

Una mirada al Oriente: danzando con leones

Felipe Chan

Introducción

La migración es un proceso que conlleva siempre una mezcla cultural e impacto social significativo, sobre todo en la formación de una identidad nacional tan diversa y compleja como lo es la peruana, la cual goza de influencia europea, africana, indígena, además de asiática (Valdizán, Armas, Palacios & Seiner, 2012, pp. 399-411). Como parte del mestizaje cultural, Yamawaki menciona que los inmigrantes del lejano Oriente se encontraron con un proceso de aceptación más que difícil, en gran parte debido a lo complicado que resultaba catalogárseles dentro del marcado régimen social, el que aún gozaba de clara influencia en el Perú republicano de mediados del siglo XIX. Esto llevó a que fuesen acogidos en más de una ocasión con actitudes características de la exclusión e inclusive persecución. No obstante, la autora afirma que fue precisamente en la condición de minoría social que se vio una importante influencia sobre la sociedad, permitiendo la coexistencia de los rituales mayoritarios con muchas de las tradiciones y elementos traídos desde sus distintos puntos de origen (2002, p. 20-21).

Una de estas prácticas es la Danza de Leones china, también llamada Wu Shi (舞獅). Originaria del sur de China, durante el reinado de la Dinastía Han (205 a.C. a 220 d.C.) este ritual ancestral es ejecutado sobre todo en festivales religiosos, a manera no solo de representación del jolgorio de las fiestas, sino además para expulsar fuerzas negativas en preparación para las mismas (Jing Wo Martial Arts & Athletics Association of Canada, sin fecha). La danza en sí consta de ocho partes sucesivas que simbolizan distintos estados dentro de la

* Primer puesto. Profesora: Lilian Kanashiro Nakahodo. Curso: Semiótica de las prácticas, dictado durante el 2016.

rutina de las criaturas: dormir, despertar, jugar, buscar, pelear, comer, cerrar y dormir; formando así una secuencia que carece de una duración determinada para cada una de las partes, de manera que es posible no solo alterar el orden sino incluso omitir alguna de ellas. El despliegue coreográfico está compuesto por tres leones, cada uno formado por dos bailarines así como una banda compuesta de instrumentos de percusión, entre ellos, cimbales, tambores, gongs y petardos (Low, 1994).

Contrario a la interpretación característica dentro del folklore occidental, la figura de los leones representan predominantemente la gran capacidad de protección (Dañino, 2013). Esta representará el eje temático principal a lo largo del análisis, entendido como la acción de resguardar a un objeto, persona u animal de peligro, en este caso simbólico (Real Academia de la Lengua Española, 2014). Fonegy señala que la búsqueda de protección es uno de los instintos más naturales, siendo este desplegado desde la etapa de la más temprana infancia ante estímulos desconocidos que pueden ser asumidos como dañinos y que consecuentemente producen ansiedad en el sujeto (2001, n/p).

1. Estado del arte

Son variados los estudios que describen la intrínseca relación entre los rituales y su función religiosa. La mayoría describe a estos como símbolos de culto, en función a su capacidad de mediación con deidades (Strine, 2014, p. 253); como formadores de la idea de identidad tanto propia como grupal e inclusive como modelo de acción (Westman, 2011, p. 212; Berry, 2010, pp. 55-57). En general, la idea de los rituales va asociado a prácticas comunes con trasfondos no solo religiosos, sino también de índole social, como es el caso en la mayoría de prácticas chinas (Curzer, 2012, pp. 290–291). De la mano con esto resalta la teoría del filósofo Xunzi que señala que al tratarse en la mayoría de casos de propuestas artísticas dentro del rito debían hacerse presente dos formas distintas pero complementarias de belleza: la formal u objetiva y la sensual o subjetiva. De esta forma se logra infundir en los rituales una visión mucho más poética e inclusive primal; es decir, siguiendo la idea de que eran recursos de los que disponían los seres humanos para conectar con el cosmos (Alexandrakis, 2007, p. 267, 272).

No solo eso, sino que las prácticas que constituían rituales podían ser usadas como herramientas importantes para el cambio social, una oportunidad para canalizar la energía y significación espiritual, de manera que se hacía pública para interpretación, con efectividad derivada de lo atractiva que era y el efecto que lograba causar en los espectadores (Darlington, 2007, p. 160-

170; Yarber, 2013, p. 293). La acción física muchas veces era tomada como un símbolo directo del progreso de los significados, en su mayoría religiosos. Esto proponía la dualidad cultura y religión, en la cual la primera se anclaba en los signos y sistemas existentes para fundamentar su existencia; siendo lo opuesto también posible: prácticas culturales justificadas en el ámbito de lo sagrado. Aquí entraba a tallar la función de la música y sobre todo la danza dentro de los ritos (Sautter, 2005, pp. 176–177).

La danza es definida como un sistema estructurado de movimiento por André Grau con una clara distinción de los deportes. Si bien ambos son semejantes en cuanto al uso corporal y al esfuerzo físico que representan, son percibidos como pertenecientes a dominios culturales distintos; la primera dentro de lo artístico y el segundo con la competencia. Así, salta otra nueva categorización dentro de los deportes, con una diferencia adicional marcada por la tendencia estilística. En el primer caso se trata de aquellos con un propósito claro, con la finalidad de prevalecer sobre otros competidores, en este caso, la efectividad de la técnica radica en la posibilidad de traer la victoria; mientras que el segundo se basa en el valor estético, donde los movimientos bellamente ejecutados destacan por sobre su propósito práctico (2011, pp. 44–47).

De acuerdo a esto, las danzas rituales chinas se verían, junto con otras artes marciales de exposición, dentro de la categoría de deportes estéticos, tanto como, al igual lo indica el nombre, un arte. La visión eurocéntrica tiende a la simplificación de las distintas prácticas dentro de un determinado campo u otro, eliminando así la posibilidad de diálogo entre ambos. Esta misma línea de pensamiento es la que denomina como parte de un mundo “exótico” a las cosas foráneas y distintas al imaginario europeo a partir del siglo XIX, muchas veces catalogando de “locuras” o “aullidos” a muchos de los despliegues culturales del resto del mundo para hacerlos más asequibles al imaginario de la época. Si bien las culturas orientales, y sobre todo la china, eran vistas como pueblos civilizados, se les reprochaba así también el no ser partícipes de la corriente iluminada que primaba a lo largo del siglo anterior (Stone, 2009, pp. 71–72).

2. Desentrañando el mito

Como se mencionó en un principio, la danza puede ser vista como una alegoría al tema de la protección, desde un principio tomando en cuenta las *isotopías* compuestas por *formantes* recurrentes. La primera es denominada Bestias Mitológicas Asiáticas, la cual comprende los formantes de /brillantez/, /saturado/, /rugoso/,

/suave/ y /grande/, referentes al aspecto físico y visual de los leones, en adición a los referentes del movimiento y a su rol en la danza, como lo son los formantes /rítmico/, /desplazamiento/, /flexibilidad/, /rapidez/ y /verticalidad/.

A esa se le suma una segunda isotopía llamada Sonidos Percutivos, compuesta por los formantes /rítmico/, /ruidoso/ y /claridad/.

Estos son deducibles a partir de los signos que forman parte de la danza, específicamente los leones chinos en el caso de las Bestias Mitológicas Asiáticas y tanto la banda como los petardos son integrados en Sonidos Percutivos. La función de estos dos se resume en el aspecto superficial de la protección. Mediante formantes como /grande/, /rapidez/ y /saturado/, originarios de la primera isotopía, y su conjunción con lo /ruidoso/ de la segunda, se busca crear un ambiente amenazador que sea a la vez llamativo, indicado por los formantes de /brillantez/, /rítmico/, /flexibilidad/ y /claridad/.

Tradicionalmente, la figura de los leones chinos es vista como uno de los principales símbolos protectores dentro de la cultura china, siendo sobre todo colocada en los portales de distintas edificaciones en señal tanto de autoridad como de prestigio (Dañino, 2013, pp. 317–318). La incorporación de parejas de leones, uno macho y una hembra, hace referencia a la costumbre de incluir dos dioses en las puertas para ahuyentar malos espíritus (Maspero, 2000, p. 129), de manera que esto se ve traducido a mayor escala en el ritual de la danza. En este sentido, es posible observar cómo un conjunto de valores semánticos cobran formas diversas, tales como en esculturas y danzas, para conformar los signos y modos de expresión propiamente culturales. Estos modos de expresión es lo que en semiótica se denominarán como dispositivos de inscripción.

3. Diagramando la experiencia

Al igual que los formantes se incorporan en las isotopías, estas últimas son incluidas dentro *dispositivos de inscripción* que se traducen en estructuras tanto espaciales como temporales. La primera, el espacio, se divide en cuatro zonas claramente separadas en un principio.



La naranja corresponde a la Zona Banda, dentro de la cual está ubicada la agrupación musical en torno al tambor principal. Esta está compuesta por instrumentos de percusión como platillos, gongs y tambores; cumpliendo la función de marcar ritmo y brindar mayor energía a la danza. Asimismo, los sonidos fuertes sirven simbólicamente para extraer las fuerzas negativas; para su consecuente expulsión (Yun, s/f, p. 2).

188

En la zona roja se desarrolla predominantemente el despliegue coreográfico de los intérpretes, de modo que es denominada Zona Danza. A su vez se ve dividida en tres subzonas, cada una perteneciente a uno de los leones. El león rojo se ubica en el centro, como símbolo de la felicidad, la buena suerte y la celebración; a la derecha está el león negro, a su vez representando la sabiduría y la adaptabilidad; y finalmente a la izquierda se encuentra el león amarillo que simboliza la claridad, la buena fe y la realeza (One World Nations Online, s/f).

En tercer lugar, la zona azul es en la que se distribuye el público mirando hacia los dos espacios reconocidos anteriormente. En esta, la Zona Público, la audiencia se desplegaba en forma de semicírculo con mayor concentración del lado de los leones que de la banda.

Entre la Zona Público y la Zona Danza, la zona morada, se ubica una lechuga; colgando desde el techo.

En cuanto a la rejilla temporal, son discernibles ocho instancias dentro del baile, en la que dos son desplazamientos generales y seis son las etapas que componen la rutina. La danza inicia con el ingreso al escenario: la banda empieza a tocar mientras ingresan los tres leones y se ubican en sus respectivas posiciones, al llegar a las marcaciones; la banda asume un breve silencio para volver a empezar y dar inicio a la coreografía en sí. La etapa inicial empieza con el primer movimiento, el “Despertar” de los leones, dentro del cual

los personajes, previamente echados sobre el piso, proceden a acicalarse y a desperezarse, durante este tiempo se mantienen en posiciones individuales. El segundo movimiento es el “Jugar”, durante este se inicia una mayor interacción entre los personajes, en este momento la separación espacial entre las zonas se ve disminuida, tanto dentro de la Zona Danza como con la Zona Público, si bien no llegan a ingresar por completo a este último.

La etapa media abre con el tercer movimiento, la “Búsqueda”, en la cual los leones proceden a recorrer la zona Danza en su totalidad, interactuando más con el público y menos entre sí. El punto clave es cuando encuentran la lechuga que cuelga por encima de ellos. La “Pelea” es el punto más importante no solo por su conexión simbólica y referencia directa al origen de la danza, sino porque además es el momento más claro en el que se evidencia el tema de la protección. El despliegue intenso coreográfico representa la lucha entre los leones para “expulsar el mal y atraer la buena suerte” (Küng, 2007). La conexión con el siguiente momento se da cuando uno de los leones, en este caso el rojo, consigue alcanzar la lechuga que cuelga por encima. El momento de “Comer” es la simulación de la ingesta de la lechuga, al cual se le suman los dos leones restantes para despedazar la lechuga y encontrar el sobre rojo en su interior, símbolo de la prosperidad.

Por último, en el “Cierre” se produce una rutina semejante a la de “Jugar” en señal de despedida para con el público, de manera que se acercan lo más posible a este último antes del desplazamiento final fuera del escenario.

En la rutina descrita, se permite observar la necesidad de que las prácticas sean vinculadas estrechamente con relatos e historias derivadas del imaginario social; es decir, mitos que articulan la visión de mundo y el deseo para el futuro.

Asimismo, es de considerar que los relatos o rutinas en las que son articulados los mitos, requieren ser categorizados. Es decir, organizados para proveer una mejor comprensión del mundo a representar. En la *categorización* de los signos involucrados en la práctica observada están presentes tres de las cuatro categorías. Los leones representan una familia, ya que, si bien son varios los elementos en común que tienen entre sí, las diferencias en significación son aún mayores, de modo que componen una imagen más o menos uniforme y variada a la vez. Por el contrario, tanto la banda como los petardos caen dentro de las series, tomando en cuenta el peso que tienen las similitudes que los atan en oposición a las escasas diferencias que podrían tener. El signo más resaltante es la lechuga que se ve traducida en un parangón. La clara distinción de esta no solo en cuanto a formantes, sino como símbolo único en representación de la bonanza y la prosperidad ayuda a resaltarla como elemento clave dentro de la danza.

4. Más allá del león

Como parte del objeto se identifica la envoltura como equivalente al *soporte de inscripción*. En el caso de esta práctica particular, al hablar de envoltura, se podría hacer alusión al vestuario del león. Este está compuesto por una serie de elementos fuertemente vinculados a la mitología china, cuya conjunción no solo alude a distintos tipos de valores, como la sabiduría y la longevidad, sino también a elementos más terrenales que son vistos como partes importantes para una vida tranquila, tales como la buena suerte y la prosperidad económica (Jing Wo, s/f). En total son nueve funciones psíquicas identificables, de entre las cuales se identifican seis al aplicárseles al vestuario de los leones chinos.

El primero de estos es de mantenimiento, la que asegura la cohesión de los elementos del envoltorio, como se mencionó anteriormente, la imagen del león es creada gracias a la incorporación de distintos elementos propios del folklore chino, ejemplos de esto son las orejas y la cola del *Qilin*, o unicornio chino, la columna de la serpiente y la frente y barba del dragón. La mayoría de estos elementos se encuentran inscritos en la cabeza de del león, junto a un pequeño espejo en la frente como símbolos de la carga positiva que lleva (Jing Wo, s/f).

La siguiente función es la de contención, cerrando el personaje como ente unitario y compuesto por los dos danzantes, uno en la posición de la cabeza y las patas delanteras, y el otro en las traseras. Cada uno de estos tiene una función distinta para hacer que el personaje cobre vida, mas deben trabajar en completa sintonía para que se vea como unidad. La imagen es completada con los pantalones de los intérpretes, del mismo material que el manto que los cubre.

A continuación se identifica la función de recarga y descarga de energía, tomando en cuenta cómo se emplea el vestuario a manera de médium para poder realizar el despliegue coreográfico. El vestuario está compuesto por tres partes: la cabeza del león, el manto que se desprende de esta y los pantalones de los danzantes, cada uno de estos tiene una particularidad en la forma cómo se acopla a la danza de modo que no es el mismo movimiento repetido. En primer lugar, la cabeza posee tanto un par de orejas como un par de ojos, todos los cuales son móviles (en el caso de los ojos, se trata de los párpados), así como de una solapa que funciona a manera de boca en la parte inferior, gracias a estos, es posible ver al león como un personaje “vivo”. De igual manera, el manto y los pantalones no son solo para cubrir a los danzantes, sino que además le brindan fluidez y energía al movimiento.

La distinción entre lo propio y lo no propio se evidencia al establecer las fronteras de lo que vendría a ser la entereza del león, para dejar de abarcar la

totalidad del escenario. Especifica así quiénes son los que comprenden tal o cual personaje y su función dentro de la coreografía. De manera semejante ocurre con la función erógena. Al simular el vestuario la piel del animal, se trata de simular como si fuese este sensible a los estímulos que se le imprimen, de modo tal que reacciona ante las caricias y momentos en los que pretende rascarse.

Por último, la función conector intersensorial es manifiesto de manera explícita precisamente por tratarse de una danza. En este sentido se busca que los movimientos de los intérpretes vayan acorde al ritmo y se acople a la energía propuesta por la banda y los petardos.

Adicionalmente, se hace presente en el diseño del vestuario, una forma de modalizar la manera cómo ha de ser desarrollada la danza. Se mencionó anteriormente cómo en este ritual se presentan una serie de distintas acrobacias y pasos fuertes propios de las artes marciales, pues la seda de la que está hecha el manto que conecta a los dos danzantes tiene la propiedad de ser bastante ligera así como brindar una fluidez visual a los movimientos coreográficos. No solo eso, sino que adicionalmente tiene la particularidad de ordenar a los propios intérpretes dentro de sí. Por esto se refiere al indicar la disposición clara de los intérpretes en la rutina, designando dos espacios determinados: uno al frente, sujetando la cabeza y uno adicional en la parte posterior bajo la cola del manto.

Estos son ejemplos de uno de los dos aspectos principales dentro de la *morfología práctica*. La ergonomía responde a las características del envoltorio que dirigen hacia una práctica determinada, en este caso, el realizar la danza de leones. No obstante, el análisis ergonómico del vestuario no se limita a las facilidades que propone para el desarrollo kinestésico del baile, sino que también favorece un segundo propósito, fácilmente deducible a partir de las funciones mencionadas en la interface anterior. El vestuario de una determinada cultura sirve para identificar, unir y representar a un grupo humano, siendo este a la vez cargado de distintos significados (Quizon, 2007, p. 271), sobre todo si se toma en cuenta el rol que cumple dentro de un determinado ritual. El propósito general de la danza de leones no es solamente expulsar energías negativas para atraer prosperidad y limpieza espiritual, sino el representar un medio para la supervivencia de tradiciones culturales en un relativo estado de pureza. Esto deriva de la creencia basada en las expectativas culturales, si no se toma en consideración ciertos elementos en la representación dentro del comportamiento o aspecto visual del león, la ceremonia perdería utilidad e incluso podría incurrir en el efecto contrario (Young, 2006, p. 77).

5. De la teoría a la práctica

La primera interface dentro del plano de las prácticas es la *escena predicativa*. Para su análisis se tomará como base la estructura temporal analizada dentro de los dispositivos de inscripción. Si se recuerda, se mencionaron ocho pautas dentro de la danza cuya significación variaba de acorde a los estadios: ingreso al espacio, despertar, jugar, búsqueda, pelea, comer, cierre y salida. Esta se deriva un poco de la secuencia canónica descrita por Low (1994), quien establece que los estadios que componen la danza, si bien pueden variar en orden o inclusive por omisión, son en principio dormir, apertura, jugar, búsqueda, comer, cierre y dormir.

Las isotopías modales son lo que marcan el análisis semiótico propiamente en esta interface, se basa en la repetición de modalizaciones y el continuo afectar entre predicados. En el caso de la secuencia establecida en esta práctica particular se vio una predominancia de los verbos modales del poder, saber, deber y creer; reconociéndose así la práctica como un Ritual Heterónimo, gracias al componente dogmático y costumbrista dentro de la práctica. Esto se evidencia no solamente en el contrato determinado entre los intérpretes y los dueños del local, sino además en el valor religioso que se le es atribuido debido a las circunstancias y la creencia ritualística que adquiere. Si bien el componente del querer también podría verse activado, se ve excluido por la predominancia de la motivación externa por sobre la interna específicamente en el desarrollo de la danza.

La segunda interface dentro de las prácticas son los *procesos de acomodación*, que parten de algo inesperado. El proceder consta de cuatro fases determinadas; el primero es la “falta de sentido” producido por un accidente inesperado. En el caso de la danza se hizo presente en el momento en que el león rojo logró alcanzar la lechuga. Esto llevó a un proceso de ajuste por parte de los tres leones que viraron para colocar a este último en el puesto central de la coreografía.

La siguiente fase es la esquematización o diagnóstico de lo ocurrido, para lo cual se disponen de distintas estrategias. En este caso se recurrirá a la identificación de roles actanciales, explicación en base a modalidades y la identificación de espacio-tiempo, tomando como base a los distintos actores dentro de la práctica, entendidos como los tres leones.

El esquema actancial, en principio, es analizado tomando al león rojo como sujeto, siendo este el que logra conseguir el objeto, entendido como la lechuga. El destinador en este caso es el dueño del local, que si bien está fuera de la práctica en sí, cumple el rol de poner en marcha el objeto, visto como una

ofrenda dentro del discurso. Al otro lado del mismo eje se encuentran los tres leones como destinatarios de la ofrenda que es el tributo simbólico para poder llevar a cabo la acción purificadora. Del mismo modo, si el león rojo cumple el rol de sujeto, los oponentes son los dos restantes, cumpliendo ellos mismos el rol de sujetos en sus propios esquemas paralelos, la diferencia principal encontrada en el hecho de haber conseguido el objeto.

Por otro lado, las modalidades ayudan a esclarecer un poco más la diferencia entre las cualidades de los leones. En realidad la única diferencia entre los leones fue la activación principal del poder adquirir la lechuga, en parte impuesto por la cantidad limitada de esta. Puesto de otro modo, al ser el león rojo el que la consiguió, hacía imposible que los otros dos pudiesen adquirirla; de modo que el rojo se alza como predominante y debía por tanto adoptar el papel central en el rito. Algo semejante ocurre en el caso de la identificación del espacio y tiempo, tomando por base la destreza y astucia del león rojo, tomando principal importancia al ser esta diferencia la que le permitió alcanzar el objeto de deseo antes que los otros dos.

La regulación dentro del proceso de acomodación fue manejada desde la lógica del protocolo, ajustando el rol de los leones en base al accidente. Esto es notorio en la reorganización de los roles, si bien antes se podía hablar de una mayor igualdad en la posición simbólica de los leones como tres semejantes, el conseguir la lechuga lleva a elevar a uno a una posición central, relegando a los otros dos a posiciones laterales. Se ve aún más claro en la acomodación misma; es decir, la ejecución de la solución proyectada, que es el servir de contraescena mientras el león rojo extrae el sobre rojo y hasta que este les da la señal para que se le acerquen y terminen de desmenuzar el vegetal, lo que permite continuar con los estadios faltantes en la coreografía.

A partir de los procesos de acomodación es posible empezar a analizar las *interacciones arriesgadas* que se llevan a cabo en la práctica. A lo largo del ritual se hace evidente que la interacción predominante es el ajuste, proponiendo relaciones entre sujetos en cuanto a la competencia estética centrada en la sensibilidad del otro. Al tratarse de una danza, este principio entra a tallar en dos planos distintos pero vinculados: uno es la música que demanda una destreza rítmica superior para poder seguir el tempo impuesto por la banda, y el otro con relación a los otros danzantes, en especial al tomar en cuenta la rigurosidad de las acrobacias y movimientos bruscos. La capacidad de sentirse espacialmente entre los danzantes va vinculada al riesgo que se establece durante la danza, siendo muchas las ocasiones en que una equivocación de cálculo podría acabar por disolver la ilusión de la criatura mágica.

6. *Un león en piel de oveja*

La sociedad peruana no es ajena a la coexistencia de distintas culturas y tendencias sociales, sobre todo en la capital. Uno de estos es el caso del proceso migratorio chino principalmente a la costa que se inició en 1841, con la finalidad de suplir la falta de mano de obra que la abolición de esclavos suponía para muchos de los hacendados (De Trazegnies, 1994, p. 83-84). La migración cultural adicional no fue sino una consecuencia inherente. Gracias a este sentido de realidad, se permite afirmar una desviación en el análisis de las *estrategias*, estableciendo por necesaria una aclaración inicial. Las estrategias se caracterizan por la relación establecida entre el plano de la normalidad y la alteridad, es decir reconocer al otro. Tomando esto en cuenta, se podría, desde una primera perspectiva, designar a la normalidad como la sociedad peruana, designando por ende, a las costumbres alternas como elementos externos a lo considerado normal.

De ser este el caso, no es difícil asumir la posición de reconocer a la danza de leones como un rito por sobre todo exótico, distinto a las interacciones corrientes que se desarrollan en la cotidianeidad limeña. Esta valoración casi decorativa que se le ofrece en cuanto a su existencia alterna a la normalidad podría ser catalogada como una interacción propia de la *admisión*, en cuanto a *gestiones estratégicas* respecta; es decir, se alza como un objeto extraño a la normalidad, cuya existencia no es combatida, sino más bien dejada de ser por ser vista como algo diferente y atractivo. Esto a su vez es reafirmado por la esporádica aparición de las bestias en eventos festivos, siendo estos asumidos de manera semejante como lúdicos dentro del contexto de la celebración.

La valoración dada asimismo ayuda a explicar la razón por la cual el rito no podría ser asumido como parte de la normalidad, a menos de que se asuma a la tradición cultural china como normalidad. El condicional basado en la presuposición de la percepción de la danza desde un punto de vista externo, distinto a la valorización cultural reafirma la necesidad de inclusión dentro de la consideración del otro como objeto creado por reflexiones con respecto al papel del individuo y su relación con el entorno. Por eso se logra aceptar la identidad del otro como un ser sensible, un ser corporal en el mundo, catalogándolo además como una diferencia insuperable (Gamboa, 2012, pp. 254–255).

Por otro lado, la práctica no está exenta del valor de tensión con respecto a la normalidad. Al tratarse de un ritual, valorado principalmente desde un plano tradicional religioso, debe mantenerse una cierta pureza cultural dentro de la danza. Esta idea parte de los requerimientos específicos de esta.

De acuerdo a Young, muchos de los componentes culturales, tales como conocimientos, normas, supersticiones y simbolismos, se ven impresos en el comportamiento específico de la danza del león, de modo que es importante una adecuada ejecución para que los códigos sean claramente reconocibles y precisos. De otro modo, al descuidarse las tradiciones específicas en cuanto a representación o comportamiento de los intérpretes al encarnar el león, no solamente se vería anulada la función purificadora de la ceremonia, sino que podría ser incluso insultante al receptor de la bendición (Young, 2006, p. 77).

La bifurcación en el análisis se hace presente en la catalogación de los sujetos según *iconización de comportamientos estratégicos*. El principal punto de quiebre aquí es la representación de la normalidad en cuanto a esquema conductual predominante. Hasta ahora se ha asumido a la sociedad limeña como ocupante de este rol, hay además una segunda posibilidad válida, de la cual se hablará más adelante.

Siguiendo la primera lógica planteada, los leones chinos podrían cumplir el rol de *camaleones*, por los motivos explicados en la interface anterior. A grandes líneas, los personajes se valen de estrategias para poder pasar “desapercibidos” en cuanto a las prácticas predominantes. Esto se remonta principalmente a la imagen decorativa que se les es atribuida y a las circunstancias en las que se presentan, viéndose como componentes exóticos de una cultura alterna. Nunca se desprende de la idea de ajeno a la cultura corriente, mas logra coexistir casi de manera desapercibida.

La segunda lógica por el contrario, establecería a la normalidad como la cultura migrante china y tusán, como descendiente de la primera. De acuerdo a esta idea, las mismas criaturas no adoptarían el rol de *camaleones*, sino más bien de *dandies*. ¿Por qué surge esta diferencia? La situación en la que fue observada la práctica fue durante la inauguración de un chifa, en la que la mayoría de la afluencia pertenecía propiamente a esta denominación demográfica, por lo que se compartía un imaginario semejante en cuanto a códigos culturales. La importancia de esto deviene al momento de esclarecer la función que cumplían las bestias en el contexto. Se mencionó cómo la función purificadora de los leones eran parte de su condición como criaturas divinas, descritas así por las múltiples leyendas y acepciones acerca de su iconografía; pues bien, es en esta definición que se halla la razón de la condición de superioridad. Se tratan de elementos que surgen de la categoría de normalidad, i.e. la tradición china, y se colocan por encima de esta en términos de valoración, es decir, en la veneración que se les rinde. De esta manera se alza unívocamente como manifestación cultural tradicional china, junto con otras tantas representaciones (e.g. gastronomía, *hong bao*, etc.).

Es importante asimismo destacar el motivo por el cual no podría formar parte de la normalidad en ninguno de los casos mencionados anteriormente. En primer lugar, no forma parte de la tradición peruana, por lo que no solamente sería en vano tratar de colocar a semejante manifestación en un sistema que no comparte los mismos códigos culturales, sino que solamente atina al destacarlo en sus tantas diferencias. En tanto a la tradición oriental, no podría formar parte de la normalidad en este caso tampoco, porque si bien parte de la misma, se establece como superior. La cualidad divina que se le otorga lo coloca por sobre la dimensión humana a la que pertenecería inevitablemente la mayoría de tradiciones, el ser un símbolo emblema así también resalta la distinción en valorización que otras tantas prácticas carecen.

7. *Trascendiendo barreras culturales*

Si lo que caracteriza a una *forma de vida* es la replicación de valorizaciones en otras prácticas, es fácil encontrar cierta trayectoria semejante a la de la danza de leones en distintos rituales culturales a lo largo del mundo. Lo que caracteriza a esta danza es la fluidez entre los distintos momentos que se perciben. Esto es clave en el sentido que, al poder discriminarse distintos momentos específicos en la danza, se trata más bien de una performance donde priman los *encadenamientos* de un estadio al otro. Si se recuerda la estructura temporal analizada previamente, se observará cómo se establece una estructura clara de ocho momentos definidos perceptibles desde el punto de vista del observador.

El encadenamiento de etapas dentro de los rituales es frecuentemente observado en el uso de distintos elementos, haciéndose presente en otras culturas a lo largo del mundo. Un ejemplo de esto es la ceremonia de la cabeza de cerdo de los mayas, cuya danza representativa sirve a modo de preámbulo para la conexión espiritual con los astros y la tierra (Astor-Aguilera, 2014, pp. 10–13). Si bien hay una predominancia por trayectorias agrimensoras en la mayoría de rituales tradicionales religiosos, como las misas católicas o una versión del *kut* propio del chamanismo coreano, la propuesta dinámica prevalece sobre todo en expresiones artísticas incorporadas en la religión. Cabe mencionar así también que existe una clara distinción entre aquellas danzas ritualistas más cercanas a la definición de sonámbulas y las propiamente dinámicas. Esto sería producto de la conducta apreciada a lo largo del despliegue, siendo muchas de las danzas africanas y sudasiáticas más semejantes a esta primera definición, caracterizadas por el estado de trance en el que requieren estar los participantes para hacer despliegue apropiado del aspecto religioso, simbolizando así un flujo constante de energía (Ojeya, 2012, pp. 161–162).

En otras manifestaciones culturales, como el teatro *Noh* japonés, la progresión en cuanto a desenvolvimiento escénico, si bien pareciera ser algo dejado al azar, depende de una codificación de movimientos específicos a cada uno de los representantes. Demostrando a su vez una conexión clara mediante el elemento musical interpretativo, en el que el aspecto emotivo entra en un segundo puesto frente a la precisión de los movimientos y posición en escena. Asimismo, en la danza se hacen presentes cinco partes, de las cuales tres son representadas ocasionalmente, con la constante base en tradiciones y mitología tradicional japonesa (Hatlen, 1954, pp. 231–233).

Bibliografía

- Alexandrakis, A. (2006). The Role of Music and Dance in Ancient Greek and Chinese Rituals: Form versus Content. *Journal of Chinese Philosophy*, vol. 33 (2), 267-278.
- Astor-Aguilera, M. (2014). Maya and Korean Pig Head Rituals: A Divergence from Eliade. *Asian Journal of Latin American Studies*, vol. 27 (4), 1-29.
- Berry, M. (2010). From “Ritual” to “Repertory”: Dancing to the Time of the Nation. *Afro-Hispanic Review*, vol. 29 (1), 55-76.
- Curzer, H. (2012). Contemporary Rituals and the Confucian Tradition: A Critical Discussion. *Journal of Chinese Philosophy*, vol. 39 (2), 290-309.
- Dañino, G. (2013). *Enciclopedia de la Cultura China*. Beijing: Ediciones en Leguas Extranjeras.
- De Trazegnies, F. (1994). *En el País de las Colinas de Arena, Vol II*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Darlington, S. (2007). The Good Buddha and the Fierce Spirits: Protecting the Northern Thai Forest. *Contemporary Buddhism*, vol. 8 (2), 169-185.
- Foney, P. (2001). Attachment Theory and Psychoanalysis. Recuperado de <https://www.kobo.com/ww/es/ebook/attachment-theory-and-psychoanalysis>
- Gamboa, L. (2012). El Lugar del Otro: El problema de la alteridad en la filosofía de Merleau-Ponty. *Universitas Philosophica*, vol. 29 (58), 251-275.
- Grau, A. (2010). Figure Skating and the Anthropology of Dance: The Case of Oksana Domnina and Maxim Shabalin. *Anthropological Notebooks*, vol. 16 (3), 39-59.
- Hatlen, T. (1954). A Visit to the Japanese Noh Drama Theatre. *Western Speech*, vol. 18 (4), 231-235.
- Jing Wo. *Martial Arts & Athletics Association of Canada. History of Chinese*

- Lion Dance*. Recuperado de: <http://www.jingwo.com/content.php?category=18>
- Küng, H. (2007). *En busca de nuestras huellas*. México: Penguin Random House Grupo Editorial México. Recuperado de https://books.google.com.pe/books/about/En_busca_de_nuestras_huellas.html?id=5T1HAAAAQBAJ
- Low, C. (1994). *The Lion Dance: Myths and Meanings*. San Diego State University. Recuperado de <http://www.oocities.org/lionscave1/Articles/Myth.html>
- Maspero, H. (2000). *El taoísmo y las religiones chinas*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ojeya, B. (2012). Katherine Dunham: Decolonizing Anthropology Through African American Dance Pedagogy. *Transforming Anthropology*, vol. 20 (2), 159–168.
- One World Nations Online. Symbolism of colors, Association of the five elements in Chinese belief and Feng Shui. Recuperado de http://www.nationsonline.org/oneworld/Chinese_Customs/colours.htm
- Stone, J. (2009). Drama, Primitive Ritual, Ethnographic Spectacle: Genealogies of World Performance (ca.1890-1910). *Modern Language Quarterly*, vol. 70, 67-96.
- Quizon, C. (2007). Costume, Kóstyom, and Dress: Formulations of Bagóbo ethnic identity in Southern Mindanao. *Ethnology*, vol. 47 (4), 271–288.
- Real Academia de la Lengua Española (2014). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=URzfow>
- Sautter, C. (2005). Teaching the Dance of World Religions. *Teaching Theology & Religion*, vol. 8 (3), 176-183.
- Strine, C.A. (2014). Ezekiel's Image Problem: The Mesopotamian Cult Statue Induction Ritual and the Imago Dei Anthropology in the Book of Ezekiel. *Catholic Biblical Quarterly*, vol. 76 (2), 252-272.
- Valdizán, J., Armas, F., Palacios, R. & Seiner, R. (2012). *El Perú Republicano 1821–2011*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Westman, C. (2011). Contemporary Studies of Ritual in Anthropology and Related Disciplines. *Reviews in Anthropology*, vol. 40 (3), 210-231.

- Yamawaki, C. (2002). *Estrategias de vida de los inmigrantes asiáticos en el Perú*. Lima: IEP Ediciones.
- Yarber, A. (2013). Embodied Activism: Israeli Folk Dance Creating Social Change in the Jewish Community. *Implicit Religion*, vol.16 (3), 289-300.
- Young, W. (2006). La danza del León del Sur de china en Canadá: la influencia de James Lore en las artes marciales. *Revista de Artes Marciales*, vol. 1 (3), 70-79.
- Yun, Z., Serrato, J. & Juzgado, M. (s/f). *Curso de la Danza del León en Lishu, China*. Madrid: Escuela Superior de Serrato Centro de Enseñanzas Orientales y Ocio.

*Anexo**Leyenda del Nian (una versión del origen del baile)*

Hace mucho tiempo, apareció en China una extraña criatura que aterrorizó a un pequeño pueblo; esta asustaba y se comía tanto animales como hombres. La rápida y fiera criatura fue llamada “nian”, que suena como la palabra china “año”. Pasó el tiempo y los habitantes del pueblo se hartaron de la bestia, se reunieron y tomaron una decisión. Los aldeanos buscaron al zorro y al tigre para que los ayudaran a espantar a la bestia, mas ninguno de ellos pudo luchar contra el Nian exitosamente.

En su desesperación la gente acudió al león, quien sacudió su melena y corrió hacia la criatura, hiriéndola. El Nian se alejó con el rabo entre las patas, anunciando que volvería al año siguiente para vengarse.

Una vez transcurrido ese tiempo, la bestia volvió al pueblo. Esta vez el león no podía proteger a los aldeanos, pues estaba muy ocupado cuidando la puerta del Emperador, de modo que los habitantes decidieron hacer ellos mismos el trabajo. Con tela y bambú fabricaron una imagen del león, y con dos hombres en su interior, se acercaron al Nian. El león falso se movía y rugía tanto que la bestia volvió a escapar.

Esta es la razón por la que en la víspera del Año Nuevo Chino danzan siempre los leones; su función es asustar a los espíritus malignos hasta el año siguiente.

(La leyenda ha sido recopilada por Zhong Yue Jun, J. C. Serrato y Miguel Juzgado dentro del archivo Curso de la Danza del León en Lishu, China, para la Escuela Superior Serrato, Centro Nacional de Enseñanzas Orientales y Ocio)