

FILOSOFÍA DE LA TÉCNICA Y EL CUERPO EN EL CINE CHINO.
PENSAMIENTO POST-METAFÍSICO EN LA PANTALLA GRANDE

Carlos Fernando Alvarado Duque, Universidad de Manizales, Colombia.

Recibido: 2022-01-31

Aceptado: 2022-06-13

Resumen

Si pensamos las posibles relaciones entre filosofía y cine, no es factible eludir el estudio de la técnica y el cuerpo. El séptimo arte opera como una técnica óptica-narrativa y modula diferentes tipos de cuerpos a través de la pantalla. Este trabajo se interesa por revisar esta dupla de conceptos, clave en los estudios estéticos, a través de un género propio de la traducción china: el *wuxia*. Mediante una lectura hermenéutica de ocho filmes abordamos una figuración de la técnica y el cuerpo más allá de un saber-hacer o de una dimensión biológico-anatómica. Desde un pensamiento post-metafísico, se muestra la liberación del cuerpo mediante la técnica con imágenes cinematográficas en las cuales las artes marciales modifican sustancialmente las capacidades que hemos asignado al ser humano.

Palabras clave: filosofía, cine, narrativa china, cuerpo, técnica.

Abstract

If we think about the possible relationships between philosophy and cinema, it is not possible to avoid the study of technique and the body. The seventh art operates as an optical-narrative technique and modulates different types of bodies through the screen. This work is interested in reviewing this pair of concepts, key in aesthetic studies, through a genre typical of Chinese translation: *wuxia*. Through a hermeneutic reading of

eight films, we address a figuration of technique and the body beyond a know-how or a biological-anatomical dimension. From a post-metaphysical thought, the liberation of the body through technique is shown with cinematographic images in which martial arts substantially modify the capacities that we have assigned to the human being

Keywords: philosophy, cinema, Chinese narrative, body, technique.

1. Introducción

No deseamos hacer un recorrido sistemático por el cine de artes marciales chino. De hecho, no definiremos, de manera técnica, las artes marciales. Tal tarea supone un trabajo diferente y una magnitud que no podemos abarcar en este texto. Sí nos interesan dos dimensiones que están detrás (o quizás en la base) de las artes marciales (si bien sabemos, no necesariamente chinas): técnica y cuerpo en calidad de conceptos filosóficos que el séptimo arte moldea como si se tratara de un tablero de exposiciones. Nos hemos interesado por pensar esta dupla de conceptos luego de ver el documental: *Iron Fists and Kung Fu Kicks* del director Serge Ou, producido en 2019¹. Este detallado retrato del cine de artes marciales chino y su impacto en Occidente no solo ofrece un recorrido histórico, sino que revela cómo el séptimo arte, para ofrecer su propia versión de esta cultura milenaria, ha debido crear sus propios recursos técnicos para hacer justicia al trabajo del actor que, principalmente, supone una especial modificación corporal. El punto de arranque de esta tradición narrativa en imágenes en movimiento se ubica en la década de 1970 y tiene como base material la productora hongkonesa *Shaw Brothers*. Esta casa estudio se dedica, de manera ampulosa, a producir películas cuyos relatos se centran en el despliegue de las artes marciales (“boom” de finales de 1960 con su extensión a Occidente). Este esfuerzo por tejer una poética cinematográfica alrededor de una cultura que es patrimonio chino es, en gran medida, la razón por la cual los espectadores asisten masivamente a salas. Rápidamente Occidente se enamoró de este estilo de combate (si bien no conoce a fondo la filosofía que le antecede) ya

1 *Iron Fists and Kung Fu Kicks*. Dir. Ou, Serge. Australia: Wildbear Entertainment, 2019. Cine.

que, gracias al cine, visibiliza la potencia del trabajo técnico y un nuevo tipo de cuerpo que desafía lo humano.

Hemos querido hacer un recorrido por algunos de los hitos del cine chino de artes marciales comenzando en la década de 1960 para desembocar en el presente (de hecho, comenzamos con el filme que, según el documental de Serge Ou, dio origen al cine chino de artes marciales). A través de ocho películas, que permiten recorrer cinco décadas de una ostentosa filmografía, revisamos cómo las artes marciales ofician de territorio para pensar la técnica y el cuerpo de un modo no sustancialista. Con esto queremos decir que no son simplemente formas antropológicas al servicio del hombre, ni condiciones materiales de segundo orden respecto a valores simbólico-espirituales de mayor envergadura. La estructura propuesta es sencilla. Un análisis de cada película centrado en los conceptos técnica y/o cuerpo a la luz de algunas ideas post-metafísicas. Como nota aclaratoria, antes de nuestro recorrido, vale la pena señalar que los filmes seleccionados se mueven entre los géneros *wuxia* y *kung-fu*. La matización entre ambos también escapa a nuestras posibilidades. Ambos tienen las artes marciales de base, aunque con una visión del combate diferente. Nos gusta la definición de Aersten:

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 combate².

Ahora bien, la senda postmetafísica bien puede rastrearse a lo largo de la historia de la filosofía occidental. Si la versión oficial del filosofar apunta a la fundamentación, a cualquier variación de una piedra de toque que opere como esencia para crear un sistema, siempre hemos tenido variaciones que desafían el esfuerzo sustancialista. Basta, a manera de inventario, mencionar a Heráclito, Lucrecio, Duns Scoto, Spinoza, Nietzsche, para desembocar en un esfuerzo mancomunado por romper con el fuero metafísico en las últimas décadas. El pensar metafísico supone, en este sentido, una renuncia

2 Aersten, Víctor. "Fists of Zen and A Touch of Fury: luchas de Identidad en el seno del cine de artes marciales hongkonés". *Secuencias*, no. 46, pp. 113-132, 2017. Impreso, p. 114.

a cualquier forma de sustancia (sin perder de vista que este postulado es de tono metafísico) para dar paso a las relaciones, las variaciones, los sabotajes, las superposiciones, los devenires. No más taxonomías amparadas en una piedra de toque, tiempo de la imposibilidad de las esencias. En tal sentido, la filosofía contemporánea, en especial en el trabajo francés, como señala Llevadot (2012),³ se ha decantado por seguir este ejercicio paradójico. Se trata de operar desafiando la metafísica, sin perder de vista que es una bestia que nos muerde por la cola.

En nuestro trabajo, la apuesta por una ruta postmetafísica, como afirma Habermas (1990), citando a Beierwaltes (1885), rompe el mito identitario o de la unidad en el cual «la unidad del mundo es concebida de otro modo: como continuidad del contacto de lo particular con lo particular, como correspondencia de lo semejante y lo desemejante, como juego de reflejos y contrarreflejos, como encadenamiento, solapamiento y entrelazamiento concreto»⁴.

Por eso sostenemos que el cine chino, y su interesante trabajo estético, ofrece en obra un proceder postmetafísico. Se cuestiona la metafísica a través de las imágenes-movimiento y se revela, vía ejercicio hermenéutico, que dicho desmontaje puede seguir muy diferentes sendas. Finalmente, creemos y esperamos que este esfuerzo sea una muestra del trabajo postmetafísico extendido al territorio del séptimo arte. Una mirada desde la filosofía que convierte al cine en un espacio que evita ser comprendido de modo sustancial, de ser simplemente un reflejo de un mundo falsamente natural. Nosotros tocaremos filmes de ambos géneros sin centrarnos en una distinción discursiva entre ellos. Esperamos que la hermenéutica articulada alrededor de los ocho filmes sirva para pensar la fuerza del cine chino, durante cosa más de medio siglo, y valga para que las reflexiones filosóficas sobre técnica y cuerpo tengan un terreno fértil cuando tratan de evitar cualquier forma de sustancialización.

3 Llevadot, Laura. “El último Derrida”. *Filosofía Postmetafísica. 20 años de filosofía francesa*. Llevadot, Coordinado por Laura Llevadot y Jordi Riba, Barcelona: Editorial UOC, 2012, pp. 19-34, Impreso.

4 Habermas, Jürgen. *Pensamiento postmetafísico*. México: Taurus, 1990. Impreso, p. 40.

1. *The One-Armed Swordsman* o cómo la técnica vence a la técnica

Sin dudas, *The One-Armed Swordsman*⁵, filme dirigido por Chang Cheh en 1967, pieza clave para el crecimiento y expansión de la productora Shaw Brothers en Hong Kong, opera bajo las claves taxonómicas del cine *wuxia*. Nos interesa, en dicho marco, destacar su modulación de la figura del héroe. Este género opera, principalmente, sobre la versión de caballería oriental, centrándose en el código de honor que, en sentido estricto, sobrepasa la vida individual para dar paso a un cuerpo colegiado. En este caso nuestro protagonista, Fang Kang, encarna claramente el código de honor de los guerreros que se hereda generación tras generación. Su padre muere para proteger a su maestro, Qi Ru Feng, y este, en compensación, se hace cargo de Kang a quien entrena y trata como si fuera su propia familia. Tras ser un discípulo destacado, pierde su brazo en una absurda contienda con la hija de su maestro, Qi Pei Er. Nuestro protagonista, en consecuencia, abandona su hogar y busca una vida lejos de las artes marciales. Tras aceptar su discapacidad, modula su técnica y gracias a un folleto que revela secretos del *Kung Fu*, crea su propio estilo de combate. El filme se cierra con la derrota del enemigo declarado de su maestro quien estaba por destruir a toda su Escuela. No obstante, el discurso final, tras la victoria, recae sobre el hecho de que nuestro héroe, a razón de la ausencia de su brazo, no merece el camino de las *artes marciales*.

Nos llaman la atención dos elementos que hacen especial este filme. El primero, ya mencionado, es el cuerpo mutilado del héroe. Para efectos de las artes marciales parece, en principio, una suerte de exclusión. Fang Kang considera que su cuerpo no tiene balance lo cual le impide hacer uso adecuado de las *artes marciales*. Este hecho se exacerba cuando todos sus contrincantes le menosprecian, antes de combatir con él, al percatarse de la ausencia de su brazo derecho. Esto hace que el personaje use una máscara para no ser reconocido, lo cual, como es de imaginar, no surte efecto; ocultar el rostro no invisibiliza la mutilación. Lo que descubrimos, rápidamente, es que nuestro héroe no solo se convierte en un maestro de las *artes marciales* tras entrenar arduamente en su actual condición, sino que la nueva disposición de su cuerpo es ventajosa, hasta el punto de que evita

5 *Duwei dao. The One-Armed Swordsman (El espadachín mágico)*. Dir. Cheh, Chang. Hong Kong: Shaw Brothers, 1967. Cine.

el único golpe que podría haberle costado la vida en la batalla final. Ahora, el segundo elemento, que se aúna a un nuevo modo de hacer operar el cuerpo, es el uso de una espada partida. Metonimia de su cuerpo mutilado, es el arma que hereda de su padre. Si bien pueden verse en ella toda una simbólica de la ruptura, de la separación, nos interesa, en otra clave, el hecho de que amplifica el cuerpo y mejora la técnica cuando su propia naturaleza falla. Es decir, en teoría, la espada rota deja de ser útil. Su técnica se basa en la hoja completa que supone tanto la dimensión para abatir al oponente como el filo para penetrar su piel. Aquí, devenida falso cuchillo, rebalanza el cuerpo de nuestro héroe y le permite el triunfo. Su fuerza radica en su imperfección. Es una oda al cuerpo y a la técnica, que operan desafiando el discurso que los determina. Tenemos en pantalla la técnica como una estrategia de supervivencia, tal como la tematiza Spengler:

(...) la táctica de la vida, su superioridad o inferioridad con respecto al 'otro', ya sea la naturaleza viviente o la naturaleza inerte, decide sobre la historia de esa vida, decide si el destino de esa vida es padecer la historia de los demás o ser historia para los demás. La técnica es la táctica de la vida entera. Es la forma íntima de manejarse en la lucha, que es idéntica a la vida misma⁶.

Debemos decir que esta sobredeterminación se hace más exitosa cuando pensamos que gran parte del argumento de la película se centra en una espada, denominada *el candado*, creada por los enemigos del maestro de nuestro héroe con el fin de derrotar las espadas que usan sus discípulos. Estamos ante una técnica que invalida una técnica. La espada insignia de la escuela ha sido naturalizada hasta el punto de olvidar que la técnica que la hace funcionar puede ser falible. Por ello vemos que la nueva técnica la anula, la convierte en objeto disfuncional, para luego, con un cuchillo portado en la otra mano del oponente, matar a aquellos que creían que la falsa espada poseía una naturaleza infalible. Nuestro héroe ya no usa esta espada, a pesar de ser discípulo del maestro. La razón es funcional. Su cuerpo pierde balance con un arma de estas dimensiones. Solo empuña su

6 Spengler, Oswald. *El hombre y la técnica. Contribución a una filosofía de la vida*. Buenos Aires: Sieghels, 2015. Impreso, p. 19.

espada rota que, en consecuencia, no puede ser anulada. Es tan corta que no se presta para la nueva técnica. Fang Kang sobrevive gracias a que su cuerpo se ha modificado técnicamente y al hecho de que en las ruinas de la naturaleza (la espada destruida, insignia de una gran tradición) yace la fuerza ígnea de una nueva técnica. Cuerpo y técnica vencen porque son un sabotaje de la tradición *wuxia* que, de diversos modos, regula el cuerpo. Una desregulación forzada da paso a una victoria.

2. *Fist of Fury* o cómo hacer un puño sin órganos

Un cuerpo siempre responde a un conjunto de técnicas de organización. Bien puede decirse que es el lugar en que el discurso se encarna para adquirir una identidad. Las *artes marciales*, si bien nos ofrecen un cuerpo que sabotea el cuerpo colectivo, no escapan a esta forma de discurso. Incluso, podría decirse, suponen un cuerpo donde la disciplinarianidad alcanza picos más altos. No es gratuito que el cine chino de *artes marciales* orbite con fuerza alrededor del proceso de entrenamiento del cuerpo. En *Fist of Fury*⁷, película protagonizada por Bruce Lee y dirigida por Lo Wei en 1972, nos encontramos con un cuerpo resultado del duro trabajo de la técnica. Nuestro relato comienza con la muerte de un respetado maestro de artes marciales, Huo Yuanjia, a finales de la década del treinta, justo cuando Hong Kong padece los horrores de la ocupación japonesa. Dicha muerte, descubrimos luego, es realmente un asesinato orquestado por una escuela de *artes marciales nipona* que desea eliminar la competencia. Chen Jeh, nuestro héroe, regresa al entierro de su maestro y descubre cómo sus hermanos de armas, y en general el pueblo chino, es humillado por los japoneses. Literalmente son tildados de enfermedad asiática. Esto desata su furia, la cual se traduce en una burla de las *artes marciales niponas* y en una humillación de los maestros invasores en su propia escuela.

En dicho gesto político se reconoce cómo el cuerpo, efecto de las *artes marciales*, de una técnica y un discurso, permite un modo de resistencia ante una forma de dominación. Pareciera que, cuando la palabra se agota, solo el cuerpo remodelado tiene poder sobre el adversario. Lo interesante en

7 *Fist of Fury (Puños de furia)*. Dir. Wei, Lo. Hong Kong: Golden Harvest, 1972. Cine.

esta historia es que el personaje de Bruce Lee hace todo desde las sombras. Es un proscrito, incluso en su propia escuela, que no desea una cruenta guerra por el control político ejercido en la ocupación. De allí, que veamos a Chen Jeh disfrazarse y burlar fácilmente a los japoneses. Ese juego de enmascaramiento revela que el cuerpo puede ser fácilmente modificado ante una mirada que solamente busca su eliminación. El japonés es burlado en tanto el cuerpo de su enemigo es reducido por el discurso. Esto, claro, se amplifica gracias a que nuestro héroe, alumno estrella de la escuela, domina las artes marciales a la perfección, haciendo gala del *puño de furia*, técnica especial que genera temor en sus enemigos. Durante el filme reconocemos cómo el uso de tal técnica supone un cambio de velocidad en el cuerpo de Lee, hasta el punto de que la cámara no alcanza a captar su flujo y debe retratarse su efecto, sus consecuencias, tras el ataque. El puño queda vibrando en el aire como eco de su fuerza.

Podemos entender, en tal contexto, que el cuerpo, gracias a la técnica, opera con otra organización. Resuena en el filme la idea del *Cuerpo sin Órganos* (CsO) de Deleuze y Guattari, no solo porque al momento del ataque estamos ante el cuerpo devenido puño, sino porque este abandona cualquier rasgo taxonómico que pueda reducirlo a la funcionalidad de la escritura, del saludo, de la herramienta. El puño deviene en arma que es todo el cuerpo concentrado en un solo órgano para des-organizar la corporeidad. «El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo. Y lo que se suprime es el fantasma, el conjunto de significancias y subjetivaciones»⁸. Lo sabemos, las *artes marciales*, el *kung fu* en particular, han supuesto un cuerpo que desafía la organización taxonómica de Occidente, el modo en que lo corpóreo ha sido semiotizado. Es clave que los chinos, de una u otra manera, se preocupen por no perder sus tradiciones que dan lugar a un cuerpo diferente. En este filme, como en otros, la ocupación extranjera supone el riesgo de perder el cuerpo de las artes marciales. Ahora, estamos ante un CsO en términos de su capacidad de devenir arma, de operar con la velocidad de otros cuerpos no humanos y, en el caso puntual de Bruce Lee (y el personaje que encarna), de un cuerpo que desafía el discurso del *Kung Fu* al crear su propio estilo, al variar la técnica de base hasta hiperbolizarla. Todo esto, como forma de ruptura, siempre carga un cierto

8 Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Impreso, p. 157.

tono de desesperanza. Al final del relato, para salvar a la escuela, Chen Jeh se entrega a las autoridades chinas (que responden al gobierno japonés). Cuando sale de la escuela para ser apresado corre directo a su muerte (una suerte de inmólación, de anulación del cuerpo) que tiene lugar mediante la técnica del arma de fuego de los policías.

3. *The 36th Chamber of Shaolin* o cómo hacer un cuerpo colegiado

Sugeríamos la importancia que el cine de *artes marciales* chino presta al trabajo técnico sobre el cuerpo en términos de formación. Es decir, gran parte de los filmes de este género se centran o revelan parcialmente el trabajo sobre el cuerpo en una clave colegiada para hacerlo devenir otro. Por eso el arquetipo del maestro y el alumno supone una clave narrativa recurrente. *The 36th Chamber of Shaolin*, que el director Liu Chia-Liang produjo en 1978⁹, es un retrato de la formación técnica sobre el cuerpo. En este caso, el protagonista Liu Yude (luego Monk San te), quien busca resarcir los abusos contra su familia, se hace miembro de un templo Shaolin para aprender artes marciales. Sin restar importancia al resultado, que se reconoce en los enfrentamientos finales del filme, la fuerza del filme yace en el proceso de formación. No se trata simplemente de aprender un conjunto de técnicas, como si fuese un trabajo acumulativo, sino de cómo la relación de simultaneidad entre la técnica (su propia espiritualidad según la cultura china) y el cuerpo suponen una transformación. Por ello nuestro protagonista, para generar el cambio, debe transitar por 35 cámaras diferentes, cada una de las cuales está destinada al aprendizaje, a hacer operar el cuerpo de otro modo.

Si bien no vemos las 35 cámaras, el director se encarga de mostrarnos las suficientes con el fin de resaltar la importancia que estas poseen para que al *arte marcial* devenga en táctica de supervivencia. Por ello, el aprendizaje incorporado se hace a partir de actividades cotidianas; el cuerpo se regula en la funcionalidad del monje que, colegiadamente, mantiene el templo como institución. La segunda cámara, por mencionar una de tantas, supone llevar agua a un lugar elevado para hacer funcionar un molino. Este ejercicio

⁹ *Shao Lin san shi liu fang* (*The 36th Chamber of Shaolin* (*Las 36 cámaras de Shaolin*). Dir. Chia-Liang, Liu. Hong Kong: Shaw Brothers, 1978. Cine.

implica fuerza y equilibrio que le imponen al cuerpo la tarea de desafiar la fuerza de gravedad. El resultado lo vemos después, en combate, cuando Liu Yude/Monk San hace devenir la carne en viento, al hacer de la levedad un rasgo del cuerpo. Este proceso implica pensar el cuerpo tecnificado para reorganizar los órganos motores y prensores. Nuestras piernas, destinadas a la locomoción, y nuestros brazos, al prendimiento del mundo, se convierten en armas, claro está, pero principalmente en un vector que logra plegar sobre el cuerpo rasgos de la animalidad (estilo del mono, del tigre, de la mantis, la grulla, etcétera), haciendo emerger otra corporalidad.

El cuerpo colegiado de Liu Yude/Monk San es el resultado de la inscripción sobre sí de las lecciones de los diferentes maestros responsables de cada cámara. Cuerpo colegiado que se activa cuando entra en batalla porque en-carna las diversas técnicas con una memoria somática. Insistimos en esto porque, tal vez diferente a la opinión común, las *artes marciales* chinas abrazan una visión totalmente artificial del cuerpo. Con esto queremos decir que no se trata simplemente de pensar que en el cuerpo yacen potencias a desarrollar. Por el contrario, se cree que el cuerpo puede, solamente cuando se pliega una técnica sobre él. En tal medida el cuerpo abandona cualquier forma de naturaleza. «Aunque cada sociedad decide qué entidades materiales deben ser consideradas como naturales (...) hay rasgos comunes en la *función* que cumplen tal repertorio que nos permite entender lo natural como la invención de sedimentaciones sociotécnicas»¹⁰. Esto lo comprobamos en la última prueba de nuestro protagonista para terminar su entrenamiento. En ella debe vencer a uno de sus maestros que duda de sus logros alcanzados en poco tiempo. Se enfrenta a él más de una veintena de veces, derrotado en cada ocasión. Estudia sus fracasos y la solución es crear un arma adecuada a su propio estilo y capaz de vencer el estilo de su maestro. Vemos la técnica en su más pura expresión. Por su puesto, sale victorioso gracias al instrumento, gracias a la técnica materializada. No puede decirse que sea su cuerpo (como una naturaleza dinámica) el que triunfa. Por el contrario, el cuerpo “natural” fracasa. Triunfa el arma como prótesis del cuerpo, el cuerpo como prótesis del arma. La técnica que se materializa y en-carna en el uso en un bello canto

10 Duque, Félix. *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Tecnos, 1986. Impreso, p. 25.

del cine chino al cuerpo colegiado de las artes marciales.

4. *Police Story* o el cuerpo en fuga

¿Puede el cuerpo de las *artes marciales* des-organizarse? Creemos que esta es la pregunta que resuelve el cine de Jackie Chan en 1985, en particular su filme *Police Story*¹¹, el cual protagoniza y dirige. En este caso, el *kung fu* se sitúa en el presente (no se trata de una película *wuxia*), por ello no presenciamos la reverencia a la técnica de combate plegada sobre el cuerpo ni a través de la relación entre maestro y alumno, ni en la importancia de las escuelas de *artes marciales*, ni en motivo del honor que permite que el cuerpo devenga colectivo. Nuestra historia se inscribe temáticamente en el género policiaco, tonalmente en la comedia. La historia supone la protección de una joven mujer, Selina Fong, asociada con una mafia local, para que pueda testificar en contra de Chu Tao sin ser ajusticiada. Nuestro protagonista, Chan Ka Kui, es un joven policía que no desea esa tarea para sí y que, sin duda, no se ajusta a la figura del héroe trágico. De hecho, no se teje entre él y la chica bajo su cuidado el tradicional romance propio del melodrama chino. Nuestro relato nos muestra los vericuetos de una relación no deseada, puesto que Selina Fong no cree, inicialmente, que necesite protección. Tras ser atacados en varias ocasiones acepta la ayuda del joven policía para garantizar su supervivencia y, posteriormente, el triunfo del trabajo policiaco.

En este marco, el *kung fu* puede parecer accesorio. No obstante, es el engranaje del filme gracias a que Chan Ka Kui evidentemente lo domina, lo cual revela otro modo de organizar el cuerpo y una variación en el tono de género del filme. Lo encontramos, claro, en diversos combates cuerpo a cuerpo con miembros de la mafia para proteger a la joven chica. Es interesante que no se mencione, al interior del relato, la técnica de combate, no se hable del *Kung-fu* como arte marcial. Parece que este sistema técnico ha sido naturalizado en un contexto que, en principio, se rige por las armas de fuego, no por el cuerpo modificado para el combate. Es otra técnica de supervivencia la que se esperaría en un filme policiaco situado

11 *Jing Sha Gu Shi (Police Story)*. Dir. Chan, Jackie. Hong Kong: Golden Harvest, 1985. Cine.

históricamente a finales del siglo XX. Esta naturalidad evita el discurso propio del género *Wuxia* (o de otras variaciones del cine de *artes marciales*). Lo más interesante es que podemos ver el esplendor del cuerpo tecnificado, de la maestría de nuestro protagonista para que su cuerpo devenga máquina de combate, velocidad no humana, modificación de la materialidad que le rodea. Pero lo vemos, en escala comparativa, de manera imperfecta. En sentido estricto, su cuerpo, en apariencia, pareciera no dominar la técnica. Por momentos pareciera un aprendiz de *artes marciales* que no ha alcanzado la maestría. Lo cual, sabemos, no es cierto. Nada más lejos de la realidad. Es precisamente la técnica que desterritorializa el modelo del *Kung Fu* la que produce este cuerpo turbulencia. Su virtud es burlar la perfección y triunfar con el desequilibrio técnico.

Schaeffer señala que el cuerpo, pensando siempre en la imagen, responde, históricamente, a una suerte de modelo que no puede alcanzar. El cuerpo es siempre modelado, es decir, construido a semejanza de una suerte de arquetipo ideal que, en consecuencia, de su dimensión inmaterial jamás se actualiza con precisión. «La imagen no puede hacerse cargo de ese cuerpo animal – materia pura, viviente o cadavérica – producido por la anatomía y la fisiología que hasta el momento se rehúsa a emanciparse»¹². En este caso, podemos decir que se trata del cuerpo que, en ese gesto de copia, hace una trasgresión. En otras palabras, lo copia, pero lo modifica, lo cual genera la turbulencia. El cuerpo, en lugar de operar siguiendo un cosmos ordenado, abraza el caos. Su imagen no es la del control del hábitat. Es la del hábitat que modifica y es modificado por el cuerpo turbulento. Para ello queremos hacer alusión a la escena final del filme. Nuestro héroe, Chan Ka Kui, debe no solo salvar a Selina Fong, sino recuperar un maletín con las pruebas para dismantelar al grupo mafioso. Se enfrenta, así, a un pequeño ejército y luego de diversos combates logra su cometido. Todo ello tiene lugar en un moderno Centro Comercial. El lugar es clave porque es la antípoda del templo y, al mismo tiempo, su continuación. Lugar sagrado y profano simultáneamente. En dicho escenario vemos cómo el cuerpo turbulento aprovecha cuanto objeto hay en el entorno para el ataque y la defensa. La técnica del cuerpo combativo sale triunfante porque hace de los objetos extensiones, convierte la piel en una suerte de prótesis de la

12 Schaeffer, Jean-Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos, 2012. Impreso, p. 115.

materialidad espacial. El cuerpo nos encanta precisamente en su (aparente) imperfección. Estamos ante un gesto que desafía al *Kung-Fu* del cuerpo colegiado. Bien podemos decir que asistimos al *Kung-Fu* del cuerpo en fuga.

5. *Once Upon a Time in China* o cómo burlar a la máquina

Bien podemos decir que *Once Upon a Time in China* del director Tsui Hark, producida en 1991¹³, opera en el rango del cine *Wuxia*. No obstante, desborda el género para entrar en el terreno de la narrativa épica. Con ello queremos manifestar que el tradicional relato que revela al héroe, hijo de las *artes marciales* que defiende al pueblo, se escala en el marco de la historia China. Puntualmente, tiene como trasfondo la ocupación británica de Hong-Kong en el siglo XIX. Este siglo, que se reconoce por el triunfo de la máquina, tiene a los trenes y a las armas de fuego como portaestandartes. Por eso no es extraño que en el filme ambos oficien de alegoría de los ocupantes occidentales. Los británicos (y también los americanos) colonizan oriente amparados en el saber mecánico industrial que usan como forma de control y dominio. Así, Wong Fei-Hung, maestro de las *artes marciales* y responsable de una pequeña clínica local, trata de combatir los excesos políticos que han supuesto los occidentales, hasta el punto de dejar al descubierto el esclavismo asociado a la fiebre del oro. En este contexto, nuestro protagonista representa una resistencia a Occidente en la medida en que cuestiona qué tanto de sus tradiciones pueden desaparecer tras el contacto con los extranjeros. Las *artes marciales* están en riesgo ante la presencia de la máquina y esto se constata en varios momentos del filme en que se muestra y dice que el cuerpo no puede vencer a un arma de fuego.

Nos interesa, entonces, sugerir que el cuerpo devenido táctica de supervivencia, gracias al *Kung-Fu*, debe enfrentarse a la técnica de la caza a distancia en-carnada tanto en el fusil como en el cañón. Estamos ante el cuerpo orgánico que parece ser vencido por los cuerpos mecánicos. Si bien el corolario del filme no ofrece salida a este combate más allá del amor por la tradición, de la memoria viva en los oficiantes de las *artes marciales*, hay una estrategia de otro orden para pensar este conflicto. Las *artes marciales*

13 *Once Upon a Time in China* (*Érase una vez en China*). Dir. Hark, Tsui. Hong Kong: Film Workshop, 1991. Cine.

son retratadas en el filme en términos dramaturgicos. Con esto queremos señalar que, a diferencia de otros modos de hacer visible el cuerpo en combate, aquí se opta por hacer evidente la coreografía. Sabemos, en términos de producción, que todas las batallas del cine de artes marciales suponen una composición de base. Pero en este caso, el velo se corre parcialmente para que este proceso de modulación del cuerpo y la cámara se haga visible. En tal medida, los combates son más cercanos a la dramaturgia del circo, del teatro, de la danza, que a la batalla bélica (cruda y virulenta por naturaleza). Este gesto, aparentemente estilístico, realmente implica un canto a la batalla como parte de un ritual. Mientras que el combate con armas, retratado en su crudeza, con una dura música incidental, sugiere la ruptura de cualquier forma ética. «En el ritual, el cuerpo se debe ubicar de cierta y determinada manera, cumplir con ciertos y determinados gestos y signos preestablecidos. El ritual implica la sumersión del cuerpo en el campo de lo simbólico. El símbolo mismo es allí representado, teatralizado, mediante el cuerpo»¹⁴.

En esta misma línea, el director no reduce el combate a las espléndidas habilidades de los actores, ni a las increíbles coreografías. Suma a ellas la presencia de la cámara, el trucaje propio de la escritura en imágenes. Recursos que logran que el combate permita amplificar los cuerpos más allá de sus propias potencias físicas (de por sí expandidas gracias al Kung-Fu). Posiblemente podamos reconocer en ello que la técnica cinematográfica se convierte en aliada para que el cuerpo del guerrero enfrente a la máquina mecánica. Ironía que deja en evidencia que el cine, máquina industrial por excelencia, se sabotea a sí misma (lo cual siempre ha hecho), al privilegiar la visibilidad orgánica (que supuestamente le es vedada). Es de destacar el combate final en que Wong Fei-Hung se enfrenta a otro maestro de las artes marciales, «Iron Vest» Yim, en medio de un conflicto de mayor escala (casi bélico) con los americanos. Dicha contienda ofrece la más increíble coreografía en la que los cuerpos (virtualmente) levitan gracias a que hacen uso de largas escaleras para combatir en el aire. Este recurso, que recuerda el bambú modificado, solidificado, permite que el cuerpo se extienda y, al mismo tiempo, adquiere flexibilidad. La dramaturgia en

14 Parodi, Ricardo. "Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal". *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Compilado por Yoel Gerar, Buenos Aires: Manantial, 2004, pp. 73-102. Impreso, p. 92.

pantalla supone una muerte para el retador. «Iron Vest» Yim perece, luego del combate, alcanzado por una de las balas de los soldados americanos. Un extraño anuncio del fin de una era, el triste colofón que anuncia que las artes marciales parecieran morir ante Occidente. Lo interesante es que el cine oficia, cuando pensamos en la película, en una forma de regreso. Máquina asociada a la destrucción del oriente ancestral es la coartada para su retorno, coreográfico, a la pantalla.

6. *Crouching Tiger, Hidden Dragon* o cómo hacer un cuerpo gaseoso

El cine *wuxia* que, como hemos dicho, tiene a las *artes marciales* como base de sus relatos, se ha decantado por una oda al cuerpo gaseoso. Contra el cuerpo que opta por la gravedad, por el peso que permite que el espectador reconozca (a pesar de que el cine es bidimensional) su volumen, su dureza, su fuerza física, esta veta genérica del cine chino hace una oda a la levedad. *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000)¹⁵, del director Ang Lee, ofrece, comenzado el nuevo siglo, un retrato de cuerpos ligeros que implican la extraña paradoja de parecer espectros. El espectro recuerda siempre la imagen carente de carne, el sueño de los muertos por adquirir nuevamente una dimensión física. En esta película presenciamos cómo los cuerpos de los maestros de *artes marciales*, mientras más hábiles son, más cercanos están de parecer fantasmas. Prácticamente no podemos oírlos cuando se mueven. Son tan silenciosos que, en el mejor de los casos, solo producen un pequeño rumor que conlleva cierto tono terrorífico (propio del espectro que, en teoría, no produce sonidos). Estos cuerpos pueden elevarse del suelo sin dificultad alguna, de hecho, parecen desafiar la ley de la gravedad y responder a una física cualitativa que dicta que los cuerpos livianos buscan su lugar natural: el cielo. Queremos hacer notar que todo el tiempo los cuerpos signados por un dominio profundo de las *artes marciales* tienden a negar sus propias coerciones y, de cierto modo, desaparecen. No es de extrañar que estemos ante un relato trágico signado por la muerte.

Nuestra historia tiene como *leitmotiv* (idea que se repite en diferentes

15 *Wò hu cáng lóng* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon; El tigre y el dragón*). Dir. Lee, Ang. Taiwán, Hong Kong, China y Estados Unidos: Columbia Pictures y TriStart Pictures, 2000. Cine.

momentos) a la legendaria espada denominada: *El destino verde*. Su propietario, Li Mu Bai, legendario maestro de las artes marciales, la dona a un viejo amigo porque le invade un afán por sustraerse del mundo del combate. No obstante, el arma es robada por una joven guerrera, Jen Yu (hija del Gobernador), quien se destaca por su increíble talento y porque tiene como maestra a Zorra de Jade, enemiga mortal de Li Mu Bai. Estamos ante una historia de intrigas, venganza, amor prohibido y muerte. Al final, el maestro muere salvando a Jen Yu de la Zorra de Jade. Deja este mundo en los brazos de Yu Shu Lien, otra maestra de las artes marciales, a quien ha amado, sin confesárselo, gran parte de su vida. Jen Yu, luego de ello y al final del filme, abandona al hombre que ama (un bandido llamado Nube Oscura) y se lanza al vacío desde lo alto de un templo *Wudan*. La vemos caer lentamente, casi levitando. Ambos personajes mueren (o aparentan morir). Un cuerpo abandona su vitalidad para devenir espectro, el otro deviene espectro en vida sin que tengamos certeza sobre su muerte. Uno y otra, durante la historia, operan como cuerpos gaseosos. Li Mu Bai ha buscado toda su vida la nada misma, el abandono del mundo físico siguiendo enseñanzas espirituales. Jen Yu deja una vida privilegiada que le impide tomar decisiones por sí misma, una prisión en medio de la opulencia.

La maestría del director se centra en que el retrato visual del cuerpo gaseoso no teme la levitación literal en pantalla, en explorar potencias que, en apariencia no son suyas gracias a las *artes marciales*. «El trabajo creado, cualquiera que fuera - exige al cuerpo que se transforme: le exige infinitas metamorfosis. Entre las metamorfosis y el poder de sus virtualidades, el cuerpo pone en juego su potencia»¹⁶. Si bien el cine *wuxia* ha celebrado el cuerpo que se levanta, en este caso no solo se va más allá de ese impulso, sino que se celebra el vuelo físico. En una de las primeras batallas entre Jen Yu y Yu Shu Lien presenciamos cómo el cuerpo de la joven guerrera se eleva del suelo y su contrincante debe regresarlo al piso con sus pies. Con un marcado acento por el cuerpo femenino, por dar a las guerreras la misma capacidad de levitación sugiriendo que el problema del cuerpo espectral no responde al género, presenciamos un segundo combate entre ambas donde se modifican sus cuerpos para operar como remolinos, girar con la fuerza del viento, horizontalizar la anatomía para convertirse en lanza.

16 Serres, Michel. *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso, p. 138.

Finalmente, el combate entre Jen Yu y Li Mu Bai, en el cual la supremacía del maestro no tiene igual, toma como lugar un bosque de bambú. En dicho espacio las copas de estos particulares árboles son el escenario para que los cuerpos se enfrenten. Ambos guerreros caminan sobre las hojas sin caer al suelo, apenas siquiera vemos un leve movimiento de los tallos. Espectros aéreos que tras este ejercicio de devenir naturaleza son flexibles como el bambú mismo. Flexibilidad que estriba por momentos en el balanceo de un lugar a otro y luego en la exaltación de la dureza del tronco que no rompe el viento. Cuerpos gaseosos que celebran poéticamente la renuncia al cuerpo mismo, por extraño que suene, en las *artes marciales*. La búsqueda de un más allá de lo corporal a través de la celebración del cuerpo mismo en medio de los cielos. Nietzsche¹⁷ decía que un bailarín toca el cielo con los pies. Ang Lee nos muestra como los maestros de las Artes Marciales tocan el cielo al posarse sobre un bosque de bambú.

7. *The Grandmaster* o las manos que nos tocan

Tenemos ahora un *bio-pic* de Ip-Man, famoso maestro de *artes marciales* que tuvo entre sus muchos alumnos a Bruce Lee. El director Wong Kar-Wai nos presenta, en el año 2013, en *The Grandmaster*¹⁸, al legendario maestro que ha perfeccionado el estilo *Wing Chun* el antes y el después de la ocupación japonesa. No obstante, si bien sobresale la solemnidad y sabiduría del gran maestro, la puesta en escena se decanta por escenarios nocturnos con una marcada estética ruínosa propia de la poética del cineasta hongkonés. Esto se complementa con la fuerza del invierno que el personaje evoca como la estación que define su vida durante este periodo. Sabemos que pierde su posición social y se ve forzado a trabajar hasta que, luego de la guerra, abre su escuela de *artes marciales*. En este periodo el director se decanta por retratar el conflicto con Gong-Er, maestra de las *artes marciales* (hija de un reputado maestro a punto de jubilarse) y última protectora de la técnica de las 64 manos. Entre ambos maestros se teja una relación especial marcada por la rivalidad, la admiración y el amor imposible. Todos estos rasgos

17 Cf. Nietzsche, Friedrich. *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos, 1999. Impreso.

18 *Yut doi jung si (The Grandmaster)*. Dir. Kar-Wai, Wong. Hong Kong y China: Block 2 Pictures, et al., 2013. Cine.

suponen un encuentro y desencuentro de cuerpos. Bien podemos notar que nuevamente la poética de Kar-Wai se hace presente mostrando cómo, en medio del mundo moderno, el tacto parece vedado.

Derrida ha puesto en evidencia la importancia de la mano para el pensamiento postmetafísico. Mientras se ha pensado que el ojo guía la intelección, se ha olvidado que la mano guía la técnica. La mano, dicho con rapidez, hace lo que el ojo puede ver. Gracias a ella se funda toda la metafísica. No es extraño que en el retrato de Ip-Man que hace Kar-wai dé una importancia central a la mano del maestro. No solamente por su sistema de posiciones que hace que la carne devenga expresiva o porque la famosa técnica de Gong-Er se denomina de las 64 manos, sino porque las manos se convierten en sinécdoque del cuerpo. En combate conducen todo el con-tacto entre oponentes, reorganizan la materia, destruyen fácilmente objetos de magnitudes épicas (deshaciendo madera, cemento, metal) y, al mismo tiempo, tienen la sutileza de la escritura, los gestos de cordialidad entre oponentes y, en este caso, la privación del toque afectivo. Maravillosa es la escena en que el padre de Gong-Er, maestro que busca un sucesor, le solicita a Ip-man que le arrebatase un pan que tiene sostenido en su mano y extendido en su dirección. Presenciamos un juego en que la mano guía la mirada y se convierte en poesía en movimiento. Ambas manos danzan alrededor del pan sin casi tocarlo. Es un combate de ideas desplegado gracias al con-tacto y la materia. Al final sabemos que Ip-Man ha vencido porque el pan, todavía en la mano del maestro se parte en dos y una mitad cae al suelo.

Lo clave en dicha escena es que las manos no se tocan. La cercanía es total pero siempre hay distancia. Dicho gesto se sobredimensiona en el encuentro de artes marciales entre Ip-Man y Gong-Er. Casi en clave de danza, los cuerpos combaten desterritorializando el movimiento biológico, las disposiciones sociales. Kar-Wai se concentra en los planos detalle de las manos que combaten, que evitan el golpe de la mano oponente, que desvían el otro cuerpo, que impiden el con-tacto. La mano, a pesar de todo, opera negativamente. No hay toque sino resistencia al toque mediante el toque. Un bello plano en que ambos cuerpos vuelan por los aires muestra los rostros de ambos guerreros a pocos centímetros de distancia. El tono es afectivo-amoroso. El preámbulo a un beso imposible. Nuevamente el tacto se prohíbe, los cuerpos no se tocan. Pareciera que a mayor maestría el cuerpo supone cada vez menos fisicidad, menos un entre-dos. El tocar, como sugiere Derrida, siempre está diferido por la técnica. La técnica supone

una mediación y, al mismo tiempo, el único modo de con-tacto. En nuestra historia, Ip-Man quiere conocer la técnica de las 64 manos. Nunca se le revela. Gong-Er se la lleva a la tumba. Entre ellos no hay con-tacto directo, solo mediado por la técnica del combate, por las manos hipostasiadas de las artes marciales. «Pues en el corazón de todos los debates en curso y de todos los que nos esperan en lo relativo al ‘cuerpo propio’ o a la ‘carne’, en el corazón de la sincopa, entre el tocar y lo intocable esta la intrusión originaria, la intrusión sin edad de la técnica, es decir, del trasplante o de la prótesis»¹⁹.

8. *Shadows* o cómo burlar un cuerpo

A partir de la idea del *doppelgänger* (doble de una persona viva) el director Zhang Yimou en 2018 nos ofrece, en el filme *Shadows*²⁰, un relato sobre conspiraciones para acceder al poder. En este relato de época se enfrentan dos pueblos para apoderarse de un reino. Haciendo eco del *Ying* y el *Yang*, como formas complementarias de una misma unidad, se busca recuperar lo que ha sido desunido y se reconoce que en la parte opuesta siempre yace un complemento irrenunciable. En este filme, el Comandante Ziyu de Peixan declara la guerra al reino de *Yan* con el fin de recuperar la ciudad de Jing (ocupada por los últimos veinte años) sin consentimiento por el Rey Peiliang. Esto supone la degradación de su rango militar, lo cual lo empuja a hacer varias maniobras para sobrevivir en la corte. La principal es conseguir un doble que lo suplante. De hecho, es su *doppelgänger* (de nombre real Jingzhou) quien declara la guerra. El verdadero Comandante Ziyu, herido en batalla, se vale de su doble para hacerse del reino. Dentro de la cultura de la época los dobles son denominados “sombra”, por ser la copia proyectada de un original. Jingzhou, en calidad de la sombra del Comandante Ziyu, es manipulado durante todo el relato y destinado a morir en batalla. Sin embargo, las diferentes acciones que tiene lugar le permiten reclamar su derecho de existencia para asesinar tanto al rey como al verdadero Comandante. Sus palabras, luego de que se le dice que la

19 Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011, p. 169.

20 *Shadows (Sombras)*. Dir. Yimou, Zhang. China: Village Roadshow Pictures Asia, et al., 2018. Cine.

sombra no es nada sin el original, revela la fuerza del doble. Tras asesinar al Comandante Ziyu le pone una máscara para que nadie lo reconozca. Al hacerlo le dice: «Comandante (...) sin el real (...) todavía hay una sombra».

Queremos revisar dos aspectos de esta historia que se centran en el cuerpo. El primero está asociado a la sombra que supone que el cuerpo, de múltiples formas, sale de sí mismo, opera por exteriorización técnica. Como lo señala Stiegler (2002): «La prótesis es lo que se coloca delante, es decir, lo que está fuera, afuera de aquello ante lo que se coloca. Pero si lo que está fuera constituye el mismo ser de ese afuera de donde eso se encuentra, entonces este ser está *fuera de sí*. El ser del hombre es (ser) fuera de sí»²¹. En este caso Jingzhou (la sombra) debe actuar como el verdadero Comandante Ziyu y tiene que alcanzar una similitud física en calidad de máscara que sostenga la ilusión. Esto se hace notorio al tener que ser herido en su pecho para ostentar una cicatriz igual a la que posee el original. Clement Rosset sostiene en su obra que el hombre determina, luego de aceptar ciertas condiciones, qué es real para, luego de ello, crear una ilusión que opera respecto a dicha realidad inicial. Tal ejercicio supone siempre un juego de duplicación, una forma especular que tiende a la puesta en duda de quién copia a quién. La tendencia social es a abrazar la ilusión y sentirnos cómodos en ella. En este caso a Jingzhou, doble del Comandante Ziyu, se le recuerda que, en comparación con el verdadero Comandante, que ha caído presa de la locura, es mucho más real. La sombra deviene, literalmente, cuerpo. Al final de la historia sale de palacio y anuncia a todos que el rey ha muerto y que él ha matado al asesino. Ahora está en el poder. Se convierte, como deseaba el original, en el cielo de Peixan. El cuerpo no está más condicionado por el mito de la interioridad. Se torna en un cuerpo que sabe que la realidad, en calidad de sombra, en calidad de doble, siempre puede ser plegada sobre cualquier materialidad. El rey legítimo es un simulacro.

El segundo aspecto que nos interesa está vinculado por el tipo de combates. Como si se tratara de una oda a la técnica que opera por mimesis con la naturaleza, tenemos en los combates el uso de unos singulares paraguas (objetos técnicos). Parte de la lucha entre los pueblos se sostiene en la unión de contrarios. Se señala que para vencer a Yang (comandante enemigo), que opera como si fuera fuego, se necesita del agua

21 Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo 1. El pecado de Epimeteo*. Fuenterrabía: Hirú, 2002. Impreso, p. 284.

para apaciguar su furia. El agua oficia de contrario. Por eso para vencer deben adaptar sus técnicas de combate a la dimensión hidráulica. El agua supone un flujo femenino que puede, gracias a su capacidad de torsión material, resistir armas que optan por la dureza. De este modo se preparan combatiendo con paraguas que permiten la reorganización del agua como si se tratara de energía que, al cambiar de rumbo, puede ser domesticada. En la batalla real las armas tienen la forma del paraguas, pero están hechas de cuchillas afiladas. Permiten la función original, pero se fusionan con el filo de la espada dinámica. Y eso lo constatamos al ver cómo su flexibilidad les permite atacar desde diferentes francos. Incluso, estos creativos objetos se convierten en caparazones que, gracias al movimiento fluido, permiten que el cuerpo de los guerreros descienda por colinas como si se trataran de carros armados que resisten el embate del enemigo. Este gesto, que bien puede ser una licencia de la ficción, interesa en tanto este filme no exalta el cuerpo del guerrero por su habilidad, por la técnica plegada sobre sí mismo, sino por la técnica externa que literalmente crea la simbiosis con el arma. Con dicha sombrilla, combate Jingzhou (el *doppelgänger* del comandante) contra Yang. Al final lo derrota a pesar de que está en evidente desventaja en términos de maestría. Es el uso del arma convertida en control acuático la que, en el último momento, flexibilizando la hoja de metal, permite el golpe certero a su contrincante. Es la técnica del cuerpo que se exterioriza en el doble, como el cuerpo que se simbiotiza con la más creativa arma, lo que permite el desenlace de esta historia signada por la ilusión en que, sabemos, vivirá la nación nuevamente unificada sin saber que serán gobernados por una sombra.

9. Conclusiones

Es evidente que las figuraciones en torno al cuerpo y a la técnica a partir del tejido de una filosofía **postmetafísica**, en una estrecha imbricación en el cine Chino, van más allá de meras representaciones antropológicas y materiales para, a través de la imagen cinematográfica, en este caso, mostramos marcas estéticas en torno a valores espirituales de dicha cultura. Se encierran ilusiones fantasiosas, escenarios mágicos (género *wuxia* emergente a finales de la década del veinte), con temas violentos y sobrenaturales, estilística tradicional fusionada con elementos contemporáneos, contenidos morales, etcétera, los cuales evolucionan, a

mediados de los sesenta, con la introducción de elementos que resaltan la condición humana con un registro más complejo de la puesta en escena.

Ahora bien, frente a la *figuración filosófica de la técnica y el cuerpo más allá de un saber-hacer o de una dimensión biológico-anatómica*, que nos propusimos indagar, podemos enfatizar en la utilización de un juego retórico (metonimia, hipérbole, símil, alegoría, entre otras) para refigurar la relación cuerpo-técnica, la cual se visibiliza en: el triunfo del cuerpo (cuerpo-arma) sea por la mediación de la técnica, su producción directa o por el posicionamiento de su propia habilidad; el triunfo de la técnica como arma de sobrevivencia y simbiosis cuerpo-técnica. De igual manera, la semiotización de lo corpóreo nos remonta a la posibilidad de una estética particular que podemos identificar como estética fundada en la armonía sensorial y existencial a través del arte (en el mundo oriental), lo cual presupone un mundo espiritual propio, arraigado en prácticas milenarias.

De igual manera frente a la pregunta que nos hacíamos en torno a *¿cómo las artes marciales ofician de territorio para pensar filosóficamente la técnica y el cuerpo de un modo no metafísico? (o ¿cómo se des-organiza el cuerpo y se estructura la técnica en tanto dimensión organizativa del cuerpo?)* podemos señalar que éstas como territorio, en este cine, ofician de telón de fondo para, paradójicamente, desterritorializarse por los juegos del cuerpo en una coreografía con tono majestuoso. Como bien enfatiza Lewin²², *artes marciales* que dan cuerpo a narrativas mediadas por el misticismo oriental que, a la vez, perfeccionan la técnica del combate. *Artes marciales* que, para Wang²³, impregnan discursos que han evolucionado culturalmente. En pocas palabras, el hábitat territorializa los cuerpos (cuerpo en fuga), el cuerpo se territorializa posicionándose como arma (cuerpo turbulento), el cuerpo colegiado territorializa el cuerpo (cuerpo en formación), el cuerpo desterritorializa el movimiento (danza de resistencia).

22 Lewin, Gabriel. "Cyborg vs Kung fu: cine oriental, tecno narrativas y coreografía marciales". *Actas del I Encuentro Latino Americano de Investigadores sobre cuerpos y polaridades en las Culturas*, Rosario: Editorial investigación en Artes Escénicas y Performáticas de la Universidad Nacional del Rosario, 2012, pp. 1-27. Impreso.

23 Cf. Wang, Xin. "Cine como espejo social: el análisis de la narrativa de la película *La casa de las dagas voladoras* de Zhang Yinov". *Fonseca, Journal Communicatio - Monográfico 1*, 2012, pp. 281-298. Impreso.

10. Bibliografía

Aersten, Víctor. "Fists of Zen and A Touch of Fury: luchas de Identidad en el seno del cine de artes marciales hongkonés". *Secuencias*, no. 46, 2017, pp. 113-132. Impreso.

Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

Duque, Félix. *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Tecnos, 1986.

Habermas, Jürgen. *Pensamiento postmetafísico*. México: Taurus, 1990.

Llevadot, Laura. "El último Derrida". *Filosofía Postmetafísica. 20 años de filosofía francesa*. Llevadot, Coordinado por Laura Llevadot y Jordi Riba, Barcelona: Editorial UOC, 2012, pp. 19-34. Impreso.

Lewin, Gabriel. "Cyborg vs Kung fu: cine oriental, tecno narrativas y coreografía marciales". *Actas del I Encuentro Latino Americano de Investigadores sobre cuerpos y polaridades en las Culturas*, Rosario: Editorial investigación en Artes Escénicas y Performáticas de la Universidad Nacional del Rosario, 2012, pp. 1-27. Impreso.

Nietzsche, Friedrich. *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos, 1999.

Parodi, Ricardo. "Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal". *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Compilado por Yoel Gerar, Buenos Aires: Manantial, 2004, pp. 73-102. Impreso.

Schaeffer, Jean-Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

Serres, Michel. *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Spengler, Oswald. *El hombre y la técnica. Contribución a una filosofía de la vida*. Buenos Aires: Sieghels, 2015.

Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo 1. El pecado de Epimeteo*. Fuenterrabía: Hirú, 2002.

Wang, Xin. "Cine como espejo social: el análisis de la narrativa de la película *La casa de las dagas voladoras* de Zhang Yinov". *Fonseca, Journal Communicatios – Monográfico 1*, 2012, pp. 281-298.

11. Filmografía

Duvei dao. The One-Armed Swordsman (El espadachín mágico). Dir. Cheh, Chang. Hong Kong: Shaw Brothers, 1967.

Fist of Fury (Puños de furia). Dir. Wei, Lo. Hong Kong: Golden Harvest, 1972.

Iron Fists and Kung Fu Kicks. Dir. Ou, Serge. Australia: Wildbear Entertainment, 2019.

Jing Sha Gu Shi (Police Story). Dir. Chan, Jackie. Hong Kong: Golden Harvest, 1985.

Once Upon a Time in China (Érase una vez en China). Dir. Hark, Tsui. Hong Kong: Film Workshop, 1991.

Shadows (Sombras). Dir. Yimou, Zhang. China: Village Roadshow Pictures Asia, et al., 2018.

Shao Lin san shi liu fang (The 36th Chamber of Shaolin (Las 36 cámaras de Shaolin)). Dir. Chia-Liang, Liu. Hong Kong: Shaw Brothers, 1978.

Wò hu cáng lóng (Crouching Tiger, Hidden Dragon; El tigre y el dragón). Dir. Lee, Ang. Taiwán, Hong Kong, China y Estados Unidos: Columbia Pictures y TriStart Pictures, 2000.

Yut doi jung si (The Grandmaster). Dir. Kar-Wai, Wong. Hong Kong y
China: Block 2 Pictures, et al., 2013.