

Enfoque cognitivo y semiótico en el análisis fílmico aplicado al género cinematográfico *wuxia*

Cognitive and Semiotic Approach to Film Analysis Applied to the Wuxia Film Genre

Kaiyue Wang. Universidad Complutense de Madrid (España)

Doctoranda en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones públicas de la UCM. Actualmente trabaja en la realización de su tesis centrada en el análisis fílmico del cine oriental de artes marciales, bajo la dirección del Dr. González Requena. Socia de AE-IC (Asociación Española de Investigación de la Comunicación).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2303-3476>

Artículo recibido: 30/10/2023 – Aceptado: 30/11/2023

Resumen:

El género cinematográfico *wuxia* nació en China como transposición fílmica de una larga tradición cultural previa. Es principalmente conocido por sus espectaculares escenas de combate y su marcado sello estético. Con el fin de facilitar el análisis fílmico de las obras del género *wuxia*, y alcanzar una representación fiable de sus narrativas, convencionalismos y tópicos característicos, se plantea una metodología con enfoque mixto cuantitativo y cualitativo. En primer lugar, se proponen criterios de delimitación y clasificación de las películas *wuxia* facilitando así un proceso de muestreo estratificado, por periodo, popularidad y producción territorial. A continuación, se procede a describir el proceso de análisis de las películas, siguiendo enfoques complementarios, cognitivo y semiótico. Las variables propuestas en el protocolo de análisis permiten identificar los elementos característicos y que contribuyen a la consolidación de los rasgos y los convencionalismos constitutivos de este género cinematográfico.

Palabras clave:

análisis fílmico; China; narrativas; sistema fílmico, *wuxia*

Abstract:

The wuxia film genre was originated in China as a filmic transposition of a long previous cultural tradition. It is mainly known for its spectacular combat scenes and its marked aesthetic stamp. In order to facilitate the systematic understanding of wuxia genre films, and to achieve a reliable representation of their characteristic narratives,

conventions and themes, a methodology with a mixed quantitative and qualitative approach is proposed. First, we set criteria for the delimitation and classification of wuxia films, thus facilitating a stratified sampling process, by period, popularity and/or territorial production. Next, we proceed to describe the film analysis process, following complementary cognitive and semiotic approaches. The variables proposed in the analysis protocol allow identifying the characteristic elements that contribute to the consolidation of the features the constitutive conventionalisms of this film genre.

Keywords:

film analysis; China; narratives; film system; wuxia.

1. Introducción

El género *wuxia* es característico del panorama cinematográfico chino y constituye una de sus expresiones más tempranas y originales. Estas películas cuentan las aventuras y peripecias heroicas de guerreros y guerreras, muchas veces solitarios, en búsqueda de la justicia, del honor familiar y de la salvación de la comunidad o de la patria. Sus líneas narrativas se caracterizan por la figura central del héroe que recurre a las artes marciales para restablecer la justicia, es decir, haciendo un uso de la violencia para fines superiores, incluso al margen de las leyes humanas (Teo, 2009; Wang, 2012).

Hay que tener en cuenta que el cine del género *wuxia* es una expresión cultural muy relevante en la difusión y la comprensión de la cultura china en el exterior. Para su reconocimiento internacional acontecido en el siglo XXI fueron decisivas algunas películas de gran éxito como *Tigre y dragón* dirigida por Ang Lee y *Héroe* de Zhang Yimou (Cai, 2017; Planas, 2019). Las películas *wuxia* pueden ser abordadas desde diferentes perspectivas, más teniendo en cuenta que han experimentado varios grados de hibridación, como cualquier género que haya perdurado durante más de un siglo con altas cuotas de popularidad. Como género cinematográfico profundamente enraizado en el acervo de las tradiciones culturales chinas, el *wuxia* suele incluir diferentes grados de referencias intertextuales que proporcionan una estructura subyacente más o menos regular.

En efecto, las narraciones del *wuxia*, y sus personajes estereotipos, antes de llegar a la gran pantalla, fueron difundidos a través de una prolífica tradición literaria que tiene puntos de anclajes en preceptos de filosofías ancestrales y en tradiciones espirituales asociadas a las artes marciales (Fung, 1948; Wang, 2005). Este enraizamiento cultural y filosófico es fundamental para entender estas películas y alejar su recepción de los tópicos del exotismo orientalizante.

Si bien las películas *wuxia* han motivado un interés creciente en el ámbito académico occidental, la gran mayoría de las investigaciones se han desarrollado a partir de estudios de casos de películas icónicas de grandes directores que han aportado su propia visión personal. En particular, destacan Ang Lee (*Tigre y Dragón*, 2000), Zhang Yimou (*Héroe*, 2002) y Hou Hsiao-hsien (*The Assassin*, 2015) cuyas películas del género *wuxia* han generado una abundante contribución académica, muchas veces en formato de extensas monografías (Rawlley y Rawsley, 2010; Zhou, 2017; Peng, 2019). Estos estudios han aportado valiosas contribuciones a la difusión y popularidad del género, así como al planteamiento de intensos debates sobre los significados que se pueden extraer de su lectura en diversos planos (narrativos, estéticos, sociales, políticos, entre otros).

Sin embargo, el abordaje metodológico predominante –siendo orientado a un discurso analítico guiado por las propias características internas de la película o los rasgos estilísticos del propio director– puede dejar al margen, o en un segundo plano, la comprensión del género abordado. Estos estudios se han planteado ante todo desde una perspectiva metodológica cualitativa, que podríamos calificar de *ad hoc*, para cada película. Esta aproximación es muy comprensible en monografías colectivas que pretenden abordar una misma película o un mismo director bajo diferentes puntos de vista. Sin embargo, no ofrece una herramienta con un nivel de sistematización suficiente como para analizar conjuntamente un grupo de películas del mismo género *wuxia* que pertenecen a diferentes directores o diferentes épocas.

Para responder a este vacío en la investigación de las películas *wuxia*, el presente estudio pretende discutir y aportar pautas para un análisis sistemático de determinados rasgos y características que se ordenan desde el punto de vista cognitivo y semiótico. La finalidad es ofrecer un modelo metodológico, incluyendo método de muestreo y un protocolo de análisis, que pueda ser adoptado o modificado dentro de futuras investigaciones para facilitar el análisis cualitativo y cuantitativo de estas películas entendidas dentro de su pertenencia a un género en concreto.

En consecuencia, los objetivos de esta metodología son cuatro. En primer lugar, ofrecer una justificación para aplicar de manera convergente dos enfoques complementarios para la lectura e interpretación del texto fílmico: el cognitivo y el semiótico. En segundo lugar, surge el problema de la representatividad de las películas analizadas y de los criterios de selección de la muestra. Por lo tanto, se plantea la cuestión de qué es el *wuxia*, cuáles son las etapas de su desarrollo, sus anclajes territoriales, y cómo se puede proceder para extraer una muestra con el fin de ofrecer un panorama de su estado en un determinado periodo. En tercer lugar, estas películas –que nacieron en un contexto cultural particular y luego han tenido un notable impacto en el panorama internacional– plantean la cuestión de la comprensión de textos fílmicos en un contexto de recepción con una mirada que podríamos llamar orientalizante.

La búsqueda de señales del “Otro exótico” puede llevar a una comprensión sesgada o cegada, ignorando la profundidad del acervo cultural y de los significados que aparecen en la gran pantalla. En este sentido, las categorías de análisis propuestas se orientan a poner de relieve el sustrato cultural propio de China que da cohesión narrativa a las tramas. Finalmente, la metodología pretende fijarse de manera más detallada en las escenas de combates que representan la culminación de la narración y de los valores que animan a los personajes, siendo dotadas de una gran profundidad semiótica.

2. Estado de la cuestión

2.1. ¿Qué es el *wuxia*?

Cuando hablamos de cine chino, existe un género cinematográfico que, desde los primeros pasos del Séptimo Arte en China, destacó por su popularidad y su profundo enraizamiento en las tradiciones locales. Es el género *wuxia* que cuenta las aventuras de caballeros errantes durante la antigüedad del imperio y de los reinos combatientes. Una filosofía profunda y milenaria, expresada a través de diversas escuelas espirituales, como los monjes Shaolin, contribuye a la caracterización de la trama y de los personajes. Asi-

mismo, suelen incluir diferentes grados de referencias intertextuales, puesto que las narraciones del *wuxia*, y sus personajes estereotipos, antes de llegar a la gran pantalla, fueron difundidos a través de una prolífica tradición literaria que se refleja en el guión de las películas. Muchas veces sus narrativas integran elementos fantásticos que contribuyen a su particular sello estético.

El término *wuxia* proviene de las palabras chinas *wu* (guerra y artes marciales) y *xia* (caballero, espadachín), y puede traducirse como ‘caballeros de las artes marciales’. Estas películas, a menudo llamadas *swordplay films* en inglés, destacan por sus emocionantes escenas de combate con espadas y héroes errantes luchando contra poderosos enemigos. Ambientadas en una época antigua o legendaria, muchas incorporan algunos elementos fantásticos.

Conviene señalar que durante determinados periodos del siglo XX, el género ha sido criticado en China por perpetuar valores feudales o por fomentar la creencia en supersticiones. Esto llevó a su interdicción al final del periodo de la República nacionalista del Kuomintang (en los años 30) y durante el primer tramo de la República popular bajo el liderazgo de Mao (desde los años 50 hasta los años 70). Estas prohibiciones, hasta que se levantaran, desplazaron los centros de producción de cine *wuxia* desde China continental a otros territorios de cultura y de lengua chinas, como Hong Kong y Taiwán. A finales del siglo XX, el *wuxia* tuvo un espectacular renacer en China continental.

Por lo tanto, y hasta el día de hoy, existen tres centros principales de producción del *wuxia* que se corresponden asimismo con los tres centros del cine sinófono: China continental, Taiwán y Hong Kong. Como género cinematográfico profundamente enraizado en el acervo de las tradiciones culturales y filosóficas chinas, el *wuxia* ha tenido durante todo el siglo XX escasa difusión fuera de la esfera sinohablante o, de manera más amplia, fuera de las fronteras del ámbito de influencia cultural china en Asia.

Por primera vez, ganó popularidad a escala global en 2000 con el filme *Tigre y Dragón* de Ang Lee, producido en Taiwán. Desde entonces, ha conseguido un lugar particular en el cine periférico a las grandes producciones de Hollywood. La llamada Trilogía *wuxia* de Zhang Yimou (*Héroe*, 2002; *La casa de las dagas voladoras*, 2004; *La maldición de la flora dorada*, 2006) representa otra gran referencia del género en el panorama internacional y fue recibida con entusiasmo por su destacada expresión estética (Kinane, 2018). El filme *The Assassin* (2015) del director taiwanés Hou Hsiao-hsien también ha sido muy celebrado por la reinterpretación que hizo de los cánones estéticos del *wuxia* (Hsu, 2019).

En Occidente las narrativas de las películas *wuxia* han sido interpretadas a menudo bajo una mirada orientalizante, es decir, incidiendo en el exotismo superficial de la trama o de los personajes, o incluso en clave de alegoría política (Bowman, 2019; Ding, 2022). La propia crítica china se muestra a veces recelosa del éxito de las películas *wuxia* en el exterior, precisamente por este sesgo orientalizante o por inexactitudes culturales y anacronismos que pueden aparecer en la ficción narrativa.

Zhang Yimou, a lo largo de su carrera, se ha debatido repetidamente entre los sesgos interpretativos de sus películas entre estos dos ejes críticos (Rawnsley y Rawnsley, 2010; Zhou, 2017; Wang, 2023). Ahora bien, sin quitar cierta legitimidad a algunas de estas interpretaciones, pueden resultar problemáticas en el sentido de que ocultan otras interpretaciones más profundas y otras lecturas que exploran las referencias literarias, estéticas y filosóficas enraizadas en la cultura y la historia de China, y cuya existencia puede

pasar inadvertida a ojos de los críticos. De allí, la necesidad de desentrañar los códigos narrativos y semióticos que componen las películas que pertenecen a este género.

En términos generales se pueden definir algunos rasgos característicos de las películas *wuxia*, tratándose de un amplio tema al que fueron consagradas importantes monografías (Bowman, 2019; Teo, 2009; Wang, 2005):

- Narrativa: Ambientada en la antigüedad china, muchas veces con elementos legendarios. El universo narrativo sigue una lógica por el cual los personajes se desenvuelven en una determinada configuración del mundo donde las fuentes de poder pueden ser a la vez materiales y espirituales; en concordancia con los preceptos fundamentales de las artes marciales tradicionales.
- Personajes: Los protagonistas son guerreros y guerreras solitarios con habilidades de combate asociadas a valores sociales, morales y espirituales. Estos espadachines a menudo combaten de forma solitaria contra un tirano. Pueden colocarse al margen de las leyes humanas, impuestas por el poder político, mientras siguen fieles a la ley natural inscrita en su código de honor que se basa en la justicia, la lealtad y el humanismo.
- Nodos de la trama: El honor, la venganza, la salvación de la comunidad o de la patria son temas que actúan como resortes psicológicos que mueven a los personajes y los conducen, de manera inexorable, a escenas de combates donde la situación se resuelve a través de la violencia.
- Los combates pueden adquirir rasgos trascendentes. En efecto, el acto de violencia, en sí mismo, representa la culminación de la justicia, es decir la aplicación de las leyes morales del universo frente a las transgresiones de los tiranos que usan de manera indebida el poder que han adquirido en el mundo material. En esta línea, las películas *wuxia* suelen destacar por sus espectaculares escenas de combates. Estas escenas son coreografiadas con precisión y altamente estilizadas a través de la técnica llamada del ‘vuelo en combate’, es decir, que los personajes escapan de manera momentánea a las leyes de la gravedad.
- Estética: La escenificación busca conscientemente alcanzar un alto grado de impacto visual que, a su vez, se corresponde a un traslado a nivel cognitivo de valores y fundamentos morales y filosóficos. Asimismo, los escenarios naturales donde se desenvuelven los personajes son a menudo impresionantes y evocadores de valores espirituales, como las montañas, los bosques y los lagos.

A lo largo de la historia, el *wuxia* ha conocido la aparición de varios sub-géneros, caracterizados por la acentuación de determinados rasgos o elementos narrativos, como por ejemplo es el *nüxia*, protagonizado por guerreras. Asimismo, el *wuxia* ha tenido diversos grados de hibridación con otros géneros cinematográficos propiamente chinos como *shenguai* (cine fantástico) o *guzhuang* (drama histórico de palacio). En este estudio, nos centraremos en la expresión más normativa del género, fuera de los sub-géneros o de los procesos de hibridación.

2.2. Fundamentos de la filosofía y del pensamiento chino antiguo

Las narrativas y los personajes en las películas *wuxia* proceden de dos tradiciones que convergen en la caracterización y la espectacularidad de las escenas de combates. En primer lugar, la referencia fundamental se encuentra en las prácticas de las artes marciales chinas (*wushu*). El propio nombre *wuxia* comparte la raíz del carácter *wu* (武), evidenciando un origen semántico común en la esencia de estas formas de expresión cultural. El *wushu* es la práctica real de la lucha, como disciplina a la vez espiritual y militar, mientras el *wuxia* es su representación mediática y su cristalización en un relato que puede integrar recursos míticos.

En segundo lugar, la máxima estilización de la representación de las escenas de *wuxia* ha llegado a través de la influencia de la ópera china. Este arte escénico antiguo incluye varios estilos y escuelas, la más conocida siendo la ópera de Pekín. Se trata de una forma de expresión artística integral que fusiona una variedad de elementos expresivos (Li, 2010). Música, canto, danza, poesía y acrobacias convergen en una interconexión referencial de estos elementos. Cada uno de ellos depende de los demás para encontrar su pleno sentido dentro de la representación. La ópera china requiere una exigente formación para los actores, que deben dominar la interpretación, el canto y las acrobacias y, para ello, necesitan empezar un duro entrenamiento desde muy jóvenes.

Entre los elementos de las representaciones escénicas del teatro chino que se trasladaron a la gran pantalla destacan las acrobacias. Este elemento de espectacularidad contribuyó al entusiasmo del público desde los orígenes de las películas *wuxia* en el cine mudo (Bao, 2005). Los movimientos de los combatientes no están únicamente determinados por la funcionalidad combativa pura, sino que también tienen una función de expresión poética y de énfasis de la armonía interior. Por armonía se entiende el alineamiento del estado emocional y espiritual con los valores fundamentales que deben guiar a los espadachines en todas sus acciones. Es la adhesión a su código de honor.

La perfección del combatiente según las normas espirituales de los monjes Shaolin es la serenidad interior, el control de la fuerza, y la capacidad de retornar la propia violencia del adversario contra él mismo. En esta misma línea, la capacidad de superar la gravedad y de desplazarse por los aires refleja un traslado de los valores espirituales al mundo físico donde actúan combatiendo.

3. Aplicación de la metodología de análisis fílmico con enfoque cognitivo y semiótico

3.1. El análisis fílmico y el enfoque cognitivo

El análisis fílmico tiene como finalidad hacer explícito el significado y los mecanismos textuales y formales que aparecen en diversos niveles de producción y de recepción de las películas. Debido a la importancia creciente de las narrativas fílmicas en el imaginario colectivo, en su invocación de realidades complejas y en la representación de identidades diversas, es un área de investigación que recibe una atención creciente.

En efecto, la comprensión de las estructuras narrativas y de los mecanismos de representación en las películas populares ayuda a mejorar el conocimiento de las tendencias que animan las industrias culturales.

La imagen cinematográfica se compone básicamente de una superficie rectangular donde se representa una realidad visible previamente capturada con una cámara. Mientras la puesta en escena determina lo que capta la cámara, el montaje y la post-producción organizan la secuencia de las escenas y el desarrollo del argumento.

El cine es también, y ante todo tal como apunta González Requena (1995), un lugar de experiencia. Es una experiencia mediatizada por huellas semióticas que aparecen en la pantalla. El filme es un espacio donde la mirada del creador y la del espectador coinciden en la percepción de las señales visibles y sonoras que conforman los elementos de una narración. El espectador ve lo que el director vio, con una perspectiva que resulta ser, por el propio medio, idéntica en su formato y presentación, pero, que tiene resonancias particulares según sus propias subjetividades. Es la repetición de una experiencia sensorial estructurada alrededor de un sistema formal. Por lo tanto la experiencia cinematográfica se caracteriza a la vez por la repetición de los mismos estímulos cognitivos y por la subjetividad individual de su recepción e interpretación.

De este modo y debido a sus propias características y complejidad como medio, el cine ha motivado diversos enfoques para su comprensión y análisis (Carmono, 1991; Andrew, 1992; Bordwell y Carroll, 1996; Aumont, 204), entre los cuales destacamos el enfoque cognitivo y el enfoque semiótico para su adecuación al estudio sistemático del cine *wuxia*. El enfoque cognitivo se interesa principalmente a los elementos formales y estilísticos que aparecen en la película. Se orienta a la comprensión de los efectos cognitivos que provocan la combinación de imágenes y sonidos en la audiencia.

Desde esta perspectiva, destacan las aportaciones de David Bordwell en la línea del post-estructuralismo y del neoformalismo (Bordwell y Thompson, 1995, Bordwell y Carroll, 2996). Este autor enfatiza la necesidad de analizar cómo los aspectos técnicos y estilísticos de una película influyen en la experiencia que se tiene frente a la pantalla. Dentro de este marco, un filme se entiende como un producto cultural, una ‘forma fílmica’ que es el resultado de la interacción entre un sistema formal de narración y un sistema estilístico.

- El sistema formal incluye toda la estructura productiva y narrativa: los medios de producción, el tipo de historia que se pretende contar, el ritmo de presentación del argumento, el punto de vista del narrador, la gestión del tiempo y del espacio.
- El sistema estilístico incluye los elementos técnicos, creativos y estéticos con los que se escenifica la narrativa cinematográfica: incluye la puesta en escena, la dirección de los actores, el montaje y el sonido. La puesta en escena es un factor especialmente relevante para definir el estilo de un director a la hora de narrar una historia.

2.3. Aplicación del enfoque semiótico y análisis textual

La semiótica se interesa por el proceso de construcción del significado mediante sistemas de unidades codificadas, como puede ser el lenguaje. Aplicado al texto cinematográfico, el enfoque semiótico se centra en la identificación de los símbolos y de códigos expresivos que actúan como marcadores de significado dentro de una película (Metz, 1974).

Desde esta perspectiva se establece una jerarquía que distingue entre dos categorías de realidad: la primera, manifiesta y directamente observable, que corresponde a señales superficiales; la segunda, latente y observable indirectamente, que descubre una estructura subyacente del significado (Buckland, 1999). En este esquema es necesario tener en cuenta la capacidad de recepción y de interpretación subjetiva de los individuos de la audiencia a través de redes de significantes organizados que corresponden a una determinada semántica. Existen relaciones lógicas entre estas unidades que permiten que el mensaje sea comprendido: estas relaciones se llaman códigos.

En el ámbito de la investigación cinematográfica en español, podemos destacar las aportaciones de González Requena (1996, 1996, 2007) y su análisis textual orientado a delectar las unidades de significado de la composición cinematográfica y su encaje en la perspectiva narratológica: qué es lo que nos quiere contar, cuál es el discurso que construye estos signos, códigos y procedimientos diversos. Los significantes y códigos que aparecen en el texto filmico son como las piezas dispersas de un puzle, todas y cada una de ellas son diferentes, pero también complementarias. Cada segmento básico está dotado de un significado textual y simbólico que es autónomo a nivel de unidad básica, pero a la vez se integra en segmentos más complejos de significado mediante relaciones sintácticas “que implican a su vez una determinada semántica” (Carmona, 1991, p.81) que da cohesión al conjunto del discurso cinematográfico.

De este modo, al estudiarlos, podemos descomponer la película en unidades más o menos delimitables que interactúan entre sí para construir el significado y la narrativa de la obra. Estas unidades de significado pueden ser elementos tan concretos como un encuadre específico o una elección musical, hasta elementos más abstractos como los temas, los símbolos y las metáforas que se despliegan a lo largo de la película. Cada elección del director, desde la iluminación hasta la selección de planos, desde el diálogo hasta la banda sonora, contribuye a la construcción de una red de significantes mediante una semántica intencional y así se integra en un conjunto coherente que resulta en una determinada experiencia del espectador.

A su vez, emergen del conjunto una serie de símbolos que configuran un espacio de experiencias subjetivas, ya que el texto cinematográfico, con su sistema de códigos, es “un espacio de interrogación del sujeto” (Torres Hortelano, 2010, p. 375). El análisis textual, desde una perspectiva semiótica, busca descubrir las relaciones entre estos elementos y cómo contribuyen a la construcción del significado, partiendo de un nivel de unidades básicas de significado y descubriendo las relaciones sintagmáticas que los unen en los niveles superiores o macro-elementos.

De este modo, cuando analizamos un texto cinematográfico nos damos cuenta de que existen unidades y segmentos de diferente funcionalidad que se van acumulando para construir los elementos que aparecen en la pantalla. Cada unidad compleja o macro-elemento (por ejemplo, una secuencia) es la combinación de segmentos más simples (los planos). A su vez cada uno de estos segmentos de significado inferior está compuesto de unidades aún más simples que se organizan mediante códigos predispuestos para dar más relevancia e intencionalidad a determinados signos. Asimismo, existe una red de relaciones entre los segmentos simples y los macro-elementos que contribuyen a la coherencia del texto artístico.

Por lo tanto, el análisis textual se interesa a la construcción del significado a través de unidades y segmentos de diferentes niveles: este proceso se puede definir como “dele-

trear” los elementos fundamentales que componen el filme, desde las estructuras más simples hasta las más complejas y así evidenciar las relaciones sintagmáticas que los unen.

Esta atención particular lleva a la posibilidad de deletrear los significantes semióticos que componen estas escenas y configuran la experiencia del espectador, siguiendo las aportaciones de González Requena (1995, 1996, 2007).

3.1. Criterios de selección de la muestra

Desde los inicios del siglo XX hasta la actualidad, se han producido una enorme cantidad de películas que pertenecen al género *wuxia*. Para abordar el tema desde la perspectiva del propio género cinematográfico, surge la cuestión de la selección de una muestra que sea relevante respecto de los objetivos planteados en una investigación.

A continuación, ofrecemos tres criterios que se pueden aplicar para la selección de las películas dentro de una muestra: el periodo, el territorio y la popularidad. Desde el punto de vista de la evolución diacrónica, los autores chinos dividen el *wuxia* en tres periodos principales (Teo, 2009; Ding, 2022):

- *jiu pai*: que se corresponde al periodo inicial desde los inicios del cine chino hasta los años 30 del siglo XX, cuando se promulgó la interdicción de producir estas películas en China continental.
- *xin pai*: que se corresponde con las creaciones que surgieron en Hong Kong y territorios de cultura china y de la diáspora desde los años 40 hasta los años 90 del siglo XX.
- *xin wu xia*: el renacer del género en China continental y también en otros territorios, a partir de finales del siglo XX principios del siglo XXI. Estas películas suelen destacar por una inversión presupuestaria alta destinada a crear producciones de alta calidad con un potencial de transformarse en éxitos comerciales.

Por otra parte, desde el punto de vista territorial se distinguen tres centros principales de producción. Estos territorios también corresponden a los ejes que configuran el cine sinófono de manera general: China continental, Hong Kong y Taiwán.

En el panorama del cine global, el cine sinófono ocupa una posición periférica, aunque en las dos últimas décadas haya conseguido más atención por parte de la crítica y de la academia occidentales (Yue y Khoo, 2014). Los tres centros territoriales mencionados se caracterizan por dinámicas de colaboración a través de coproducciones que se han hecho cada vez más importantes y que han contribuido al incremento de la calidad de las películas. Finalmente, otro de los criterios de selección es la popularidad de las películas medidas por dos variables: los resultados en taquilla y los premios recibidos en festivales de cine.

Respecto de los resultados en taquilla, hay que distinguir entre la recaudación nacional y la recaudación internacional. Aquí hay que mencionar que si bien Hong Kong es parte integrante de la República Popular de China desde la descolonización, este territorio mantiene un estatuto administrativo distinto. Por lo tanto, los intercambios económicos

entre Hong Kong y China continental se contabilizan como comercio exterior. Asimismo, China continental, Hong Kong y Taiwán tienen monedas de curso legal diferentes.

Mientras, los indicadores de ingresos en la taquilla nacional se miden en la moneda de curso legal en un determinado territorio, los ingresos en la taquilla internacional se suelen medir en dólares de Estados Unidos, lo que puede introducir distorsiones debido a la tasa de cambio. Lógicamente, la tasa de cambio promedio aplicada debe ser aquella vigente en el año del estreno. A pesar de un ser un criterio estrictamente cuantitativo, la jerarquización de las películas por ingresos por taquilla puede entrañar dificultades. En primer lugar, suele resultar difícil encontrar datos fiables sobre resultados en taquilla anteriores al año 2000, especialmente en China continental.

En segundo lugar, muchas veces los datos se presentan convertidos a otra moneda, sin indicación del momento en el que se realizó dicha conversión. Teniendo en consideración estos criterios, los investigadores deberán estar atentos a las fuentes consultadas y a las eventuales tasas de cambio aplicadas a posteriori para comparar los resultados de manera fiable. Otro criterio de jerarquización de las películas lo ofrece la lista de premios en los festivales cinematográficos. Este criterio tiene una orientación cualitativa y, ciertamente, algo subjetiva debido a las grandes diferencias de prestigio que existen entre los festivales.

Las películas del cine sinófono han tenido dificultades para entrar en los circuitos de nominación a los grandes premios internacionales. En 1988, Zhang Yimou, con *Sorgo Rojo* marcó un hito para el cine chino al recibir el Oso de Oro al Mejor Largometraje en el festival de cine de Berlín. La película de Chen Kaige, *Adiós a mi concubina* fue la primera en lograr un premio en un festival occidental de gran prestigio: la Palma de Oro en Cannes, en 1993. Por lo tanto, este puede resultar un criterio que refleje la visibilidad de las películas *wuxia* en el panorama del cine internacional.

3.2. Protocolo de análisis

A partir del enfoque cognitivo, consideramos el sistema formal y el sistema estilístico tal como vienen descritos por Bordwell y Thompson (1995), así como una dimensión de interacción entre estos dos sistemas. Además, para tener en consideración el contexto de recepción, que también es una parte fundamental de la comprensión de una película desde la perspectiva cognitiva, añadimos otro conjunto de variables agrupadas bajo la etiqueta de ‘Recepción’. En consecuencia, proponemos un protocolo de análisis basado en cuatro grupos de variables tal como se resume en la Tabla 1.

Tabla 1

Propuesta de protocolo de análisis

Grupo de variables	Variables
Sistema formal	Preproducción; Producción; Presupuesto; Fuentes del guión; Guión; Narrador; Línea temporal; Personajes; Localización; Decorados; Vestidos

Sistema estilístico	Escenas; Planos; Iluminación y dominantes cromáticas; Sonidos y banda sonora
Interacción formal/estilística	Caracterización de los personajes protagonistas; Caracterización de los personajes secundarios; Figurantes y colectivos; Referencias intertextuales; Representación de la mujer y de los rasgos de feminidad; Representación del hombre y de los rasgos de masculinidad; Representación del contexto histórico; Representación del contexto social; Representación del contexto cultural; Significado moral del desenlace
Recepción	Resultados en taquilla; Premios en festivales de cine; Crítica nacional; Crítica internacional; Impacto académico; Influencia en la cultura popular

Cada una de las variables puede estar definida con datos cualitativos y/o cuantitativos con un nivel de detalles y de precisión que dependerá de cada investigación. Una vez completado el análisis general de las características de la película con el enfoque cognitivo, el enfoque semiótico se aplica para delectar las unidades de significado dentro de las escenas de combates más relevantes desde el punto de vista narrativo y estético.

En efecto, dentro del género *wuxia*, estas escenas representan a la vez la culminación de la acción y la expresión de los valores que animan a los personajes, debido a la estrecha relación que existe entre determinados conceptos de filosofía tradicional china y los movimientos de los cuerpos en combate. Para la extracción de los datos del análisis textual se recomienda utilizar el modelo propuesto por el grupo de investigación ATAD (*Protocolo de segmentación del texto audiovisual*), de la Universidad Complutense de Madrid, utilizando el software *Encuadres* de González Requena (2018).

4. Discusión

El enfoque propuesto que combina el paradigma cognitivo con la aproximación semiótica permite la comprensión de una obra cinematográfica en su integralidad y en su contexto de emisión y de recepción, teniendo en cuenta la experiencia y la propia subjetividad humana.

Esta aproximación convergente resulta especialmente valiosa para abordar la descripción de una serie de obras inscrita en un mismo género cinematográfico. El *wuxia* destaca por la riqueza de los símbolos, las referencias intertextuales y los códigos culturales integrados en la trama, los personajes y los elementos estéticos.

La aplicación de este protocolo de análisis fílmico permite obtener una comprensión integral de las narrativas y personajes de las películas *wuxia* y una descripción, desde el punto de vista de los sistemas cognitivos y semióticos, de los elementos que contribuyen a la consolidación de los convencionalismos característicos de este género cinematográfico.

De este modo, se puede responder de manera satisfactoria a la complejidad de los elementos formales y de su sustrato cultural y simbólico. En efecto, abordar la caracterización de un género tan importante como el *wuxia* no es una tarea sencilla. Es necesario evitar la simplificación o la amplificación exagerada de algunos aspectos llamativos desde la perspectiva de una mirada exótica y orientalizante.

El presente estudio consiste en la presentación del enfoque metodológico desde una perspectiva esencialmente conceptual con el fin de ofrecer pautas para la realización de un método consistente y sistemático para el análisis fílmico de películas abordadas desde la perspectiva de su pertenencia al género *wuxia*.

Por lo tanto, únicamente se han ofrecido pautas generales para el diseño de las variables incluidas en el protocolo de análisis, sin entrar en detalles, siendo estos dependientes, en última instancia, de las características propias de cada investigación sobre el tema.

5. Referencias bibliográficas

- Andrew, D. (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Ediciones RIALP.
- Bao, W. (2005). From Pearl White to White Rose Woo: Tracing the vernacular body of *wuxia* in Chinese silent cinema, 1927-1931. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 20(3), 193-231.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós Comunicación.
- Bordwell, D. y Carroll, N. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. The University of Wisconsin Press.
- Bowman, P. (2019). *Deconstructing Martial Arts*. Cardiff University Press.
- Buckland, W. (1999). Film semiotics. En T. Miller y R. Stam (Eds.), *A companion to film theory* (pp. 84-104). Blackwell Publishing.
- Cai, S. (2017). *Contemporary Chinese Films and Celebrity Directors*. Palgrave Macmillan.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- Ding, Y. P. (2022). *General History of Chinese Cinema*. Routledge.
- Fung, Y. L. (1948). *A short history of Chinese philosophy*. Macmillan.
- González Requena, J. (1995). Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El Manantial, de King Vidor. En J. González Requena (Ed.), *El análisis cinematográfico* (pp. 3-49). Ediciones Complutense.
- González Requena, J. (1996). El texto: tres registros y una dimensión. *Trama y Fondo*, (1), 3-32.
- González Requena, J. (2007). El Análisis Fílmico desde la Teoría del Texto. A propósito de Goya en Burdeos, de Carlos Saura. En F. J. Gómez-Tarín y J. Marzal Felici (Ed.), *Metodologías de análisis del film* (pp. 113-134). Edipo.
- González Requena, J. (2018). Protocolo de segmentación del texto audiovisual [Archivo PDF]. <http://bit.ly/2I0rTDW>
- Hsu, J. W. (2019). The Martial Arts of Nostalgia. Sentimentalism and Modernity Overcome in The Assassin. En Peng, H. (Ed.), *The Assassin, Hou Hsiao-hsien's World of Tang China* (pp. 147-160). Hong Kong University Press.

- Kinane, I. (2018). The Wuxia Films of Zhang Yimou: A Genre in Transit. En S. Dibeltulo y C. Barrett (Eds.), *Rethinking Genre in Contemporary Global Cinema* (pp. 107-120). Palgrave Macmillan.
- Li, R. (2010). *The Soul of Beijing Opera*. Hong Kong University Press.
- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford University Press.
- Peng, H. (2019) (Ed.). *The Assassin, Hou Hsiao-hsien's World of Tang China*. Hong Kong University Press.
- Rawnsley, G. D. y Rawnsley, M. T. (Eds.) (2010). *Global Chinese cinema: The culture and politics of Hero*. Routledge.
- Teo, S. (2009). *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*. University Press.
- Torres Hortelano, L. J. (2007). La figura del bufón en Takeshi Kitano. Análisis textual de *El verano de Kikujiro*. En F. J. Gómez-Tarín y J. Marzal Felici (Ed.), *Metodologías de análisis del film* (pp. 373-378). Edipo.
- Wang, L. (2005). 武侠文化通论 [Tratado general sobre la cultura wuxia]. Renmin chubanshe.
- Wang, X. (2012). *Cine de acción de espadachín histórico en China. Estudio narrativo del cine de artes marciales en el período 2001-2010* [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. <http://hdl.handle.net/10366/115631>
- Wang, H. (2023). *Las cuatro etapas en el cine de Zhang Yimou* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/4045>
- Yue, A. y Khoo, O. (Eds.). (2014). *Sinophone cinemas*. Springer.
- Zhou, X. (2017). *Globalization and Contemporary Chinese Cinema: Zhang Yimou's Genre Films*. Palgrave Macmillan.

Financiación: el artículo no recibe financiación.

Conflicto de intereses: los autores declaran que no existen.

Traducción al inglés: aportada por los autores.

HOW TO CITE (APA 7^a)

Wang, K. (2024). Enfoque cognitivo y semiótico en el análisis fílmico aplicado al género cinematográfico wuxia. *Comunicación & Métodos – Communication & Methods*, 5(2), 66-78. <https://doi.org/10.35951/v5i2.200>