrenamiento<sup>36</sup>.

La dedicación sacrificada al adiestramiento corporal dota a las artes marciales desplegadas de una fisicidad y autenticidad inexistentes en el *wuxia pian* y justifica una orientación de sus historias hacia el orgullo personal y la defensa del honor de las escuelas en las que se inscriben sus abnegados practicantes. Esto explica otro motivo temático recurrente en el género: la enquistada rivalidad entre escuelas y la solución de rencillas en competiciones oficiales o enfrentamientos furtivos. La defensa de la reputación ultrajada del estilo, la escuela y el maestro se convierte, de este modo, en una de las líneas argumentales más habituales del cine de *kung fu*, pasando generalmente por la tragedia y la posterior *vendetta*, ya sea del maestro, del compañero de armas, del amigo o del familiar, siendo habitual su caracterización como un «cine de venganza»<sup>37</sup>.

Por otro lado, también es frecuente que la narración desarrolle cuestiones relacionadas con el nacionalismo, la protección del territorio y la defensa del grupo racial. Este tema es compartido con el *wuxia*, dada la larga tradición de ocupadores foráneos en China (además de las dinastías de la etnia Han, considerada auténticamente china, han existido dinastías dominadas por manchúes y mongoles), pero acentuado en el cine de *kung fu* merced a unas historias más modernas, localizadas en un tiempo histórico coincidente con el imperialismo japonés y occidental (iniciado desde finales del siglo XIX) y con el racismo sentido por la diáspora china que comenzaría a emigrar intensamente a países del sudeste asiático y occidente. Penetra, así, en el cine de *kung fu* el discurso anticolonial, que en muchas ocasiones se entreteje con el tema de la rivalidad entre escuelas y estilos, enfrentando en las películas a artistas marciales chinos con karatecas y judocas japoneses o a boxeadores y soldados occidentales.

Todas estas cuestiones quedan indicadas, nuevamente, por los títulos ingleses de las películas de *kung fu* producidas en Hong Kong, donde es habitual encontrar los términos «*boxer*» («boxeador»), «*fighter*» («luchador»), «*master*» («maestro») o «*fist*» («puñetazo»), además de por una inclinación a incluir números que designan la cantidad de movimientos o principios que rigen un estilo concreto o de héroes y villanos implicados en la historia. La hibridación genérica en la que se sumergiría el cine de *kung fu* a partir de la década de los ochenta privilegiaría argumentos propios de los géneros con los que se combinaría, pero las temáticas centrales del género seguirían en muchos casos presentes, si no explícitamente, sí de forma tácita.

[36] Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, p. 5. (La traducción es nuestra).

[37] Véase Verina Glaessner, *Kung Fu: Cinema of Vengeance*.

En cuanto a las escenas de acción de ambos géneros, puede que sea en la presentación y el desarrollo de los combates desplegados donde las diferencias se hacen más patentes, especialmente a partir de la dicotomía entre fantasía y realismo. En el *wuxia pian*, con su tradición que se remonta a los relatos mitológicos sobre la fundación de la China imperial, los poderes de los caballeros marciales tienden a lo sobrehumano al realizar saltos y piruetas que atentan contra las leyes de la gravedad: corren por paredes y techos como si estuvieran adheridos a ellos, paran flechas y dardos con las manos, aparecen y desaparecen en diferentes puntos del espacio gracias a su sobrenatural velocidad, arrojan rayos y «bolas de energía» desde las palmas de sus manos y se precipitan desde las alturas con la suavidad de la levitación.

Todo ello introduce en el género un «efecto de cuento»<sup>38</sup> heredado de los relatos legendarios que lo fundamentan, inspirado por las fantasías del taoísmo ancestral, imbuido por la creencia de los estilos marciales internos en la posibilidad de controlar e instrumentalizar la energía interior (*qigong*) y legitimado por el marco donde transcurren las historias, esa «tierra de nadie» llamada *jianghu* donde realidad y fantasía se pliegan, permitiendo «acentuar las cualidades míticas y mágicas» de la obra<sup>39</sup>. No extraña su temprana imbricación tanto en la literatura tradicional como en las posteriores ficciones cinematográficas con otro género clásico chino, el *shenguai* («*shen*»: «dioses», «espíritus»; «*guai*»: «extraño», «bizarro»), combinación que fomentaría los mencionados elementos mágicos y los poderes sobrenaturales del *wuxia*, así como la introducción ocasional de monstruos y criaturas del imaginario popular en sus historias.

En este sentido, el *wuxia pian* se caracteriza por un uso exhaustivo de las «tecnologías del medio», ya sean técnicas toscas y evidentes como las sobreimpresiones, la animación directa sobre el celuloide o el uso de trampolines y cables para elevar a sus guerreros por los aires u otras más pulcras y medidas, como el juego con la velocidad de la imagen y su sentido. A todo esto cabe añadir que los modelos de corporalidad que el *wuxia* favorece y las posibilidades que las «tecnologías del medio» ofrecen para construir al héroe marcial han permitido que el *wuxia pian* no solo sea un género permisivo con los actores sin preparación en artes marciales, sino también más abierto a la presencia de heroínas en los papeles protagonistas, algo que la propia tradición literaria fomenta.

La liviandad corporal y fílmica del *wuxia* contrasta con la gravedad del *kung fu*. En parte como reacción industrial a las derivas del *wuxia* más fantasioso y en parte porque mantiene una relación más histórica que mitológica con el pasado cercano, el cine de *kung fu* ha tendido a enfatizar el realismo y la autenticidad de sus escenas de combate. Se trata de un realismo motivado por las historias narradas, más cercanas espacio-temporalmente al presente del espectador y, por lo tanto, a su realidad cotidiana. La propia escuela literaria de Guangdong, de cuyos materiales se nutre el género, afirmaba escribir biografías reales de artistas marciales que habían existido históricamente, algunas hacía poco tiempo (como Wong Fei-hung), y su reorientación del género ven-

[38] Stephen Teo, «The 1970s: Movement and Transition», en Poshek Fu y David Desser (eds.), *The Cinema of Hong Kong. History, Arts, Identity* (Cambridge, Cambridge University Press, 2000), p. 98. (La traducción es nuestra).

[39] Liu Tianci, guionista habitual del género. Citado en Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, p. 6. (La traducción es nuestra).

dría impulsada en buen grado como antítesis manifiesta a las derivas fantásticas (y norteñas) del *wuxia* anterior de otras escuelas. Hsiao-hung Chang diferencia, así, entre «las acciones fantasmagóricas» del *wuxia* y el «combate real sobre el suelo» característico del *kung fu*<sup>40</sup>, mientras que Stephen Teo apunta que el género «enfaticó el cuerpo y el entrenamiento en lugar de la fantasía o lo sobrenatural»<sup>41</sup>, en buena medida en consonancia con los preceptos de los estilos marciales externos en los que se inspiran. Frente a la magia y el movimiento, el cine de *kung fu* destaca por las «cualidades puramente físicas de las secuencias de acción, que involucran coreografía, entrenamiento y pericia»<sup>42</sup>.

Mientras que el uso de las «tecnologías del medio» permite al *wuxia* dar rienda suelta a la imaginación de los creadores y a los poderes marciales de sus protagonistas, el cine de *kung fu* pone el énfasis sobre las «tecnologías del cuerpo» presentando un cuerpo humano convertido, mediante el entrenamiento (por los personajes en las películas y por sus intérpretes fuera de ellas), en una máquina de combatir, probablemente la única tecnología completamente inventada, desarrollada y manipulada por la China moderna. No extrañará, por lo tanto, que, iniciada la guerra global de los efectos especiales en la industria cinematográfica durante la década de 1980, el cine de acción hongkonés compensase el evidente desequilibrio presupuestario y tecnológico con Hollywood mediante la explotación de uno de sus recursos más valiosos: la destreza marcial de sus estrellas y especialistas. Aun así, la influencia de la tradición *wuxia* en la cultura china llevaría a que, incluso en las obras más realistas, se perciba una tendencia a la exageración de los movimientos y poderes de los héroes del *kung fu*, presentando una estética que bascula entre el realismo más austero y la «exageración creíble»<sup>43</sup>, aunque en ocasiones se trate de una autenticidad tan hipertrofiada que amenaza con destruirse a sí misma.

En cualquier caso, el género destacaría indudablemente por un modelo de corporalidad agudamente masculinizado que exige a sus intérpretes un adiestramiento marcial encomiable e históricamente excluyente para la mujer, dando lugar a un marcado descenso del protagonismo femenino frente al *wuxia*, si bien aún significativamente superior al detentado por el cine de acción occidental.

## Conclusiones

Con sus diferencias históricas, geográficas, marciales, culturales, temáticas y estéticas, el *wuxia pian* y el cine de *kung fu* se erigen como dos géneros autónomos en la producción y recepción del cine de acción hongkonés, si bien comparten características comunes y sus historias evolutivas están trenzadas. Ambos géneros han compartido a lo largo de los años el favor del público chino y del sudeste asiático, turnándose el éxito desde 1930. Sin embargo, en sus respectivas recepciones occidentales, el cine de *kung fu* se ha visto privilegiado con creces y se ha concretado como género, en buena medida, a partir de la negociación de la industria hongkonesa con el público y las distribuidoras occidentales. Este fenómeno es explicable, más allá de causas coyunturales, por

[40] Véase Hsiao-hung Chang, «The Unbearable Lightness of Globalization», en Darrel William Davis y Ru-Shou Robert Chen (eds.), *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts* (Londres y Nueva York, Routledge, 2007.), p. 98. (La traducción es nuestra).

[41] Stephen Teo, «The 1970s: Movement and Transition», p. 98. (La traducción es nuestra).

[42] Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, p. 11. (La traducción es nuestra).

[43] Sek Kei, «The Development of 'Martial Arts' in Hong Kong Cinema», en *A Study of the Kong Kong Martial Arts Film* (Hong Kong, Hong Kong International Film Festival, 1980), p. 31. (La traducción es nuestra).



Jackie Chan en *Ging chaat goo si/ Police Story* (Jackie Chan y Chi Hwa Chen, 1985-1996).

[44] Leon Hunt, *Kung Fu Cult Masters*, pp. 7. (La traducción es nuestra).

*wuxia pian* parece haber sido juzgado por los distribuidores como demasiado esotérico por las audiencias no asiáticas»<sup>44</sup>. En cambio, las estrellas asiáticas más importantes para la cultura popular global, Bruce Lee y Jackie Chan, han encontrado precisamente en el cine de *kung fu* el medio sobre el que construir su fama.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós, 2000).
- BAO, Weihong, «From White Pearl to White Rose Woo: Tracing the Vernacular Body of Nüxia in Chinese Silent Cinema, 1927–1931» (*Camera Obscura*, 20:3, 2005), pp. 193–231.
- CHANG, Hsiao-hung, «The Unbereable Lightness of Globalization.», en Darrel William Davis y Ru-Shou Robert Chen, *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts* (Londres y Nueva York, Routledge, 2007), pp. 95–107.
- CHENG, Sinkwan, «The Chinese Xia versus the European Knight: Social, Cultural, and Political Perspectives» (*EnterText*, 6.1, 2006), pp. 40–73.
- CHENG-SIM, Lim, «Leaping into the Jiang Hu», en David Chute y Lim Cheng-Sim, *Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Film* (Los Angeles, UCLA Film and Television Archive, 2003), pp. 1–2.
- CHUTE, David, «Introduction», en David Chute y Lim Cheng-Sim, *Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Film* (Los Ángeles, UCLA Film and Television Archive, 2003), pp. 5–8.
- GLAESSNER, Verina, *Kung Fu: Cinema of Vengeance* (Londres, Lorrimer, 1974).
- GREEN, Thomas A., *Martial Arts of the World: An Encyclopedia* (Santa Barbara, ABC-CLIO, 2001).
- HAMM, John Christopher, *Paper Swordsmen: Jin Yong and the Modern Chinese Martial Arts Novel* (Honolulu, University of Hawaii Press, 2005).
- Ho, Sam, «From Page to Screen: A Brief History of Wuxia Fiction», en David Chute y Lim Cheng-Sim, *Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Film* (Los Ángeles, UCLA Film and Television Archive, 2003), pp. 13–17.
- HUNT, Leon, *Kung Fu Cult Masters* (Londres/Nueva York, Wallflower Press, 2003).

- KEI, Sek, «The Development of 'Martial Arts' in Hong Kong Cinema», en *A Study of the Kong Kong Martial Arts Film* (Hong Kong, Hong Kong International Film Festival, 1980), pp. 27–38.
- KIT, Wong Kiew, *The Art of Shaolin Kung Fu: The Secrets of Kung Fu for Self-Defense, Health, and Enlightenment* (Boston y Londres, Tuttle Publishing, 2002).
- LIU, James, *The Chinese Knight-Errant* (Chicago, University of Chicago Press, 1967).
- LORGE, Peter Allan, *Chinese Martial Arts: From Antiquity to the Twenty-First Century* (Nueva York, Cambridge University Press, 2012).
- PLAKS, Andrew, «Towards a Critical Theory of Chinese Narrative», en Andrew Plaks, *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays* (Princeton, Princeton University Press, 1997), pp. 309–352.
- NG, Ho, «When the Legends Die – A Survey of the Tradition of the Southern Shaolin Monastery», en Lau Shing-hon (ed.), *A Study of the Hong Kong Martial Arts Films* (Hong Kong, Hong Kong International Film Festival/Urban Council, 1980), pp. 56–70.
- SZETO, Kin-Yan, *The Martial Arts Cinema of the Chinese Diaspora. Ang Lee, John Woo, and Jackie Chan in Hollywood* (Carbondale y Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2011).
- TEO, Stephen. *Hong Kong Cinema. The Extra Dimensions* (Londres, British Film Institute, 1997).
- , «The 1970s: Movement and Transition», en Poshek Fu y David Desser, *The Cinema of Hong Kong. History, Arts, Identity* (Cambridge, Cambridge University Press, 2000), pp. 90–110.
- , *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2009).
- YE, Tan, y YUN, Zhu, *Historical Dictionary of Chinese Cinema* (Lanham, Toronto y Plymouth, Scarecrow Press, 2012).

**Recibido:** 30 de marzo de 2017

**Aceptado para revisión por pares:** 9 de junio de 2017

**Aprobado para publicación:** 17 de mayo de 2018