



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

CHINA EN LA CIUDAD DE MÉXICO: LA MÚSICA
EN EL RITUAL CAIQING DEL AÑO NUEVO LUNAR
EN EL BARRIO CHINO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ETNOMUSICOLOGÍA
P R E S E N T A :
ADRIANA MARTÍNEZ FALCÓN

DIRECTOR DE TESIS: GONZALO CAMACHO DÍAZ



MÉXICO, D.F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS

Durante estos cinco años de trabajo en los que he desarrollado una investigación de tesis, me he encontrado con mucha gente, por lo cual creo que es sumamente difícil hacer una dedicatoria breve y no sentir deseos de agradecer a cada una de las personas que me facilitó la tarea de realizar una investigación sobre la tradición china del Cai Qing, o como le llaman en México, “Bajar la lechuga.” En esta sección pretendo fusionar los agradecimientos y las dedicatorias, pues creo personalmente que ambas están entrelazadas.

Este trabajo de investigación ha sido realizado y apoyado en colaboración con mis profesores, amigos y gente que, a partir del año 2005 han trabajado conjuntamente. Dedico este trabajo a todas estas personas que directa o indirectamente han dejado una enseñanza en este recorrido. También haré mención de las personas que contribuyeron a mi formación o que por el simple hecho de brindarme su amistad, facilitaron este trayecto de 7 años de formación musical.

A mi familia porque han sido pacientes y me han apoyado durante toda mi formación: Mis padres Ángel y Berta, que me han alentado para que pueda cumplir todas mis metas, y mis hermanos Alonso y Paulina, quienes han sido cómplices de todo este trayecto; y finalmente a mis sobrinos Diego y Valeria.

A mis amigas Jessica e Iskra, por haber hecho menos tediosas y más intensas las jornadas de arduo trabajo; a mis amigos César, Juan Luis y Eric, de quienes aprendí las mejores lecciones de música; y a Dalila y Tannya por apoyarme y creer en mi trabajo.

A todas las personas de Barrio Chino, Omar, David, Felipe, Geovana, Weijing, Wenwen, Ángel, Hugo... todos los que hicieron que esta tesis pudiera existir. Al profesor Francisco González, quien amablemente colaboró y al señor Ismael García, porque sin su valiosa información esta tesis no hubiese caminado.

A las profesoras Lourdes Cuellar y Meng Ai Qun, quienes me apoyaron en la formación del idioma chino, y por quienes he entendido tanto de la cultura China. ¡Su amistad y su ayuda técnica funcionaron de maravilla!

Al profesor Juan Manuel Olguín, quien fue mi mentor y a quien le debo estar donde estoy. A todos los profesores que contribuyeron a mi formación en la Escuela Nacional de Música; al profesor Gonzalo Camacho, por sus consejos, apoyo y orientación; a los profesores Guillermo Contreras, Rolando Pérez, José Antonio Guzmán, Eloisa Lafuente, Ariel Waller, Jorge Zúñiga, Hiram Dordelly, Mariana Murguía y Felipe Ramírez; todos ellos me dieron valiosas lecciones que nunca voy a olvidar.

Finalmente, pero no por eso menos importante, quiero dedicar este trabajo y agradecer infinitamente a Miguel Espinosa, porque durante todo este trayecto ha hecho las veces de maestro, confidente, amigo, colega y pareja. Porque sin su infinita paciencia y persistencia no hubiese tenido el aliento de realizar esta investigación y porque sin su cariño no hubiese tenido suficiente inspiración.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS

INTRODUCCIÓN. 1

**CAPÍTULO 1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y SOCIALES DE LA
MIGRACIÓN DE LOS CHINOS EN LOS S. XIX Y XX Y SU PRESENCIA EN
MÉXICO.** 20

1.1 Factores que propiciaron la migración de los chinos a América

1.1.2 El divisionismo Manchú y Han

1.1.3 La postura imperial y tributaria del gobierno Qing

1.1.4 Guerra del Opio (1839-1842)

1.2 La llegada de los chinos a México y su presencia en el Barrio Chino del Distrito Federal

1.2.1 Asentamientos Chinos en México

1.2.2 El Barrio chino de la Ciudad de México. La comunidad China

**CAPÍTULO 2 ANTECEDENTES DE LA FIESTA DEL AÑO NUEVO EN
CHINA.** 38

2.1 El tiempo

2.1.1 El calendario

2.1.1.1 Los números

2.1.1.2 Los animales

2.2 El mito de origen de la fiesta del año nuevo

2.3 El Dragón: aspectos generales de este animal en la cosmovisión china

2.4 El león: aspectos generales de este animal en la cosmovisión china

2.4.1 Etimología del término león

2.4.2 El león en las fuentes históricas

2.4.3 Posible origen de las prácticas de la danza de león

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

**CAPÍTULO 3. INSTRUMENTOS PARA LA MÚSICA DE LAS DANZAS
REPRESENTADAS DURANTE EL AÑO NUEVO.** 62

3.1 Ensamble Chuida

3.1.1 Ideófonos

3.1.1.1 Gong

3.1.1.1.1 Denominación, clasificación y descripción general

3.1.1.1.2 Materiales y/o técnicas de construcción

- 3.1.1.1.3 Características sonoras
- 3.1.1.1.4 Datos histórico-sociales del instrumento
- 3.1.1.1.5 Técnica de ejecución
- 3.1.1.2 Platillos
 - 3.1.1.2.1 Denominación, clasificación y descripción general
 - 3.1.1.2.2 Materiales y/o técnicas de construcción
 - 3.1.1.2.3 Características sonoras
 - 3.1.1.2.4 Datos histórico-sociales del instrumento
 - 3.1.1.2.5 Técnica de ejecución
- 3.1.1.2 Membranófonos
 - 3.1.1.2.1 Tambores del Norte
 - 3.1.1.2.1.1 Denominación, clasificación y descripción general
 - 3.1.1.2.1.2 Características sonoras
 - 3.1.1.2.2 Tambor del Sur o Shi gu
 - 3.1.1.2.2.1 Denominación, clasificación y descripción general
 - 3.1.1.2.2.2 Materiales y/o técnicas de construcción
 - 3.1.1.2.2.3 Características sonoras
 - 3.1.1.2.2.4 Técnica de ejecución
 - 3.1.1.2.2.5 Patrones rítmicos

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

CAPÍTULO 4 LA FIESTA: ORGANIZACIÓN Y ESTRUCTURA. 97

4.1 Descripción general

4.1.1 Ubicación temporal y espacial

4.1.2 Actividades preparatorias: organización del evento por parte de la comunidad y ensayos

4.1.2.1 Organización del evento por parte de la comunidad

4.1.2.2 Los ensayos de música y danza

4.1.3 Equipos o personajes participantes en la ejecución musical y dancística

4.2 Estructura de la fiesta

4.2.1 Festividad con fines de entretenimiento

4.2.1.1 Danza de leones pequeños

4.2.1.2 Danza de leones norteños

4.2.1.3 Danza de leones sureños

4.2.1.4 Danza de dragón	
4.2.2 Festividad con fines tradicionales y/o religiosos	
4.2.2.1 Danza de Dragón (explicación de cada una de las danzas)	
4.2.2.2 Ritual Caiqing	
4.2.2.3 Bautizo del león	
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO	
CAPÍTULO 5 CAIQING.	127
5.1 Contexto histórico y social	
5.1.1 La relación artes escénicas y prácticas rituales	
5.1.2 Las prácticas agrícolas dentro de la tradición del Caiqing	
5.1.3 Ts'ai-ch'ing como acto de protesta.	
5.2 Clasificación	
5.2.1 Kao-ch'ing, puestas a lo alto	
5.2.2 Ti-ch'ing puesto en el suelo	
CAPÍTULO 6 EL CAIQING EN EL BARRIO CHINO.	145
6.1 CAI QING MÉXICO	
6.1.1 Fases o etapas del ritual Caiqing	
6.1.1.1 Saludo	
6.1.1.2 Inicio	
6.1.1.3 Danza	
6.1.1.4 Bendición	
6.1.1.5 Lechuga	
6.1.1.6 Danza	
6.1.1.7 Posible inicio	
6.1.1.8 Saludo	
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO	
CONCLUSIONES.	188
BIBLIOGRAFÍA.	214
CRÉDITOS	219

INTRODUCCIÓN

PLANTEAMIENTO/ ANTECEDENTES

El Barrio Chino de la Ciudad de México, fundado a mediados del s. XX, ha albergado a la comunidad china que llegó a la capital de manera discreta y silenciosa. Ubicado en la calle de Dolores del centro histórico, el barrio abarca sólo el tramo que enmarcan las calles Independencia al norte y Artículo 123 al sur. Dentro de dicho barrio la actividad comercial se centra principalmente en el giro restauranero y en la venta de productos chinos.

El constante racismo contra la comunidad china por parte del gobierno mexicano provocó que su actividad cultural quedara anulada o confinada a reuniones privadas organizadas por las familias chino-mexicanas de la ciudad. No es hasta la década de los 80's que los ataques cesan y que este grupo de origen extranjero desea hacer su aparición de manera pública realizando la fiesta del año nuevo lunar. La respuesta económica y social fue positiva por lo que es a partir de ahí que la calle de Dolores recibe cada año a miles de mexicanos para asistir a la celebración.

El año nuevo chino es una tradición ancestral que se rige a través del calendario lunar y del ciclo agrícola chino. La celebración del año nuevo se realiza en el solsticio lunar, que comprende las últimas dos semanas de Enero y las primeras dos semanas de Febrero. A cada año se le designa con el

nombre de un animal, que en este caso lleva el siguiente orden: rata, búfalo, tigre, conejo, dragón, serpiente, caballo, cabra, mono, gallo, perro y cerdo.

Para recibir al año nuevo, en China y por extensión a través de la migración a México, se tiran juegos pirotécnicos de manera constante y se practican danzas en la calle, principalmente la del dragón y la del león.

La danza de dragón y león se practican en México siguiendo 2 objetivos: realizar un espectáculo sobresaliente para entretenimiento de los asistentes y participar en rituales propios de la fiesta. Es por esta segunda razón que dichos personajes son elementos centrales de los que no puede prescindir la celebración del año nuevo.

Debido al paso del tiempo y a la mezcla de la cultura mexicana con la china, se han dejado de realizar ciertas prácticas; sin embargo existe un ritual que pese al tiempo se ha conservado dentro de los ritos realizados por los Leones a través de la música y la danza: el *caiqing* (採青)

JUSTIFICACIÓN

El constante racismo que sufriera la comunidad china en los siglos XIX y XX dentro de nuestro país, propició un distanciamiento por parte de la comunidad mexicana hacia la china y viceversa. El nacimiento de los equipos de danza de león y dragón propició el acercamiento de los mexicanos a la tradición y conllevó a una apertura cultural por parte de los chino-mexicanos.

La importancia de este trabajo radica primordialmente en poder destacar cómo es que la música funciona como un vínculo entre ambos países, cómo es que da continuidad y cómo es que funciona como elemento de cohesión entre culturas distintas, distantes e igualmente complejas. Si bien la problemática a tratar no se centra en esto, es inevitable tocar este punto una vez que se adentra en el fenómeno del *caiqing* practicado en territorio mexicano. De este modo el conocimiento de los vínculos culturales nos aleja de prejuicios racistas y fomenta una convivencia de respeto y tolerancia.

Es importante decir que dicha investigación comprende un marco teórico heterogéneo que engloba lo histórico, lo social, lo musical y lo semiológico, por lo que su realización es importante en tanto que pretende hacer una recopilación de diversos aspectos culturales de China que en el ritual quedaron sintetizados de manera viviente.

Otra razón por la cual este trabajo debe ser realizado es a que no existen referencia previas de trabajos de etnomusicología que aborden la problemática de la música en China, por lo cual es importante empezar a establecer referencias para poder emprender investigaciones cada vez más completas en torno a esta problemática, en las que no sólo se refleje el estado actual de la música china en México, sino en las que se puedan también realizar estudios comparativos basados en el trabajo de campo desde China.

OBJETO DE ESTUDIO

El *caiqing* o *choi Chang* (cantonés) 採青 realizado durante el año nuevo chino, nace de la tradición rural sureña de la Provincia de Cantón. Comprende un rito realizado de manera religiosa para pedir salud y abundancia durante la víspera del año que inicia. Su nombre implica distintos significados: el literal que es *recoger las verduras* y el simbólico que es *los aires favorecedores han descendido ante nuestra casa*.¹ Éste último es producto de las deformaciones de la designación y los juegos fonéticos propios del idioma.

El *caiqing* es una de las tantas variantes de *danzas de león* que se han heredado tras la migración a América; además es uno de los rituales más importantes dentro de dicha tradición. Para realizarlo, un locatario debe poner una ofrenda, que consiste en una cabeza de lechuga que lleva atado un sobre rojo. Al interior de dicho sobre se deposita una cierta cantidad de dinero; en algunas ocasiones a las lechugas se les pueden añadir manojos de mandarinas. El León sureño debe bailar para el comercio que le ofrece la ofrenda y el bailarín, tras una serie de protocolos debe devorar la lechuga, destazarla y esparcirla para brindar abundancia y salud a quienes le dieron el regalo. El sobre rojo con el óbolo económico funciona como un incentivo para los bailarines; a través de esto ellos obtienen una remuneración económica por su participación en la danza.

¹ Hu , 1995:anexo 1

En China, el ritual se fue adaptando y transformando de acuerdo a momentos particulares de la historia de este país. De ser meramente un elemento festivo del año nuevo pasó a ser una actividad patriótica durante el s. XIX, como lo señala William Hu.² El mencionado autor se refiere a este ritual como un pretexto para coleccionar dinero para la actividad política contra los manchú, además de constituir una manera de comunicar información secreta a través de sobres que se ataban a un manojo de lechuga. Las leyendas sobre la tradición abundan; sin embargo todavía algunos mexicanos herederos de la tradición cuentan esta historia. En algunos casos se habla de un monje que domó al león para que le ayudara a recoger desde una zona escarpada una hierba que curaría a un pueblo de una epidemia, otros relatos señalan que la lechuga funciona como la imagen de un árbol donde se colocaban sobres con mensajes secretos contra la dinastía Qing. Otras narraciones cuentan que la lechuga es una hierba especial que volvería vegetariano al León.³

Hoy día, el ritual se practica dentro de las fiestas del año nuevo chino del Barrio de dicha comunidad en el Centro Histórico de la Ciudad de México, y como se podrá ver a lo largo del desarrollo de la investigación, tiene inmerso elementos de origen chino claramente visibles.

Por otro lado, es importante señalar que la música tiene una presencia notable en el *caiqing*. A lo largo del proceso ritual, se puede observar que existen etapas y que cada etapa es notoriamente enfatizada por la música. Para dicha ocasión el gong, el platillo y el tambor ejecutan toques que permitirán

² Hu, 1995: 237

³ García, Ismael, 2008. En documento proporcionado por Ismael García.

diferenciar entre uno y otro momento del *caiqing*, por lo que por supuesto genera un discurso paralelo al quehacer del rito.

Habiendo sido esbozados ciertos aspectos del ritual y de la música con base a la experiencia en México, surge la problemática principal que quiero plantear del *caiqing* como objeto de estudio, que es ¿De qué manera se relaciona la estructura del ritual con el discurso musical que se presenta en el *caiqing* practicado en la Ciudad de México? Tomando en cuenta que la forma ritual y la forma musical establecen una relación estrecha ¿Cómo afecta la presencia musical al quehacer del ritual?

HIPÓTESIS

La música que acompaña al caiqing está estructurada en unidades discretas, las cuales sirven como directrices de las expresiones dancísticas; con ello se conforma una secuencia narrativa que da sentido al proceso ritual.

Por secuencia narrativa se entiende el proceso de sistematización y ordenación de diversos elementos míticos, históricos y sociales dentro de una temporalidad ritual. Dicha narrativa no necesariamente es lineal, más bien es una estructura que se construye para amalgamar elementos que se encuentran desordenados en el ambiente y que se organizan para conformar el esqueleto de lo que concretamente constituye al *caiqing*.

Siendo más específicos en lo que concierne a la forma musical, ésta última a través de ciertos toques, agrupa en unidades temporales los diversos momentos del *caiqing*, lo que permite distinguir las etapas del proceso ritual. Así, la distinción de dicho proceso permite al bailarín del león reconocer cuál será el siguiente paso que debe dar en el proceso de purificación. El tambor, a través de ciertos golpes, marca el tránsito de una etapa a otra, pero también posibilita el trabajo en conjunto, es decir, indica los tiempos al equipo de danza estableciendo una comunicación con ellos mediante códigos sonoros. Esto último refleja que el tambor establece una relación jerárquica con otros instrumentos y con los bailarines; este último aspecto, aunado al uso de motivos rítmicos que marcan las etapas del rito, permite controlar a un grupo de personas e impide que los integrantes del equipo generen un caos.

Por otro lado, la estructura del discurso musical tiene una relación concomitante con la estructura del ritual, es decir, en los momentos en los que existe mayor dinamismo, la estructura musical improvisa tomando como base los ritmos del tambor e inserta en ellos variaciones que lo hacen incluso adoptar formas más libres. Por otro lado, en los momentos con estabilidad, la estructura musical emplea elementos mucho menos dinámicos en los que hay cambios mínimos o casi imperceptibles.

MARCO TEÓRICO

El concepto de *performance* propuesto por Singer, Abrahams, Bauman y Mc Leod⁴ postula que las prácticas tales como recitaciones, conciertos o rituales son *ejecuciones culturales*, es decir, son segmentos separables de la realidad delimitados por un tiempo específico el cual tiene principio y fin; poseen un lugar o espacio que los contiene, tienen un motivo que les da origen, razón o significado, tiene un programa el cual les da orden o secuencia, tiene ejecutores que realizan el programa y espectadores.

Es importante señalar que Abrahams y Bauman añaden a la propuesta de Singer el hecho de que existen *normas de expectativa*, es decir, el comportamiento del *performance* o para este caso ritual *caiqing*, tiene un procedimiento *efectivo recíproco*, es decir, que en su haber hay una relación entre la ejecución, los códigos empleados en el programa y los contextos en los cuales se desarrolla. Al ser objeto de estudio para esta tesis un ritual que no puede realizarse sin música, podemos añadir el concepto de *ocasión musical* propuesto por Norma Mc Leod, en el que se dice que *la ejecución musical es una ejecución cultural de la música*. Esta postura nos lleva no sólo a estudiar la música por el hecho de que evidentemente debe entonces haber una relación directa en la articulación cultural, programal y musical, sino también por el hecho de que posibilita un intercambio entre los 3 elementos ya mencionados. Como ya lo he planteado en la hipótesis, la música delimita la temporalidad del rito produciendo unidades que permiten distinguir el proceso ritual y la dirección de los movimientos de los bailarines. Puedo agregar que el comportamiento del *performance* en su totalidad está determinado por la transformación de uno o

⁴ Béague, 1983:126

varios de sus elementos y que la transformación o cambio de uno afecta directamente a los otros.

Por otro lado, Iuri Lotman explica primeramente cómo es que en la realidad **no existen sistemas de intercambios sígnicos precisos y funcionalmente unívocos**; cada elemento de este sistema sólo funciona sumergido en lo que se llama *Continuum* semiótico, es decir una especie de red de formaciones semióticas que funcionan de diversas maneras y a diferentes niveles. El estudio de la música y del proceso ritual podrá ayudarnos entonces a explicar cómo ambos discursos desde sus propias naturalezas se entrelazan para formar esta red de significación, y a partir de qué elementos es que se construye su relación.

Por otro lado el comportamiento de la relación ritual-música se da de manera *ismomorfa*,⁵ *vertical* y *concomitante*:

El isomorfismo vertical, que es el existente entre estructuras dispuestas en diferentes niveles jerárquicos genera un aumento cuantitativo en los mensajes, es decir, genera cientos de reflejos en sus pedazos, el mensaje introducido en la estructura semiótica total se multiplica en niveles más bajos. Esto produce muchos textos que a su vez funcionan isomorfamente, pero de manera distinta. Puesto que se está pensando en un acto de intercambio más que de transmisión, entre los participantes de éste debe haber no sólo relaciones de semejanza, sino determinada diferencia. Las sub estructuras no deben ser isomorfias entre ellas, sino deben serlo de un tercer elemento que ocupa un nivel jerárquico más alto. (Lottman 1996)

⁵ Desde la perspectiva de Lottman, el isomorfismo se da cuando dos textos se presentan de forma semejante a pesar de que no poseen la misma naturaleza. La música y la danza son textos distintos con naturaleza distinta; sin embargo, en un rito pueden aparecer y coincidir en tiempo y espacio adoptando formas similares.

Así pues la relación establecida entre Ritual y música es vertical, isomorfa y de intercambio. Vertical puesto que la música posee elementos que son reflejo del comportamiento del ritual y que a su vez están traducidos en su propio lenguaje; isomorfa porque la forma musical del ritual *caiqing* está determinada por su relación jerárquica con el ritual, de modo que bajo sus propias normas y su propia naturaleza refleja cada momento del *caiqing* generando una dimensión sonora que corresponde a dicho rito, (la música produce sonidos que se comportan de manera semejante al ritual pero no pueden ser del todo iguales); y de intercambio porque la modificación del acto ritual produce una alteración en la ejecución musical y viceversa. Ambos elementos se correlacionan, por lo tanto cualquier transformación en un elemento posibilita la adecuación del otro ante esa innovación.

La relación música y ritual es vertical. Sin embargo con ello no pretendo separar un elemento del otro, lo único que quiero puntualizar es que ambos con su propio lenguaje interactúan verticalmente. La interacción jerárquica no determina la importancia de uno por encima de otro, es decir, no sugiere que el discurso rito sea más o menos importante que la música; la jerarquía simplemente se refiere a que ambos, desde niveles distintos, actúan e interactúan paralelamente.

Por otro lado, es importante tomar en cuenta que el *caiqing* es un rito que posee momentos menos flexibles que otros, es decir, existen momentos que no pueden modificarse ni cambiarse y que son visiblemente detectables y otros en los que se puede improvisar o se puede tener libertad de realizar cambios. Esto

es notorio, porque como ya lo he mencionado, la música tiene una relación isomorfa y jerárquica con el ritual. En este sentido, los procesos menos dinámicos se repiten en los diversos ejemplos etnográficos y tienen modificaciones que no alteran su reconocimiento, y la música actúa del mismo modo, es decir, presenta patrones rítmicos reconocibles que tienen modificaciones poco perceptibles o sustanciales.

Los momentos de mayor libertad en el ritual son aquéllos en los que el bailarín tiene menos limitaciones de desplazamiento y por tanto la música tiene la oportunidad de crear improvisación. Estos momentos no tienen un impacto fuerte en la esencia del ritual, es decir, no representan momentos claves para este, pero sí para su impacto en la comunidad. Al existir un lucimiento coreográfico y musical las capacidades del ejecutante pueden apreciarse de manera obvia. Cuando músicos y bailarines pueden demostrar su dominio de la música y la danza, el solicitante de los servicios rituales avala la facultad del artista y por tanto cree en la eficacia del acto de purificación.

Con esto quiero decir que el *Continuum* del *caiqing* constituye una red de elementos simbólicos que crean un espacio semiótico en el momento de la ejecución musical; esta red se extiende hacia las normas de expectativa fortaleciendo el efecto recíproco entre el espectador y los ejecutantes.

Otro aspecto de sumo peso dentro de la ejecución del *caiqing* es la conducta ritual o *li* (禮). Desde esta perspectiva, la música no funciona como una base

para acompañar una danza llamada *caiqing*; tampoco es un elemento del cual se puede prescindir.

El *li* en el pensamiento chino- confuciano se relaciona con el conocimiento adquirido a través de la experiencia social, así como con el dominio de una conducta ética perfeccionada; así la música no está fuera del *li*, sino forma parte de la esencia de éste. Este tipo de valor confuciano flexibiliza al elemento ritual en la cultura China y lo obliga a acceder e impregnarse en muchos rincones de su cultura. Así, observar buenos modales también puede interpretarse como *li*.

Una sociedad china perfecta, desde la visión confuciana antigua, es aquella que tiene estructuras jerárquicas y en la que cada individuo asume sus derechos y obligaciones. El rito o *li*, es el momento en el que cada participante asume su rol, lo hace conciente, lo siente, lo asume y lo ejecuta, por ello el rito es el ejemplo de esa sociedad ideal perfecta. Así, la música no es el fondo sonoro que envuelve cierto comportamiento, más bien es el discurso mediante el cual se manifiesta la sabiduría y el dominio del *li*.

ASPECTOS METODOLÓGICOS

Para la realización de esta tesis se requirió de la revisión bibliográfica de fuentes historiográficas-sociológicas y etnográficas para dar un marco contextual y social. A su vez, se valió de herramientas antropológicas, semiológicas y etnomusicológicas.

Se emplearon fuentes historiográficas y sociológicas para establecer los antecedentes que nos ayudarán a explicar las razones por las cuales se propició la migración China más grande hasta ahora reportada (S. XIX-XX), las circunstancias por las cuales llegó, asentamientos geográficos, modos de organización y todo lo que englobe a la actividad social que desarrollaron los chinos en México.

Se emplearon fuentes que de manera directa o indirecta describen aspectos generales sobre las prácticas musicales chinas, las actividades y prácticas propias del año nuevo chino así como los aspectos culturales religiosos y/o sociales de la tradición, también fuentes que describen la música y danza específicos de dicha festividad y todo lo relacionado con la parte descriptiva de dicha fiesta. De esta manera se podrán establecer referentes que nos permitan comparar de manera general las manifestaciones chino-mexicanas. Aunque los trabajos etnográficos sobre China son escasos en México, es a través del rastreo de fuentes que tengan los aspectos descriptivos antes mencionados que se construyó una etnografía específica del tema.

Se recurrió a la utilización de fuentes antropológicas que nos permitan explicar los diversos fenómenos del comportamiento del objeto de estudio, para abordar los diversos aspectos culturales que hacen del rito una totalidad o *ejecución cultural*. Dicha propuesta teórica ha sido retomada de la definición de *performance* realizada por Singer, Abrahams, Bauman y McLeod.

Para la revisión de las partes del ritual y la relación del comportamiento del discurso musical que subyace en ellas se utilizará la propuesta teórica de Yuri Lotman sobre la semiósfera y el isomorfismo vertical.

Para este trabajo se utilizó material del levantamiento etnográfico en el sitio de estudio a partir de Enero de 2005 a Febrero de 2008; esto se realizó con el objetivo de obtener información básica sobre aspectos sociales, históricos y geográficos en el Barrio chino, ubicación de el/los equipos de danza que se encuentran ahí e integrantes que los conforman, así como horarios de ensayos, fechas de fiesta de año nuevo, duración, características, música que se ejecuta, etc.

También se recurrió a entrevistas para sondear datos específicos, como el de los mitos y/o leyendas que manejan los bailarines con respecto a la tradición del *Caiqing* y del año nuevo, edades, número de bailarines, etc. Además tuve la oportunidad de participar en la preparación de la coreografía de danza de dragón y en la ejecución de platillos para danza de leones.

Se hicieron audio grabaciones de instrumentos, fragmentos de ensayos, de las prácticas musicales que se llevan a cabo en la fiesta de año nuevo y específicamente del ritual *caiqing*. También se tomaron ejemplos fotográficos y de video sobre los aspectos ya antes mencionados.

Se llevaron a cabo transcripciones de la música de diversos ejemplos del *caiqing* en la Ciudad de México, así como de los toques de tambor de los

ejemplos del profesor Kam Wai Kwong, quien forma parte de la sociedad de artes marciales de Hong Kong.

Para los aspectos comparativos (con relación a la tradición china y mexicana) de esta tesis se recurrió también al trabajo historiográfico, etnográfico y antropológico recopilado por el etnomusicólogo Chino-americano William Chao Cheng Hu publicado en el libro *Chinese Lion dance explained*; y el trabajo didáctico realizado por la asociación mundial de *wu shu* de Hong Kong a través de videos descriptivos del ritual *caiqing*; además de videos de asociaciones y aficionados chinos de la red You Tube.

En esta tesis se contó con ejemplos etnográficos que fueron recopilados a partir del año 2005 al 2008 en el Barrio Chino de la Ciudad de México. Estos ejemplos abarcaron entrevistas, videos, grabaciones, transcripciones y participación en la ejecución de instrumentos.

CONTENIDO

Con respecto al contenido del presente trabajo, iniciaré hablando sobre los **ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y SOCIALES DE LA MIGRACIÓN DE LOS CHINOS EN LOS S. XIX Y XX Y SU PRESENCIA EN MÉXICO**. En este primer capítulo presentaré los aspectos históricos en China que posibilitaron la salida de dicha comunidad a México, tales como el divisionismo étnico, las políticas imperiales restrictivas con respecto a la migración de chinos, las invasiones extranjeras que más tarde darán pauta a la guerra del opio y finalmente la llegada de los chinos a la República Mexicana y a la capital. En

este recorrido de la diáspora china pretendo dar un bosquejo que explique cómo fue que fueron conformados los asentamientos de dicha comunidad que conocemos hoy día.

El segundo capítulo, **ANTECEDENTES DE LA FIESTA DEL AÑO NUEVO EN CHINA**, tiene por objetivo brindar al lector una serie de elementos básicos de la cosmovisión china que lo guíen para las posteriores discusiones con respecto a la fiesta, la música y el ritual del *caiqing*. Se hablará sobre la medición temporal y cómo es que ésta conforma la calendarización, la división de ciclos a través de la numerología y la designación del horóscopo; los aspectos antes señalados enmarcan la celebración de la primavera o año nuevo. Se mencionarán también una serie de historias detrás de la fiesta del año nuevo que deben de aclararse para posteriormente comprender la “purificación” que se lleva a cabo a través del *caiqing*, por ello se hablará de los mitos de dicha festividad.

Pero ¿Quiénes bailan durante la entrada de la primavera? En este capítulo se dará un panorama general sobre los dos personajes míticos que aparecen en el año nuevo, el león y el dragón. Sobre ambos personajes se expondrá su relevancia en la cultura china así como algunas de sus principales características.

En el tercer capítulo, **INSTRUMENTOS PARA LA MÚSICA DE LAS DANZAS REPRESENTADAS DURANTE EL AÑO NUEVO**, se presentarán los instrumentos musicales empleados durante la fiesta de la primavera. Se

explicará cómo se constituyó el ensamble *Chuida*⁶ o ensamble para actos religiosos. Además, se expondrán aspectos organológicos importantes de cada uno de los instrumentos empleados, su denominación, clasificación y descripción general, sus materiales y/o técnicas de construcción, así como sus características sonoras, datos históricos y técnicas de ejecución. Todos estos datos nos brindarán información contundente para comprender el discurso de dicho ensamble en la ejecución del ritual *caiqing*.

El cuarto capítulo, **LA FIESTA: ORGANIZACIÓN Y ESTRUCTURA**, se centra en la información de la experiencia etnográfica de la comunidad china en México. Así, a través de los datos recopilados en el barrio chino, ubicaré geográficamente el sitio donde se llevan a cabo la fiesta y los ensayos. Describiré las actividades previas a la fiesta (tales como ensayos y reuniones), así como a las personas que hacen posible la realización del evento y la ejecución de la música y la danza. Posteriormente comenzaré a describir la propuesta de estructuración de la fiesta que he empleado para este trabajo. Partiré de la división de las actividades por objetivos (con fines de entretenimiento y con fines religiosos), partiré para explicar los diversos tipos de danzas que se realizan durante la fiesta. La esquematización y descripción de las danzas permitirá ubicar al lector con respecto al tipo de práctica en la cual se ubica el *caiqing* y permitirá diferenciarla de otras.

El capítulo cinco, **CAIQING**, nos permitirá responder a las preguntas ¿Qué es el Caiqing? ¿De dónde proviene? ¿Cuál es su objetivo? ¿Cuántos y cuales

⁶ Este término se traduce al español como soplado y golpeado

tipos de *caiqing* existen? Mediante una revisión historiográfica y la revisión de la etnografía China desarrollada por William Hu, responderé de manera general al proceso de surgimiento y transformaciones que ha sufrido esta práctica a lo largo del tiempo. Este capítulo funcionará como referencia al lector, pues a través de él se podrá comparar la experiencia mexicana en lo que respecta a la realización de dicho ritual. Además, permitirá identificar el estilo de *caiqing* practicado en México así como los elementos empleados para la realización de éste.

Por último, en el capítulo seis, **EL CAIQING EN EL BARRIO CHINO**, se explicarán las diversas etapas o fases por las cuales atraviesa aquel ritual; por otro lado se ilustrará la construcción del discurso musical en cada una de las etapas de dicha práctica, así como su objetivo y características. Este capítulo pretende exponer cómo es que se construye la relación música-danza, así como la importancia de la forma musical en la configuración del discurso ritual y en la construcción de un lenguaje para poder dirigir las evoluciones dancísticas del *caiqing*.

Posterior a este capítulo, brindaré una serie de reflexiones con respecto a los datos obtenidos durante esta investigación. Esta reflexión o **CONCLUSIONES** unificarán la serie de elementos expuestos a lo largo de los seis capítulos. Así, la historia militar de los instrumentos, las prácticas de artes marciales, la introducción de las artes budistas, las manifestaciones patrióticas, y las creencias animistas y de culto ancestral, todas juntas se fusionarán para cobrar un nuevo sentido en la forma musical. Sorprendentemente, toda esa

información está compactada dentro del *caiqing*, coexistiendo con lo moderno y lo novedoso que ha aportado México en este ritual.

CAPÍTULO 1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y SOCIALES DE LA MIGRACIÓN DE LOS CHINOS EN LOS S. XIX Y XX Y SU PRESENCIA EN MÉXICO

El objetivo del presente capítulo es introducir al lector el proceso histórico social de los grupos de migrantes chinos que llegaron a nuestro país y que se acercaron en la ciudad de México, en donde continuaron realizando sus prácticas culturales. Ello con la finalidad de conocer algunos de los antecedentes generales correspondientes a las expresiones musicales de esta comunidad que son objeto de estudio de esta tesis.

En este capítulo se hablará de los dos aspectos principales que propiciaron la migración de la población China a América: La caída de la dinastía Qing y la *guerra del opio*. Estos factores funcionaron como detonantes de la conformación de un entorno social endeble en el cual se dieron las condiciones para la diáspora china a nuestro continente y en específico a nuestro país. También se hablará de los principales asentamientos chinos en México, así como de la formación de esta comunidad y el Barrio Chino de la Ciudad de México. Tomando en consideración que el objeto de estudio de esta investigación se centra en la música del Ritual *caiqing* realizado en las fiestas del año nuevo chino de la capital metropolitana, se hace pertinente esta primera aproximación.

1.1 Factores que propiciaron la migración de los chinos a América

La dinastía Qing fue la última que gobernó en China. Durante este periodo se generó la migración más fuerte de este país a diferentes partes del mundo, lo cual constituyó uno de los antecedentes que permite comprender la presencia de población china en México. De manera general, y para los fines de este trabajo, se exponen algunos eventos importantes que se suscitaron durante este periodo y que desembocaron en la guerra del opio. Dichos eventos son: La división étnica dada por el origen manchú de la dinastía Qing y la postura imperial frente a las nuevas políticas mercantiles de occidente.

1.1.2 El divisionismo Manchú y Han

La República Popular China posee una gran diversidad étnica, pues sólo en el territorio que hoy conocemos se conocen al menos 56 etnias, de las cuales existen también subgrupos; sin embargo el más numeroso lo conforman los *Han*.

En la historia de esta nación, han sido innumerables las ocasiones en las cuales los *Han* sometieron a otros grupos étnicos, entre ellos mongoles, manchú, coreanos, uigures, por mencionar algunos. Este proceso tuvo como consecuencia el crecimiento del imperio chino en su extensión y la integración del territorio que hoy conocemos.

Dentro de la historia Dinástica de China predominaron los gobiernos regidos por la etnia *Han*, a excepción de las dinastías Yuan de origen mongol y la Qing

de origen manchú.¹ Es importante decir que esta última cerró el ciclo de la China feudal para dar paso al gobierno republicano y comunista que se conoce actualmente.

La dinastía Qing gobernó desde 1644 hasta 1911, aunque el nacionalismo de los Han fue uno de los factores que propició la caída de este imperio. En un principio, los reinados de los emperadores Kangxi y Qianlong, de 1662 a 1722 y de 1736 a 1795 respectivamente, fueron los que lograron la aceptación del pueblo. Por ello se hace referencia a estos periodos como “gloriosos”. Algunos autores como Flora Botton² señalan que en este periodo surge una burocracia respaldada socialmente por sus méritos, la cual se caracterizó por ser humanista en su ideología oficial, adoptando las ideas confucianas. Además tenía una diarquía que permitía el reparto de puestos entre chinos (*han*) y *manchús*. Dicho florecimiento político y social se extendió en popularidad hasta Europa, lo cual atrajo a portugueses, españoles, holandeses y más tarde ingleses. Estos últimos, a través de la *East India Company*, compraban sedas, porcelanas, medicinas y sobre todo té.

Este florecimiento se vino abajo con la sobreexplotación de la tierra, la explosión demográfica, así como la falta de desarrollo tecnológico; estos aspectos fueron factores que detonaron el divisionismo étnico y propiciaron el surgimiento de movimientos nacionalistas Han. Las manifestaciones patrióticas organizadas por este grupo étnico eran consideradas subversivas y por tanto

¹ Es importante decir que alrededor de la historia de China, la influencia de grupos no *han* ha sido una constante; sin embargo, los mongoles y los manchús fueron los dos grupos étnicos que lograron unificar y expandir el territorio chino.

² Botton, 1996: 79-96

reprimidas por el imperio. Por esta razón, el escepticismo de la población con respecto a las capacidades administrativas de los Qing se acrecentaba. De modo que todo lo relacionado con los manchús empezó a ser desaprobado por la mayoría de la población. Así surgen sociedades secretas que se encargaban de organizar revueltas pero que también emplearon códigos para comunicarse sin levantar sospechas. El profesor William Hu (2005) asegura que la danza de león y el ritual *caiqing* fueron empleados por la comunidad *Han* como método de comunicación, recaudación de dinero y también sirvió para coptar simpatizantes durante estos años. El ritual, al empezar a tener una connotación nacionalista, se transformó en un símbolo identitario que pudo haber sido llevado y atesorado por los chinos que llegaron a otras partes del mundo, incluyendo los que se avecindaron en la Ciudad de México.³

1.1.3 La postura imperial y tributaria del gobierno Qing

Para poder explicar este punto primeramente daré una breve introducción sobre la manera en que el gobierno chino interactuaba con occidente antes y durante la dinastía Qing. Lo anterior con la finalidad de mostrar cómo es que la

³ En entrevista el 9 de Febrero de 2008 con la profesora Guo Hua Sun originaria de Beijing ella hace énfasis en que el ritual Cai Qing no es practicado por la población china del norte y asegura que esta tradición es de origen local de Cantón. La profesora Meng Aiqun originaria de Beijing en entrevista realizada el día 13 de Marzo de 2009, asegura de igual manera que este rito no se realiza en el norte de China. Por otro lado, las comunidades chinas o barrios chinos ubicados alrededor del mundo sí lo practican, porque muy probablemente sus ancestros son originarios de Cantón, Fujian, Macao o Hong Kong, así se puede apreciar en los videos tomados por los diversos equipos de danza de león de los barrios chinos de San Francisco, Vancouver, Malasia, Singapur, Londres, Australia, Perú y México, entre otros. Para más información sobre estos videos véase los sitios web: LYON- Francia http://www.youtube.com/watch?v=HVnqMwp_4UQ; NEW YORK-USA <http://www.youtube.com/watch?v=Pd8GRtp9MT0>; VACOUPER-Canadá http://www.youtube.com/watch?v=d0ENeF_EELI; Malasia http://www.youtube.com/watch?v=4sPZp-vZi6M&feature=PlayList&p=BB808A176124A9B8&playnext=1&playnext_from=PL&index=3.

postura imperial afectó las relaciones comerciales que propiciaron la salida ilegal de chinos hacia otros puntos, incluida América.

China ha tenido diversos procesos históricos en su haber político desde su nacimiento como cultura agrícola hasta nuestros días. No se puede concebir la historia de esta nación sin señalar la importancia del gobierno feudal dinástico, pues fue el tipo de régimen que se instauró en esta nación desde el siglo XXI a.C.⁴ hasta el año de 1911 de nuestra era. La importancia de dicho sistema de gobierno no sólo abarca la política; también se extiende a la cosmovisión del pueblo chino, pues es alrededor del emperador, que es la imagen elegida por los dioses, mediante la cual todos los otros pueblos deben rendirle tributo.

A diferencia del absolutismo europeo, el emperador chino en turno debía tener una serie de normas éticas y debía proteger a su pueblo, pues este podía quitarle el poder con ayuda de los dioses e instaurar a un nuevo elegido para que este gobernase.⁵ Este tipo de gobierno propició el avance del imperio chino hacia otras regiones de Asia, como lo fueron Vietnam, Corea o Asia central.

Antes y durante una parte del reinado de la dinastía Qing los contactos del imperio Chino con occidente se limitaban al comercio a través de la ruta de la seda (hacia medio oriente) o la *Nao*⁶ de China (hacia América). Un ejemplo del poder comercial de la *Nao* y su impacto en la Nueva España fue el comercio de porcelana y herrería. Muchas de las figuras de los santos con rostro de

⁴ Bottom, 1996: 79-96

⁵ Ibid

⁶ Galeón que viajaba desde Filipinas hacia el puerto de Acapulco. Dicha embarcación traía de Asia porcelana, especias, telas; sin embargo, el producto principal que se exportaba de América a Asia era la plata.

cerámica eran importados de Filipinas a través de esta embarcación, incluso la reja del órgano de la catedral metropolitana de la Ciudad de México es de origen chino.⁷

Es importante decir que aunque se puede hablar de un contacto comercial y de una influencia de oriente innegable, hoy día es difícil cuantificar a la población china que arribó a la Ciudad de México antes del siglo XIX, pues en la Nueva España los chinos, filipinos o malayos eran llamados indistintamente “chinos”.⁸

El gobierno imperial chino, a pesar de fomentar el contacto comercial con otras naciones, consideraba inferior todo lo extranjero, por lo que era negada la salida de la población china para residir en algún otro lugar a menos que fuera con propósitos comerciales. Así podemos decir que aunque ya existía un flujo migratorio de chinos a otras partes del mundo, éste era poco impactante y además era frenado por el gobierno imperial.⁹

Después de dar esta breve introducción general es importante decir que esto se extiende a las políticas mercantiles, pues como ya se ha mencionado con anterioridad, durante el s.XIX, al crecer la población y al no poder desarrollar el nivel productivo del campo, el gobierno central pierde control, desatando la corrupción dentro de la burocracia, agravando la situación del campesinado y mermando la capacidad económica del gobierno. Por supuesto esto genera una crisis interna en la que comienzan a haber invasiones por parte de

⁷ En *Revelaciones. Las Artes en América Latina 1492/1820*. Antiguo colegio de San Ildefonso. México D.F. a 24 de Junio de 2007.

⁸ *Ibid*

⁹ *Ibid*

Inglaterra, Francia, Alemania y Japón. Debe aclararse que los incidentes con occidente se originaron por la necesidad de los ingleses de expandir su comercio, pues ellos deseaban introducir el capitalismo a Asia para así establecer sus productos en los mercados asiáticos. La instalación de los portugueses en el puerto de Macao incitó a los ingleses a competir de manera comercial; sin embargo, su acercamiento diplomático y sus ideas de un mercado “moderno,” fueron rechazadas por el gobierno chino.

Tras la pérdida de los territorios en América, y a pesar de que ya existía una relación de comercio pacífica, son la negativa del gobierno Qing a una apertura comercial no tributaria, y su crisis interna, los que provocan el descontento con los ingleses. Más adelante se abordarán con más detenimiento estos conflictos bélicos de origen comercial en el apartado que trata sobre la *Guerra del Opio*.

1.1 Guerra del Opio (1839-1842)

Al volverse popular el té, los ingleses importaban plata de América para pagar sus deudas; sin embargo con las revoluciones de independencia americanas de 1776 Inglaterra se vio restringida en esta fuente de recursos. Aunado a esto, el comercio que salía principalmente de la ciudad de *Guangzhou* 广州, al sur de China, estaba sujeto a restricciones, por lo que Jorge III de Inglaterra manda una misión diplomática a cargo de Lord McCartney para establecer relaciones comerciales estilo occidental entre ambas naciones.¹⁰ Mientras que McCartney proponía un intercambio basado en leyes internacionales, los chinos defendían su postura imperial, mediante la cual existía un orden cósmico encabezado por

¹⁰ Botton, 1996: 79-96

el emperador, al cual las otras naciones debían rendir tributo. Al ver fallida su misión diplomática, los ingleses aprovecharán más tarde el desquebrajamiento imperial para introducir desde la India el opio. Este era liviano, fácil de transportar y creaba adicción. El desarrollo del contrabando del opio produjo que el gobierno chino tomara medidas drásticas al respecto. El oficial Lin Zexu, quien estaba comisionado para la regulación del mercado, intentó negociar el comercio del opio; su estrategia se enfocaba en hacer ver a los ingleses el conflicto ético que representaba introducir un producto que causa adicción en un país que no era el suyo.¹¹

Los ingleses, por otro lado, insistían en regir el mercado bajo las leyes inglesas y no bajo las chinas;¹² así, ante la necesidad de mantener el mercado de opio, Lin Zexu incitó a una guerrilla, pues veía amenazante la actitud de la corona inglesa. En junio de 1839 destruyó 20, 000 arcas de opio y mandó a los comerciantes de regreso a Macao; este incidente fue tomado como una provocación y así comenzó una guerra.¹³ Al ser derrotados los chinos tras cinco combates, China tuvo que aceptar el tratado de Nankín (1842), que lo obligó a pagar una indemnización de veintiún millones de dólares de plata, ceder Hong Kong y abrir los puertos de Cantón, Amoy, Fuchou, Ningpo y Shanghai,¹⁴ lo cual les abrió las puertas para realizar el *comercio de coolies* o tráfico ilegal de esclavos. En el tratado complementario de Bocca de Tigres (1843) se

¹¹ Wilson, 2000: 131

¹² Ibid.

Los *cañonazos para saludar* que los barcos ingleses hacían al llegar a tierra provocaron un accidente. En una ocasión causaron la muerte de dos ciudadanos chinos. Los pasajeros del barco inglés fueron juzgados por las leyes chinas y los responsables fueron condenados a muerte. Este incidente reforzó la negativa a acatar las leyes chinas por parte de los ingleses.

¹³ Wilson, 2000: 132

¹⁴ En Salvat editores, *Asia bajo el imperialismo occidental* EN: Historia universal Tomo XVIII. AMÉRICA LATINA, ÁFRICA Y ASIA EN LOS SIGLOS XIX, ED: SALVAT, Perú, 2005, 145-192 pp.

encuentran ya sentados los principios de extraterritorialidad y concesiones.¹⁵ La entrada de los ingleses propició también el arribo de estadounidenses a través del tratado de Macao en 1844. Los franceses, al igual que otros países occidentales, llegaron con el tratado de Whampoa de 1844. Nuevos incidentes dieron lugar a una segunda guerra de opio (1858-1860); de ese modo surge el tratado de Tientsín (1858), el cual estipulaba embajadas extranjeras en la capital, la apertura de once nuevos puertos, la libertad de misioneros de propagar la fe y pago de indemnizaciones para Francia y la Gran Bretaña.¹⁶ La apertura de puertos propició la pobreza y el sometimiento del pueblo chino a Europa, además del tráfico de esclavos chinos en todo el mundo, pues la entrada y salida de las embarcaciones quedó a merced y bajo supervisión de franceses, portugueses, holandeses, ingleses y estadounidenses.

1.2 La llegada de los chinos a México y su presencia en el Barrio Chino del Distrito Federal

Habiendo explicado el contexto histórico y social por el cual pasaba China durante el reinado de los Qing, y como este orilló a la población del sureste de dicho país a salir de manera ilegal para buscar nuevas oportunidades, explicaré a continuación dónde y cómo llegaron los grupos de chinos durante los siglos XIX y XX a México. En este apartado también se abordará cómo fue que se estableció la comunidad china en la Ciudad de México y se dará la ubicación del barrio chino así como datos relevantes para los fines de esta tesis.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

1.2.1 Asentamientos chinos en México

Guangdong y Fujian fueron las dos provincias con mayor número de emigrantes que salían hacia América. Sus pobladores fueron impulsados a salir de sus provincias de origen por la necesidad que se generó de contratar mineros que trabajaran en California durante la llamada *fiebre del oro* para sustituir la mano de obra negra.¹⁷ Este fenómeno aconteció principalmente en 1848 en un marco de inestabilidad política, social y económica en el territorio chino, como se mencionó anteriormente. Tras la irrupción de Ingleses y norteamericanos en los puertos de Macao, Amoy y Hong Kong principalmente, consecuencia de la guerra del opio y la postura imperial china, para 1852 el llamado *comercio de coolies* o tráfico de gente era controlado por las compañías británicas *La trait and co.* y *La syme Muir and co.* En 1855 E.U. entró al negocio con *Sampson and Tappan*, empresa de Boston, que comercializaba y llevaba esclavos a Perú y a Brasil.¹⁸

Según los datos historiográficos, la política de migración pasa por tres etapas.

¹⁹ La primera se toma en cuenta desde el inicio de comercio de esclavos en 1859 hasta el año 1860, y tiene como característica una postura tradicional del imperio chino, la cual prohíbe la migración y se rehúsa a abordar la problemática de la salida ilegal de gente. En la segunda etapa se hace una distinción entre comercio de esclavos y salida voluntaria. Este periodo abarca desde 1860 a 1874. La tercera etapa abarca de 1874 a 1911 y se relaciona con la caída de la dinastía Qing. En ella ya se intenta proteger a los emigrantes de

¹⁷ Conelly, 1992: 22

¹⁸ Conelly, 1992: 40

¹⁹ Ibid

manera diplomática; sin embargo, esto no se consolida debido a la división interna de China entre el partido comunista, el Guomindang y las colonias europeas.

A diferencia de Cuba y Perú, México no participó en el comercio de *coolies*. Los emigrantes chinos empezaron a llegar a México en 1864 vía Estados Unidos, tras huir de las primeras revueltas antichinos realizadas por trabajadores blancos en dicho país.²⁰ La razón principal que detonó este rechazo hacia los chinos fue que cobraban mucho menos dinero que los trabajadores estadounidenses por realizar jornadas laborales más largas. No fue hasta 1891 cuando un grupo llegó directamente de China a México.

En México es a partir de 1900²¹ cuando arriban en mayor cantidad los chinos a la república mexicana, a raíz de las negociaciones efectuadas por los gobiernos del presidente Porfirio Díaz y el gobierno Qing. La compañía de navegación comercial transportaba a los trabajadores chinos-800 en total- a los puertos de Manzanillo, Mazatlán, Salina Cruz y a las costas del Golfo. El primer grupo llegó a Yucatán en 1900 y después de trabajar para compañías henequeneras, muchos de sus integrantes se establecieron en Mérida, donde lograron tener éxito en sus negocios comerciales.²²

En el norte de nuestro país los chinos se establecieron en Baja California, Coahuila, Chihuahua, Nuevo León, Sinaloa y Tamaulipas. A Baja California

²⁰ Para más información ver en Conelly 1992 y *Especial Los Chinos en México. Una historia olvidada*, Investigación, guión y Realización: Laura Martínez Díaz UNAM, 2007.

²¹ Connelly, 1992: 41

²² Ibid.

llegaron los trabajadores chinos de Estados Unidos desde 1880. Trabajaron en las minas de Oro Real del Álamo y posteriormente en los campos de algodón, ayudando fuertemente al florecimiento económico de la ciudad. En Tamaulipas los chinos trabajaron en la construcción del ferrocarril de Tampico a San Luis Potosí y luego en la explotación de petróleo.²³

En Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, Sinaloa y Sonora, también se dedicaron a la explotación minera y a la construcción de ferrocarriles. A Chiapas llegaron los inmigrantes en 1890 como comerciantes provenientes de Panamá y en 1898 mil trabajadores fueron llevados a Oaxaca para trabajar en los ferrocarriles.²⁴

La inmigración China bajó a finales de la década de 1920 y principios de 1930. Con la campaña antichina que volvió a desatarse en los estados del norte,²⁵ lo cual provocó la repatriación de algunos de ellos e incluso de sus mujeres, mexicanas en algunos casos.

Los chinos arribaron a la ciudad tras ser perseguidos en los movimientos nacionalistas anti-chinos de principios del s. XX o tras huir de las extenuantes y esclavizantes jornadas de trabajo en la construcción del ferrocarril en Chihuahua o las henequeneras al sureste de México.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Recordar el primer ataque antichino en 1911 en Torreón realizado por las fuerzas de Francisco I. Madero por 4000 hombres que alcanzó los \$850 000 en daños a un banco, un club, tiendas y restaurantes. Murieron 303 chinos y 5 japoneses. En Conelly, 1992: 43

Aunque el Doctor Gauvin Bailey²⁶ menciona que ya desde la colonia existían grupos de comerciantes chinos que trabajaban en conjunto en una zona cercana a la Catedral Metropolitana, es la falta de una relación diplomática formal entre China y México el motivo por el cual no se afloró una presencia mucho más notoria en la capital, pues como ya se ha mencionado con anterioridad, la postura imperial china negaba la salida de esta población hacia otras regiones del mundo.²⁷

Así, huyendo de sus patrones y de la violencia racial, es que muchos se establecen en los estados del sur y en el D.F., creando los famosos cafés de chinos. Estos empezaron a ganar fuerza por los bajos costos de la comida que ofrecían y por integrar en sus menús productos que fueron traídos por los chinos que trabajaron como panaderos en Estados Unidos, como los famosos *bisquets* y *panes de chinos*, que no son más que biscochería estadounidense adaptada, o el concentrado de café con leche.²⁸

1.2.2 El Barrio chino de la Ciudad de México. La comunidad china

El Barrio chino actualmente está comprendido por la zona del centro histórico demarcada por las calles de Dolores, Independencia, López, Artículo 123 y Victoria. Se encuentra dentro del Centro Histórico delimitado al Norte por la

²⁶ Charla *Asia en las Artes coloniales de América Latina*, con el Dr. Gauvin Bailey del Boston Collage. En *Revelaciones. Las Artes en América Latina 1492/1820*. Antiguo colegio de San Ildefonso. México D.F. a 24 de Junio de 2007.

²⁷ México y China empezaron a tener relaciones diplomáticas informales desde 1875 y 1876. Conelly, 1992: 20: 40

²⁸ En *Especial Los Chinos en México. Una historia olvidada*, Investigación, guión y Realización: Laura Martínez Díaz UNAM, 2007

Alameda, al Poniente por la avenida Balderas, al Oriente por el Eje Central y al Sur por la Calle de Ayuntamiento.

Alrededor de esta zona se encuentran ubicados negocios y edificios importantes, como lo son el Palacio de Bellas Artes al Noreste, la Plaza y el Mercado de San Juan al Sur, el edificio de la Torre Latinoamericana al oriente y el Cine Palacio Chino al Poniente. Esta zona, como todo el Centro Histórico, alberga negocios de franquicias como son Kentucky Fried Chicken o Seven Eleven; tampoco está exenta del comercio ambulante, debido a su cercanía con eje Central y Plaza Meave. En un recorrido por estas calles se puede notar que los comercios que se ubican principalmente son los de iluminación, siendo los negocios de artículos orientales pocos en comparación a éstos. La concentración principal de tiendas y restaurantes chinos se encuentra principalmente en la Calle de Dolores, y en menor número en las calles de Independencia y Artículo 123.

La calle de Dolores está ubicada en el centro histórico de la Ciudad de México, frente a la Alameda Central. Se extiende perpendicularmente desde avenida Juárez hasta la Plaza de San Juan. Aunque se prolonga en un buen trecho, la zona de restaurantes y negocios chinos comprende la sección que se encuentra entre las calles de Independencia (Nte.) y Art. 123 (Sur). Esta zona es importante, pues dentro de ella se encuentra el Callejón de Las Damas o de Dolores, el cual se prolonga unos treinta metros aproximadamente y llega hasta la entrada de un edificio que está abierto a toda la gente, en el cual se puede atravesar hacia la calle de Victoria. Dentro de éste se llevan a cabo los ensayos

por el equipo de danza y música del barrio chino y también se hace la recepción de los equipos de danza durante las fiestas de año nuevo.

Tanto este sector geográfico como la comunidad china en la ciudad de México son relativamente recientes apenas llegan a los 50 y 25 años de consolidación, respectivamente, en comparación con la historia de ciudades como Mexicalli y Sinaloa, en las que ya desde 1912 existían ambos proyectos (comunidad y barrio chino). Es apenas en 1987 que se dan noticias de la primera Comunidad de manera oficial en la capital mexicana.²⁹

De las diferencias más notables entre el D.F. y otras ciudades se puede destacar que culturalmente en el DF no se ha llegado a una concentración centralizada de la comunidad china, esto si se compara a la comunidad chino-mexicana más floreciente: *la Chinesca*³⁰ en Mexicalli; así lo relata el Sr. Adolfo Yee³¹ al dar noticia sobre la edificación de escuelas, lugares de recreo, teatros, tiendas, zapaterías e incluso la fundación de un periódico. En el Distrito Federal estas actividades no han sido reportadas, e incluso los pocos habitantes chinos que hay guardan con recelo información que pudiera hablar más profundamente de su cultura, Desgraciadamente, *la Chinesca* fue destruida en su mayoría por los ataques anti-chinos y por los programas de repatriación, por lo que dicho desarrollo social y cultural fue detenido abruptamente.

²⁹ En *Especial Los Chinos en México. Una historia olvidada*, Investigación, guión y Realización: Laura Martínez Díaz UNAM, 2007

³⁰ Territorio ubicado al centro de la Ciudad de Mexicalli cuya fundación fue producto del asentamiento de la población china en este territorio. Se cree que históricamente ha sido el territorio de población china más grande y floreciente de la república mexicana.

³¹ Poblador de la chinesca en Baja California Norte, en: *Especial Los Chinos en México. Una historia olvidada*, Investigación, guión y Realización: Laura Martínez Díaz UNAM, 2007.

El Distrito Federal, pese al gran número de leyes de sanidad impuestas para impedir el asentamiento comunal de chinos,³² alberga en la calle de Dolores un conjunto de restaurantes que representan a algunas de las familias chinas más poderosas en este giro comercial. Las leyes sanitarias promovidas por el gobierno capitalino durante los años 40's fueron una medida preventiva para frenar el desarrollo centralizado de esta población y así impedir el nacimiento de sociedades y/o grupos que afectaran a la política social mexicana. Aún así, es sabido que pese a esto la población china en la Ciudad de México creció, y aunque dispersa, sigue conservando todavía algunas formas de organización familiar originarias de China. Así las personas que comparten el mismo apellido o que son originarios de la misma aldea china se unen para formar negocios, emplear a sus esposas e hijos y abrir más restaurantes.

Culturalmente la mayor parte de los habitantes del barrio chino, especialmente los chinos, es hermética en cuanto a brindar la información sobre las prácticas tradicionales o religiosas, pues esto puede ser -por la desconfianza de una apertura y la falta de comprensión de la gente (no chinos) con respecto a sus tradiciones- esto al ser objeto de burlas y humillaciones.³³ Sin embargo, sus discípulos mexicanos, o sus descendientes, ahora mexicanos, afirman que desde los años 60's se hacían celebraciones privadas del año nuevo e incluso que se bailaba la danza del león y el dragón en zonas aledañas a la calle de

³² Los comerciantes [chinos especialmente], no pueden habitar un inmueble que funcione como vivienda y como negocio o comercio de comida, debido a que es antihigiénico. EN *Especial Los Chinos en México. Una historia olvidada*, Investigación, guión y Realización: Laura Martínez Díaz UNAM, 2007.

³³ En entrevista con Jorge Chao, Abril 2008; La Habana, Cuba. Al ver negada la información por los chinos de la Ciudad de México Jorge Chao, poblador del Barrio Chino de La Habana responde a la pregunta ¿Porqué los Chinos no hablan sobre sus tradiciones con nosotros y porqué responden de manera ambigua?

Cabe recordar que una de las torturas que sufrieron los chinos en México durante las represiones en Sonora fue el cortarles su trenza tradicional.

Dolores como la Alameda Central o en lugares importantes como la Villa durante el día 12 de diciembre. Estas prácticas, se dice, tuvieron lugar mucho antes de lo que es hoy día la fiesta en la calle de Dolores.³⁴ Es importante decir que no es hasta que se realiza públicamente y de manera oficial la fiesta del año nuevo chino por la comunidad del barrio, que se empiezan a incluir jóvenes y niños mexicanos sin ninguna ascendencia china en las prácticas tanto de aprendizaje de música y danzas, rituales, celebración y difusión de esta tradición, esto ocurre en el año de 1989.³⁵

Impulsar una fiesta de año nuevo en el Barrio chino no sólo implica recrear una de las fiestas religiosas más importantes en China, sino también impulsar y apoyar económicamente a los dueños de los negocios que habitan ese lugar. Es por ello que esta comunidad decide realizar la fiesta de manera pública y de forma centralizada; sin embargo, debe decirse que no es el único punto de reunión en el cual los chinos celebran su fiesta, pues existen centros culturales y familiares dentro de la Ciudad de México que ellos alquilan para realizar sus celebraciones y danzas; entre ellos el más conocido es la Fundación Cultural China A.C. ubicado en Coyoacán.

Para cerrar este capítulo podemos decir que hay 2 puntos que deben tomarse en cuenta, ya que más adelante nos servirán como referencia para entender ciertos aspectos de la música y el ritual Caiqing; estos son:

³⁴ En entrevista con el señor Felipe de Jesús Fuentes Han, 2007, Barrio Chino, México D.F. y *Especial Los Chinos en México. Una historia olvidada*, Investigación, guión y Realización: Laura Martínez Díaz UNAM, 2007.

³⁵ En entrevista con el señor Felipe de Jesús Fuentes Han, 2007, Barrio Chino, México D.F. y *Especial Los Chinos en México. Una historia olvidada*, Investigación, guión y Realización: Laura Martínez Díaz UNAM, 2007.

1. La población que llegó a México y de la cual son descendientes casi todos los chino-mexicanos proviene de Cantón, Fujian y Macao principalmente.
2. Los chinos de la costa sur padecieron los ataques de occidente, por lo cual la guerra y la presencia europea hicieron que muchos de ellos atesoraran su identidad a través de aspectos propios de su cultura y que la llevaran consigo sin importar que radicaran en otro país.

Por ser este segundo punto un aspecto fundamental, aunado a la historia de la llegada de los chinos a México, para la comprensión del ritual Cai Qing y su contexto social actual, se deben abordar también dentro de esta tesis los aspectos míticos y cosmogónicos de la cultura china. De ahí que este tema sea el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2 ANTECEDENTES DE LA FIESTA DEL AÑO NUEVO EN CHINA

En el presente capítulo se abordarán algunos aspectos importantes de la cultura china que servirán para contextualizar las prácticas musicales dentro de la fiesta de la primavera en la Ciudad de México. Dichos aspectos giran en torno a dos puntos básicos: La conceptualización del tiempo y el mito que hace referencia a la fiesta en cuestión.

Si bien el concepto de tiempo no está presente de manera clara en la tradición chino-mexicana, éste se manifiesta en la calendarización del evento del año nuevo y en algunas prácticas dancísticas y musicales tales como el Cai Qing. Por esta razón, se exponen algunos datos generales del concepto de tiempo en la cultura china. Por otra parte, el conocimiento de los mitos es importante para la comprensión de la música ligada a los procesos rituales. En este caso, la información acerca del mito es una fuente de consulta fundamental para intentar aproximarnos al ritual que estamos estudiando.

Hay que tener claro que China, por su vasta riqueza etnográfica y cultural, alberga una tradición oral rica en cuentos, mitos, leyendas y música, por mencionar algunos ejemplos. Por ello, es importante decir que los antecedentes aquí planteados son sólo un vistazo general de una vasta inmensidad de recursos orales.

Por otro lado, los mitos de origen de la fiesta son numerosos y diversos en China, por lo que en este apartado sólo emplearemos tres ejemplos para ilustrar la visión china del origen del año nuevo.

La tradición correspondiente a la medición temporal china y a los mitos de origen de la celebración del año nuevo obedece a una mezcla de las 3 visiones más importantes del pensamiento chino: la confucionista, la taoísta-religiosa y la budista. Dichas visiones están tan arraigadas y unidas que es difícil establecer los límites de cada una de ellas con respecto a la conformación del calendario chino actual.

2.1 El tiempo

Este apartado sobre el concepto del tiempo tiene por objetivo dar un esbozo historiográfico de la conformación del calendario y de sus dos elementos más importantes: su sistema numérico y el sistema del horóscopo.

El conocimiento general de estos dos aspectos ayuda a comprender cómo es que los chinos contabilizan sus celebraciones. Ello permitirá mostrar la permanencia de algunos elementos de esta cosmovisión en las comunidades que, con la migración, se trasladaron a América.

2.1.1 El calendario

Los chinos tienen un sistema de medición del tiempo cíclico en el que confluyen elementos astrológicos-agrícolas, numerológicos y religiosos. Astrológicos-agrícolas porque la primavera en China inicia durante los últimos días de Enero y los primeros de Febrero con el solsticio lunar sin tener una fecha precisa (Del Sol 1991). Lo anterior es muy importante saberlo si tomamos en cuenta que ellos fueron de los primeros pueblos agricultores y debieron observar continuamente el clima para así calcular los tiempos de producción de la tierra. Numerológicos porque su concepto del mundo tiene una fuerte relación numérica que trasciende la sola medición del tiempo. Religiosa porque el budismo contribuyó a forjar la tradición que actualmente conocemos con respecto a la denominación de los animales en el calendario lunar u horóscopo chino.

Hay fuentes que atribuyen a Huangdi (黃帝)¹ el establecimiento de un calendario que dividía las eras de sesenta años en periodos de doce años cada uno bautizado con el nombre de un animal. A este personaje, que según la tradición china habitó la tierra aproximadamente en el año 2698 a.C., se le considera el ancestro de la etnia Han, por lo que su figura está íntimamente relacionada con la creación de esta civilización. Para los chinos, la fuerza primigenia y creadora de Huangdi es sumamente poderosa. La importancia de este personaje antiguo dentro de la tradición calendárica es que, al enseñarle a cultivar a su pueblo, contribuye al desarrollo de la observación de los ciclos

¹ Tomado por Curcio, 1990 de Kuan Kim-Gaul, *El pueblo de la negra cabellera*, ediciones Flammarion, París, 1964

Huangdi es uno de los 5 reyes sabios de la antigüedad, este personaje es importante porque es la referencia del origen de la cultura china. A este hombre sabio se le han atribuido muchas cosas, entre ellas que enseñó a cultivar a los hombres, a construir armas para cazar, por mencionar algunas. Ver Curcio, 1990; p.11

agrícolas que se adaptan de acuerdo a los cambios climáticos de China, afectando como consecuencia la forma de contabilizar el tiempo.

Ya desde la época Shang (1600-1046 A.C), los chinos contaban con un sistema calendárico. Esto se refleja en el uso de fechas en las inscripciones adivinatorias hechas en caparazones de tortuga y en las escápulas de animales. Las inscripciones sobre los huesos señalan una fecha y posteriormente muestran un mensaje premonitorio. A continuación mostraré un ejemplo breve proveniente de la villa de Xiao Tun de las inscripciones de los huesos encontrados en la tumba de Fu Hao:²

Adivinación en el **día Wu Chen**: ¿Fu Hao sufrirá un desastre?

Adivinación en el **día Bing Xu**: ¿Fu Hao sufrirá un desastre?

Posteriormente en Zhou (1046 BC-771 A.C.), cada emperador estableció un calendario siguiendo un sistema de series decimales y duodecimales que se explicarán a continuación.

2.1.1.1 Los números

La numerología china está íntimamente ligada a la alquimia y a la astrología. El número encierra una serie de significados mucho más complejos de lo que

² Ping-Ch'üan, 1985. En inglés:

Divination on **the day Wu ch'en**: Will Fu Hao not suffer a disaster?; Divination on **the day Ping-hsü**: Will Fu Hao not suffer a disaster?

parece. Tanto el *Libro de las mutaciones o de los cambios* (*Yijing* 易经 que hoy en día se conoce más como libro adivinatorio) y el *Daodejing* (道德经) tuvieron inicialmente una visión mucho más filosófica; en el caso del *Dao*, por ejemplo, se maneja un principio total o *dao* cuya definición es la base del comportamiento universal. Por otro lado el *Yijing* o *Libro de los cambios* explica la función del universo a través de la interpretación simbólica de los trigramas y hexagramas que a su vez tienen relación con las fuerzas de la naturaleza.

Por otro lado, fue en el periodo de los Reinos Combatientes (475-221 A.C.) que el declive de la visión confucionista propició la nueva adopción del daoísmo y la propuesta de los cinco elementos que ya antes se vislumbraba en el *Yijing* de manera filosófica. En épocas posteriores los chinos dan una interpretación religiosa e incluso mágica que ha perdurado hasta nuestros días a ambos textos (*Yijing* y *Daodejing*).

Según los chinos, los 5 elementos eran: agua, madera, fuego, tierra y metal. Estos cinco elementos tienen características que influyen en la conducta de los seres humanos, por lo que muchas veces fueron utilizados para contabilizar los ciclos dinásticos e incluso atribuirles características particulares. Las peculiaridades atribuidas para cada etapa temporal dinástica regida por un determinado elemento determinaban la caída o el ascenso de los diferentes reinos a través de la historia.

El concepto daoísta del mundo es monoísta.³ Sin embargo, más adelante se incorporan a ella la teoría de los cinco elementos y la del *yin y el yang*, siendo esta última dualista en esencia. *Yin y yang* constituyen la unidad, sin embargo esa unidad tiene en sí misma todos los elementos contrastantes, masculino-femenino, luz-obscuridad, bien-mal, por mencionar algunas. Cada uno de estos elementos tiene en su interior un poco de lo otro, es decir, no todos somos completamente masculinos o femeninos.

Los números de los cinco elementos y del *yin y el yang* se fusionan generando una tradición numérica compleja. En este apartado basta con decir que existen 5 ciclos de 12 años. Cada ciclo corresponde a uno de los 5 elementos chinos que son: Agua, Madera, Fuego, Metal (Oro/hierro) y Tierra. Los años con números noes son regidos por el *yin* y los pares por el *yang*.

Otra aportación numérica importante fue hecha en el calendario de la dinastía Zhou (Chou). Eonstituido por dos series numéricas: decimal y duodecimal. Este calendario también sigue una relación matemática para explicar la contabilidad de las etapas dinásticas.

La relación es la siguiente:

³ Willhem, Richard. Tao Te King, 2004, 39-40. Lao Tsé parte de la unidad; en eso es un monista decidido (todo el pensamiento chino, dicho sea de paso, es en el fondo, monista, a pesar de la preeminente doctrina de las fuerzas duales, las cuales se limitan a actuar en el mundo manifestado). La unidad es el punto más alto que puede alcanzar el pensamiento, es el misterio de misterios, la puerta por donde surgen todas las energías... Dentro de la Unidad se encuentran incluidos todos los contrarios aún sin separar. Ella es lo que se suele llamar “el no comienzo”, que se sitúa antes del “comienzo original”. El uno, como tesis, genera al dos, la antítesis (los pares opuestos de Luz y Oscuridad, Masculino y femenino, positivo y Negativo, etc.), y de este par de opuestos nace como tercer elemento el mundo visible.

Serie A [1 2 3 4 5 6 7 8 9 10]

Serie B [1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12]

Tenemos dos series numéricas A y B, con 10 y 12 elementos, respectivamente. Cada elemento de la serie A y B puede interpretarse como un año y se le designa un nombre, pero para efectos de simplificación sólo expondré la relación numérica.

Tomando estos dos elementos se forman pares:

(A1, B1); (A2, B2)... (A10, B10)

Cuando la serie A se acaba los elementos 11 y 12 de la serie B se repiten de la siguiente manera:

(A1, B11); (A2, B12); (A3, B1)...

De este modo, para completar un ciclo se necesitan 60 años, es decir, después de 60 años se repite la conformación (A1, B1).

Esta relación fusionada con la tradición local animista y con la posterior introducción de las prácticas budistas a finales de la dinastía Han, pudieron haber conformado el sistema de contabilización del tiempo que se usa en China en la actualidad.

2.1.1.2 Los animales

El origen de los animales que conforman el calendario lunar es atribuido a una leyenda que hace alusión a Buda. Dicha incorporación⁴ del budismo a esta narración oral de los doce animales podría datar del s.I d.C., pues es en ese tiempo cuando esta doctrina religiosa es introducida a China como consecuencia de la apertura comercial a través de la ruta de la seda por monjes que viajan desde la India hacia el noroeste de China. La inestabilidad política de aquél tiempo propició la aceptación de dicha religión en la población china.⁵

A consecuencia de la fusión de la tradición del calendario agrícola antiguo con esta nueva doctrina podemos todavía hoy día escuchar esta leyenda, que es recordada cada año:

Buda, cuya sabiduría humana alcanzó por su perfección el nivel de divina, convocó un día ante él a todos los animales de la creación. Muchos olvidaron o desobedecieron el recado y sólo doce comparecieron a la cita. Primero se vio llegar a la rata, viva, atareada, despierta e inteligente; luego al búfalo, rápido y poderoso, fuerte y confiado; después al elegante Tigre, de paso rápido y preciso; y tras suyo, la liebre, prudente y veloz. Vinieron a su zaga el Dragón, siempre sorprendente, la serpiente, sabia y reflexiva. El caballo, trémulo de vitalidad y de ternura, precedió a la cabra, sentimental y graciosa; el mono al gallo, orgulloso y altivo, y por último el perro, inquieto y leal, y el cerdo, inquieto por haber dejado sola a su familia.

⁴ Hablo de una posible incorporación del budismo a leyendas previas debido a que, como ya he mencionado con anterioridad, desde la época de Huangdi i se habla de la división de las eras en 5 ciclos de 12 años a los cuales se les designaba con el nombre de un animal; sin embargo desconozco si estos animales eran los mismos y si existen leyendas previas a ello.

⁵ Botton, 1996: 79-96

Para honrarlos, Buda encargó a cada uno de gobernar uno de los doce años del ciclo, según el orden de su arribo. A partir de aquél instante la sucesión de los meses por ciclos de doce se hizo regular... (Curcio, 1990)

Finalmente y para concluir esta sección, debo agregar que esta historia ha trascendido China y ha sido relatada en entrevistas en el Barrio Chino de la Ciudad de México sin ninguna variante de contenido.⁶ Es por ello que parto de su conocimiento para contextualizar la fiesta, al menos en esta demarcación, actualmente.

Para concluir esta sección del capítulo es importante señalar que así como en el calendario, dentro de la cultura China confluyen tradiciones que son producto de la fusión de muchas visiones filosóficas y religiosas que dan como resultado una mixtura importante y difícil de desenmarañar en muchas ocasiones.

Otro elemento que propicia la conformación compleja de las tradiciones chinas es la multiétnicidad, pues la gran variedad de etnias y la vasta extensión territorial china han propiciado el surgimiento de tradiciones locales, las cuales son muchas y muy variadas.

2.2 El mito de origen de la fiesta del año nuevo

⁶ Informantes que relataron esta historia:

Bitácora de Campo 21 de Enero del 2006, Informante: Eric Raymundo Campos (capitán de ese entonces); Formato de Campo, 19 de Enero del 2006, Ángel. Ensayo; Omar Cardiel Pacheco, 6 de Febrero 2007, entrevista; David Méndez Fuentes 6 de Febrero 2007, entrevista; Felipe Fuentes Méndez 6 de Febrero 2007, entrevista; T'an Beijing Marx Song 6 de Febrero 2007, entrevista; T'anjuijen Marx Song 6 de Febrero 2007, entrevista.

Los mitos sobre la fiesta de la primavera son muy variados y como ya lo he señalado en la sección anterior, poseen una gran variedad de elementos cosmogónicos de las tradiciones taoístas, confucianistas, budistas, entre otras.

Por otro lado, hay que señalar que la tradición oral pre-budista de China es más conocida a través de recopilaciones hechas de manera escrita, tales como los poemas, canciones e historias incluidas o citadas en los 13 clásicos.⁷ Estos textos casi siempre tienen una tendencia moral-historiográfica, por lo que no hablan sobre seres fantásticos de manera preponderante y no tienen la intención de explicar los hechos sobrenaturales de manera supersticiosa. La literatura hecha a través de alegorías e historias fantásticas es producto de la introducción del budismo y del nacimiento de la literatura no como guía moral sino como elemento para la expresión del ser humano. La fusión del budismo y el taoísmo religioso propicia el nacimiento de mitos que más adelante alimentarán el imaginario popular.

El establecimiento del confucianismo como pensamiento oficial del gobierno central chino, es un elemento que transformó considerablemente los contextos dentro de los cuales se desarrollaron prácticas animistas y mágicas en la China del siglo XX. Poco a poco estas tradiciones se fueron perdiendo; sin embargo, el pueblo chino ha mantenido algunas de ellas de manera local. Esto me hace pensar que tanto la tradición de danza de león como las leyendas agrícolas sobre el año nuevo que conocemos en la actualidad son una mezcla del

⁷ Los 13 clásicos están constituidos por: *Libro de los cambios (Yijing)*, *Libro de los documentos (Shujing)*, *Libro de las canciones (Shijing)*, *Rituales de Zhou (Zhouli)*, *Ceremonias y ritos (Yili)*, *Anotaciones de los ritos (Liji)*, *Anales de primavera y otoño (Chunqiu) con sus 3 comentarios (Zuo zhuan, Kungyangzhuan, Kuliangzhuan)*; *Analectas de Confucio (Lunyu)*, *Clásico de la piedad filial (Xiaojing)*, *Aproximación a la elegancia (Erya)* y *Mencio (Mengzi)*. En Mair, 2001: 60

pensamiento oficial impuesto por el gobierno central y el local desarrollado por el imaginario del pueblo. Los ejemplos empleados en este apartado son testimonios de algunas historias que muy probablemente son híbridos de las tradiciones antiguas y modernas, del pensamiento rural y urbano, de la herencia budista, taoísta y animista.

A continuación presentaré estas dos citas de entrevistas realizadas a las profesoras chinas Meng y Chen del Centro de Enseñanza de Lenguas extranjeras y del Instituto Confucio de la UNAM, respectivamente:

Los chinos celebramos el inicio del ciclo de las 4 estaciones porque nuestros ancestros esperaban la primavera para poder cosechar y rendir así tributo a nuestros ancestros, además pegamos frases de buena suerte para alejar animales que destruyeran las cosechas.⁸

Anteriormente la profesora Meng señala el inicio de la primavera como el eje de la celebración del año nuevo. Respecto a esto la maestra Chen coincide:

Los chinos llamamos a esta fiesta “de la primavera” porque es la base de esta tradición, basándose en el ciclo lunar. Los aldeanos hacían una serie de guisos y pegaban frases de suerte en la puerta para alejar el mal. Hay un animal que llegaba cada año, pero no recuerdo el nombre... que destruía las cosechas.⁹

En esta parte quisiera hacer dos observaciones. La primera es que ambas profesoras coinciden en que existía un animal que destruía las cosechas y que por ello los chinos ponían frases de buena suerte en las entradas de sus casas.

⁸ En Entrevista profesora Meng Aiqun, 6 de Marzo de 2009, México D.F. Originaria del Norte de China.

⁹ En Entrevista Profesora Chen, 9 de Marzo de 2009. México D.F.

En ambas entrevistas las profesoras no recordaron el nombre de ese animal; sin embargo ambas coincidieron en que se trata de un ser mitológico. La segunda observación es con respecto a que las dos profesoras atribuyen el origen de esta tradición al solsticio lunar.

Existen otros mitos de origen chino que hablan sobre seres míticos de carácter negativo que viven en una montaña que está dentro del mar. En el libro *Serie de lecturas sobre cultura china* (中国文化读本系列) se menciona este mito de la siguiente manera:

Una antigua leyenda china dice que dentro del mar había una montaña, sobre esa montaña había un árbol de durazno, al noroeste de este lugar se encontraba una puerta por donde salían “demonios”,¹⁰ en total 10,000. Arriba de la montaña había dos seres míticos “deidades”.¹¹ Estos personajes atrapaban a aquellos demonios, por lo que la gente en la antigüedad, escribía los nombres de estos dos personajes en un trozo de madera de durazno y lo colgaban en la entrada principal para espantar a estos demonios; esta tradición con el tiempo se transformó en lo que ahora los chinos llaman *chunlian* 春联.¹²

Si bien esta historia de origen chino es colorida y habla no de animales sino de esta especie de seres o fantasmas nefastos que atormentaban en el año nuevo, es preciso decir que menciona una montaña en el mar. Este tipo de lugares

¹⁰ La profesora Meng traduce el término 鬼 *gui*, como demonio, sin embargo el diccionario Pocket chinese dictionary, Ed. Collins, 2004, pág 150-B lo traduce como fantasma.

¹¹ Mientras que la Profesora Meng traduce 鬼 *gui* como un demonio, por otro lado traduce también 神 *shen* como “santo”, sin embargo la connotación de ese carácter es sobre ser espíritu o dios en un sentido más hacia un ser inmaterial. McNaughton, William. Reading and writing chinese, simplified carácter Ed. Tuttle language library, 2005, USA. Pág 162.

¹² Shenzhenhuibianzhu, 2001: 103-106

aparecen como el hogar de espíritus malignos y también como el hogar del animal mítico *nian shou* 年兽 o la bestia llamada *nian*.¹³

Dentro de estos tres ejemplos es importante resaltar los siguientes elementos:

- En los tres se menciona a un ser o animal que en la víspera de año nuevo se roba las cosechas.
- En los tres ejemplos se dice que los aldeanos escriben caligrafías en las puertas para alejar a este ser.

A través de estos ejemplos podemos observar las transformaciones que le ha dado oralmente el pueblo chino a un mito como éste. Posteriormente, veremos cómo en la tradición mexicana se integran estos dos elementos observados y cómo es que éstos a su vez constituyen la tradición viva de esta comunidad.

2.3 El Dragón: aspectos generales de este animal en la cosmovisión china

Los mitos de origen del pueblo chino fueron escritos en épocas recientes. Quizá en las etapas históricas pre-budistas no existió un deseo de explicar el nacimiento del ser humano y el mundo que lo rodea porque predominaron durante mucho tiempo las propuestas hechas por el *Daodejing* con respecto a

¹³ En algunas páginas de internet tales como wikipedia, así como en videojuegos y series de televisión chinas, se define al monstruo *Nian* 年, como el ser que cada víspera de año nuevo atacaba a la gente y a los niños en especial. Este ser temía a los ruidos fuertes y al color rojo, por lo que los aldeanos idearon un plan para ahuyentarlo con ruidos y fuegos artificiales, de ese modo este animal no volvió a aparecerse de nuevo. En el texto *Buddhism in China* de Kenneth K.S. Chen señala como los antiguos taoístas creían que diversas bestias y dioses habitaban en montañas y mares.

una fuerza primigenia infinita sin principio ni fin que generaba todo lo conocido. Por otro lado el confucianismo estaba más enfocado en el ser humano, su conducta y el culto ancestral.

La presencia del dragón se muestra principalmente en fábulas y cuentos producto de la mezcla del taoísmo religioso y la libertad literaria aportada por la introducción del budismo que transformó las narraciones orales del pueblo chino en textos formales.

Con la creación de los mitos de origen, la figura del dragón se incorpora a estos textos; un ejemplo es aquella diosa madre *Nūwa* con cola de dragón. Ella brinda estabilidad en la tierra gracias a su cualidad dinámica; como se puede ver en el relato: ¹⁴

El long inmortal, el dragón celeste, siempre puso su actividad (su Yang) al servicio del Tao y el Tao reconoció permitiéndole estar en todas las cosas....todo ha vivido gracias al Long. Nada ha permanecido inmutable salvo el Tao innombrable, porque aún el Tao nombrable muda y se transforma gracias a la actividad de Long.

Dentro de la siguiente cita se puede observar como los chinos atribuyen al dragón la cualidad de dar movimiento a lo que aparentemente permanece inmóvil, y cómo el movimiento crea estabilidad:

¹⁴ Rodríguez, 1997: 72

Cuando todavía las aguas no estaban controladas y los ríos en su desborde arrasaban los campos, la diosa madre¹⁵ procreó benéficos descendientes que terminaron ordenando el caos diluvial. Trabajando en el control de los ríos, de lagos, del mar y de las nubes, los brillantes dragones navegaron por las aguas y el cielo. Con zarpas de tigre y garras de águila, rasgaban con estruendo las cortinas de lo alto, que chispeando ante el descomunal embate dejaban en libertad las lluvias. Ellos dieron cauce a los ríos, contención a los lagos y profundidad a los mares... y muy frecuentemente tuvieron que luchar con las obstrucciones que provocan los dioses y los hombres ocupados en sus irresponsables afanes...y gustaban de aparecerse a los mortales. A veces en los sueños, a veces en las grutas, a veces en el borde de los lagos, porque en éstos solían tener sus escondidas moradas de cristal...¹⁶

La percepción del movimiento y de la cualidad dinámica del dragón lo situó como un animal capaz de formar un vínculo entre el mundo de los dioses y el de los seres humanos. En seguida transcribiré el mito *del dragón que se transforma en pez* en el cual claramente se conectan el emperador del cielo, el dragón y Yui Chui, quien es un pescador:¹⁷

Una vez el dragón blanco descendió del cielo a un lago frío, y tomó la forma de un pez.

Un pescador, llamado Chui, le atravesó un ojo de un disparo. El dragón blanco voló al punto a quejarse al Emperador del Cielo.

-¿Qué forma habías tomado en esa ocasión?- preguntó el emperador del cielo.

-Tomé la forma de un pez cuando bajé al lago.

-Entonces no tiene nada de extraño que un pescador tratara de pescarlo. ¿Cómo puedes culpar a Yui Chui?

¹⁵ Nüwa, era en su mitad superior hermosa y en su mitad inferior asemejaba a un dragón.

¹⁶ Rodríguez, 1997: 72

¹⁷ Chin-Chi, 2005: 137

Este ejemplo sitúa al dragón como un emisario del emperador del cielo que tiene la capacidad de transformarse en lo que desea. Así, una vez más se puede ver otra cualidad del dragón: que puede coexistir en el plano terrenal sin que lo percibamos.

El emperador del cielo, máxima deidad de la religión antigua china, es un personaje que junto al dragón se presenta en el ritual de año nuevo, siendo él a quien otros dioses menores como el de la cocina, le rinden cuentas sobre las acciones buenas y malas de los seres humanos durante el año. Al igual que en el mito anterior, dicha deidad puede ver lo que sucede en la tierra mediante espíritus mediadores. Por lo cual es común que los chinos practicantes del taoísmo religioso le hagan ofrendas al señor de la cocina para que hable bien de la familia y no los delate con el emperador del cielo.

El dragón es visto como un animal juguetón, curioso y a la vez ingenuo al que le gusta participar de la vida de los seres humanos. En el mito *El señor Ye* que amaba a los dragones, se puede ver dicha cualidad:¹⁸

Al señor Ye al que le gustaban tanto los dragones, los tenía pintados o tallados por toda la casa. Cuando se enteró el verdadero dragón de los cielos, voló a la tierra y metió su cabeza por la puerta de la casa del señor Ye y su cola por una de las ventanas. Cuando el señor Ye lo vio, huyó asustado y enloqueció casi.

Esto demuestra que el señor Ye, en realidad, no amaba tanto a los dragones. Sólo le gustaba aquello que se le parecía pero en ningún caso al auténtico dragón.

¹⁸ Chin-Chi, 2005; 35

El dragón entonces no sólo aparece en historias con sentido religioso o mítico, también participa en fábulas como la antes citada. Este ser está tan impregnado en la cultura china que ya es un personaje que subyace incluso en las enseñanzas morales.

Por otro lado, leyendo la fábula con detenimiento, podemos también encontrar que el dragón no sólo es juguetón y etéreo, también puede ser fuerte e imponente, por lo que se le atribuye lo temible y lo protector. Su capacidad para atemorizar puede ser utilizada para alejar el mal y por tanto puede ser el origen del culto a este animal mítico.

Lo que podemos concluir del dragón hasta ahora es que al ser un animal tan relacionado con las costumbres y cultos chinos, se comienza a asociar a ciertos cultos o fiestas, tales como la del festival de los botes y el Dragón en el río *Yangzi (Changjiang)* o la fiesta de la primavera.

Realizar réplicas de este animal puede ser interpretado como indicio del culto hacia este ser; su poder mediador entre el mundo de los seres humanos y el de los dioses lo hace importante porque al honrarlo, los chinos obtienen protección y paz en sus hogares.

2.4 El león: aspectos generales de este animal en la cosmovisión china

El león en la cultura China no sólo ha sido considerado el rey de las bestias, también es símbolo de poder y buena fortuna. Más aún, ha sido venerado

como un animal sagrado y tiene poderes para proteger y alejar el mal. Desde la dinastía Han se han hecho esculturas de leones en piedra usadas para ser guardianes de los templos y como motivos decorativos de edificios gubernamentales.

A continuación abordaré aspectos importantes sobre la aparición de este singular animal en China.

2.4.1 Etimología del término león

Es difícil iniciar este apartado sin antes hacernos la pregunta ¿Por qué león, si el león no es un animal endémico de China?

Según los informantes y los estudiosos de la danza de león, este personaje proviene de la tradición de la zona de Cantón al sur de China, la cual es más cercana al norte de la India y a Tíbet, por lo que intuyo que probablemente, más que ser una danza de león, ésta hace referencia a un felino grande. La designación *shizi* 狮子 debe ser más cercana a algún idioma de esta zona geográfica.

El profesor William Chao Cheng Hu, quien hizo una propuesta etimológica del término león en chino *shi zi* 狮子, propone que *shi*, deriva de una transliteración del Iraní *Sary*, posiblemente del persa *ser* o incluso del Sánscrito *sinha*. En el diccionario *Erya* de chino antiguo¹⁹, hay un término para león, que es Suan ni (Suan-ngiei o Siuen-ngiei); en esta fuente se describe al animal como un ligero

¹⁹ Hu, 1995: 33

y colorido tigre o felino que come otros tigres y leopardos, al cual también se relaciona con el león de la etnia *Han shizi*.²⁰

Por otro lado se dice que los términos *Sun-ngi* o *Tsun-ngi* evocan también el nombre de los *Lepcha* para león; ²¹ este es *Sung-(n)gi*, el cual también coincide con la designación tibetana *Seng-ge* que se cree es un derivado del sánscrito *Sinha*. La palabra debió ser considerablemente antigua en el sudeste de Asia y debió haber entrado a China desde el sur o el suroeste.

En el periodo Zhou (Chou) tardío aparecen otras designaciones para el término león, como *Suan-ni*, *Tsun-ngi*, y *Tsou- yŭ*; dichas definiciones encerraban también ciertas connotaciones fantásticas. ²²

Tsou-yŭ es el nombre de una bestia salvaje, un tigre blanco con manchas negras que no pisa ni camina sobre la hierba, que no se alimenta de nada vivo y que hace presencia cuando un estado es gobernado por un príncipe sincero y benevolente. Es un enorme felino y sólo se alimenta de los animales que han muerto naturalmente. Los comentarios sobre este animal mítico sostienen que sólo debe su apariencia de tigre a esa gran cola, pero ha sido dotado generosamente con muchos de los atributos de su rival, el unicornio.

Esta última descripción hecha por William Hu es importante debido a que este ser está relacionado con la realeza que se preocupa y protege a su pueblo. Por

²⁰ Hu, 1995: 33

²¹ Gupo étnico originario de los Himalayas.

²² William Hu cita la sección de odas *Shih- Ching* del libro *Chao- nan*, en *Chinese Lion Dance Explained*, pág. 33

otro lado es importante debido a que describe al animal como un ser que posee características de otros personajes míticos, entre ellos el unicornio, por lo que podría explicar el cuerno del león hechos de papel que actualmente baila en el año nuevo chino y al que muchas veces se ata un cordón rojo o plumas de pavo real cuando se le bautiza.

Lo que queda claro es que el término *Shizi* no es originario del idioma chino y es primordialmente una variante del persa *ser*, y de los idiomas lepcha y tibetano. Por otro lado hay que recordar que los chinos desde la antigüedad establecieron relaciones comerciales con otros pueblos que pudieron traer consigo no sólo productos de uso cotidiano, sino también fauna extranjera y con ello los términos mediante los cuales se les designaba. En el siguiente apartado se hablará con más detenimiento sobre la introducción del león a la cultura china a través del comercio.

2.4.2 El león en las fuentes históricas

El león fue conocido en China durante la gran expansión y penetración en Asia bajo la dinastía Han (206 A.C.-24 D.C.); sin embargo en el *Shundibenji*²³ hay una cita que habla de manera historiográfica sobre el león, ya desde el periodo Zhou (1046 A.C.-77 A.C.).

²³ Hu, 1995: 36

Desde la dinastía Han se dice que en el sexto día del tercer año del tercer reinado titulado *Yangjia* del emperador *Shundi* (134 D.C.), *Shule* (Kashgar) le envió como tributo un león y un rinoceronte a la corte Han.

El *Hedibenji* ²⁴ contiene una cita que data del 89 D.C. en la que se hace referencia a algo similar: *Anxi le manda al emperador Hedi un león como tributo por haber ascendido al trono.*

El Interés del imperio por adquirir artículos exóticos de otras partes tuvo una repercusión en la clase alta de la dinastía Han. Siguiendo el ejemplo del emperador, los oficiales y aristócratas comienzan a adquirir artículos lujosos de Medio Oriente y otras partes de Asia, esto incluyó animales como leones, elefantes, grandes aves exóticas, caballos finos, rinocerontes, entre otros. Estos llenaban los zoológicos imperiales y los jardines de la aristocracia.

Al ser el león un animal para deleite del emperador, muchas veces se le entrenó para realizar pequeños espectáculos en público. Debido al difícil manejo del animal se empezó a desarrollar una forma de danza teatral llamada *Jiaodi* en la que se sustituyó al animal por personas disfrazadas.

La expansión de China y por tanto el contacto con la Roma antigua trajo no sólo la exportación de animales, también la de esclavos y acróbatas; dicha relación se cree que influyó en gran medida al arte chino, pues los emperadores empiezan a realizar festivales. El inicio del desarrollo de

²⁴ En Hu, 1995: 46

espectáculos militares en los que se incluía danza, teatro, competencias, etc. propició el nacimiento de varias manifestaciones dancísticas en China. Dentro de dichas danzas se mencionan personajes míticos; entre ellos tigres y dragones, que salían a escena a bailar.

2.4.3 Posible origen de las prácticas de la danza de león

Como se ha enfatizado en el punto anterior, el contacto de la aristocracia y la milicia china con la antigua Roma produce la adopción de ciertas prácticas juglares o circenses. Éstas más adelante contribuirán al desarrollo de varios aspectos culturales de dicho país, tales como la ópera, el circo o la danza de león. El origen de los festivales chinos tal como hoy los conocemos ha sido producto de una serie de eventos militares realizados por la nobleza de este país.

Las fuentes antiguas hablan sobre el *Jiaodi*²⁵ que era un evento que consistía en una especie de contienda de fuerza. En el libro de la historia Han se menciona que después de la primavera y el otoño fueron añadidos a los rituales militares una especie de juegos y actos teatrales para probar la fuerza.

²⁶ En estos juegos probablemente también se incluían algunas danzas religiosas del río Yu. Estas danzas consistían en representar animales deificados que se movían al compás de la *música*, tales como peces o leones.

Lo importante que hay que resaltar en este punto es que nuevamente las fuentes revelan que la presencia militar tuvo una implicación importante en el

²⁵ Hu, 1995: 46

²⁶ Hu, 1995: 37

desarrollo de este arte. La danza de león basa sus posiciones básicas en las artes marciales para desarrollarse. A su vez dentro del estudio de las artes marciales se utiliza la Danza de León como complemento para el desarrollo de las técnicas de combate de manera pacífica.

El presente capítulo cierra retomando algunos puntos centrales que nos ayudarán a entender la celebración del año nuevo chino. Estos son:

La medición temporal a través de un calendario lunar y los mitos que tratan sobre el origen de la fiesta son producto de la fusión de las tradiciones pre budistas, post budistas y locales.

La medición temporal fusiona la tradición agrícola con elementos de las teorías taoístas, de los cinco elementos, del *yin y el yang* y de los calendarios establecidos a través de la conformación de relaciones numéricas además de incorporar mitos budistas y animistas. Toda esa mixtura conforma la tradición calendárica que conocemos en la actualidad.

Por otro lado tanto el león como el dragón han sido adoptados por el pueblo chino como animales de culto debido a sus características. Mientras el dragón está asociado a los mitos de origen de este pueblo, el león es un animal extranjero cuyo poder fue comparado con el de los altos gobernantes. Así ambos animales poco a poco fueron trascendiendo el imaginario popular hasta que conformaron alrededor de ellos una serie de tradiciones de fuerte arraigo.

Antes de comenzar a explicar el fenómeno de la fiesta de año nuevo, primeramente quisiera continuar con otro aspecto de origen chino que tiene presencia durante la fiesta: Los instrumentos musicales. Sin este componente, las danzas practicadas durante la fiesta no tendrían el mismo significado y características. Su presencia, como se ha de ilustrar más adelante, afecta las formas musicales; por ello dedicaré el siguiente capítulo a dicho componente.

CAPÍTULO 3. INSTRUMENTOS PARA LA MÚSICA DE LAS DANZAS REPRESENTADAS DURANTE EL AÑO NUEVO

El presente capítulo tiene por objetivo presentar los instrumentos musicales empleados en la fiesta del año nuevo chino o fiesta de la primavera en la Ciudad de México. Se brindará una aproximación a la tradición instrumental del norte y sur de China debido a que en nuestro país se han empleado instrumentos de ambas regiones para las danzas de leones y dragones. La aproximación se realizará a través de una descripción organológica basada en el trabajo de los investigadores William Hu y Allan Thrasher. Ambos investigadores han abordado los instrumentos chinos desde diversas ópticas. Hu se ha enfocado principalmente en instrumentos sureños empleados en la tradición de la danza de león, y aunque brinda datos interesantes, toca modestamente la tradición del norte. Por otro lado, Thrasher realiza una investigación basada en la arqueología de los instrumentos, brindando pocos datos con respecto a las prácticas de éstos. Ahonda en la tradición del norte más que en la del sur. Debido a que la información presentada en este capítulo se ha basado en los dos textos antes mencionados, su aparición y ordenación en este apartado ha sido empleada tratando de proporcionar la mayor cantidad de datos sobre los instrumentos.

En este capítulo se brindará información sobre el ensamble *chuida*, haciendo énfasis en sus principales características morfológicas y organológicas. Se abordarán cada uno de los instrumentos que lo conforman a partir de su correspondiente familia. Primeramente se muestran los idiófonos conformados

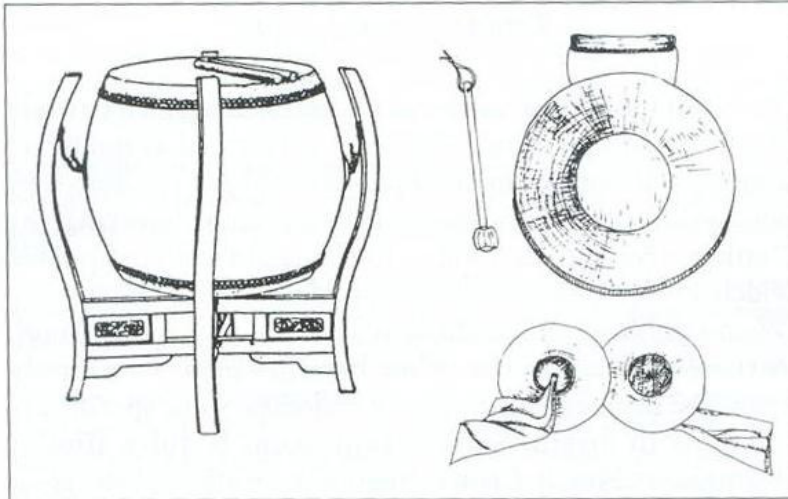
por el gong y el platillo y subsecuentemente los membranófonos o tambores. Se brindarán datos respecto a la denominación, clasificación y morfología general; materiales y/o técnicas de construcción, características sonoras y datos históricos y sociales de cada uno de los gongs, platillos y tambores; y por último se explicarán sus técnicas de ejecución.

Los instrumentos que a continuación se describirán serán presentados utilizando el sistema de clasificación propuesto por Sachs-Hornbostel; esto se hará con la finalidad de aproximar al lector a una mejor descripción física del instrumento.

3.1 Ensamble Chuida

La dotación instrumental que se emplea para la ejecución de la música de la fiesta del año nuevo chino, incluyendo el ritual *Cai Qing* es el ensamble, *Chiuda*¹ que se traduce literalmente como “golpeado y soplado”; en la actualidad esta agrupación instrumental es utilizada para festividades religiosas o procesiones. Está constituido por tambor, gong y platillos. En China, a través de los instrumentos anteriores se pueden incluir aerófonos que realizan melodías. Estos pueden ser de lengüeta como el *suona* (aerófono de doble lengüeta) o la *dizi* o flauta de bambú.

¹ Thrasher, 2000: 76



5.2 *Chuida* percussion, selected types. Clockwise (from left): *Tanggu*, medium-sized barrel-drum in stand (diameter: c.25 cm or more); *Daluo* ('large gong') and padded beater (diameter: c.25 cm or more); *Bo* (*tongbo*), small cymbals (diameter: c.15 cm or more). Contemporary line drawings.

Fotografía 1. Ilustración Chuida. Thrasher. Pág 85

Aunque la dotación instrumental antes descrita tiene un arraigo fuerte en China, tanto en México como en otras comunidades de ultramar se han dejado de utilizar aerófonos. Mientras que en el norte de China se le conoce como ensamble *chuida* en el suroeste a este tipo de tradición instrumental se le denomina *guchui*, o tambor-soplado.

Se tienen datos de la utilización de este tipo de instrumentación en las procesiones militares del siglo V d.C. y se cree que pudo haber sido influencia de las prácticas instrumentales de Asia central traídas por grupos tribales del norte de China para utilizarse en la música de la corte imperial. Durante el siglo XV se sabe que se ejecutaba con estos instrumentos música budista y taoísta en la corte. Posteriormente, esas prácticas dejaron de llevarse a cabo por considerarse una muestra de prácticas feudales supersticiosas y se trasladó entonces dicha tradición a los templos. Actualmente este tipo de ensamble

continúa utilizándose para la realización de ciertas fiestas rituales, para bodas y funerales.



3.2 *Guchui* military band with long horns and drums, fourth to fifth-century brick relief (Henan province); line clarification by C. Fan.

Foto 2 Ilustración procesión militar. Thrasher

Los tamaños de los gongs, platillos y tambores pueden variar, así como la cantidad de instrumentos que forman el ensamble, es decir, pueden ser 1 ó 5 tambores, 2 ó 4 platillos, etc.; sin embargo la combinación de tres (tambor, gong, platillos) se usa siempre.

3.1.1 Ideófonos

3.1.1.1 Gong

3.1.1.1.1 Denominación, clasificación y descripción general

La clasificación del gong de acuerdo al sistema Sachs-Hornbostel es 111.241.121 ó idiófono de golpe directo en forma de vaso, gong individual, suspendido y golpeado por un bolillo externo

El gong es generalmente conocido en china como *luo*. Dependiendo de las dimensiones de éste se le puede denominar *daluo* (gong grande) o *xiaoluo* (gong pequeño). El gong generalmente utilizado para la música del año nuevo es el *daluo* y el denominado gong de cazuela *cantonés*.²

El gong chino es un disco metálico que en su centro posee un bulto o vaso que propicia que la altura de su sonoridad sea distinta a la de la orilla. Tiene unos agujeros en los que se ata una correa para ser suspendido en un marco o para ser sujetado por el ejecutante. Se percute con un bolillo de fibras textiles con mango de madera. Existe una variante de origen cantonesa de gong, la cual tiene superficie plana y no tiene un bulto en el centro, por lo que parece una especie de cazo con fondo pequeño. Sus dimensiones pueden variar, pero oscilan entre los 30 y 40 cm de diámetro, y su peso puede ser de 1 a 2 kg.

3.1.1.1.2 Materiales y/o técnicas de construcción

Los gongs se construyen de una aleación de cobre y estaño a la cual a veces se le puede añadir plomo, acero y zinc.³ Algunos gongs especiales también tienen una pequeña porción de plata. Su construcción es difícil debido al comportamiento de los metales al ser mezclados y vaciados para enfriarse, por lo cual se debe vaciar y dejar en un fuego rojo cereza para que la aleación sea maleable y se le pueda dejar recocer.

3.1.1.1.3 Características sonoras

² Hu, 2006: 222

³ Hu, 2006: 218

Las sonoridades del *gong abultado* y el de *cazuela* son diferentes. El *daluo* abultado tiene un comportamiento armónico y sonoro muy peculiar, pues su sonoridad se mueve de manera descendente después de ser golpeado; además su sonido es expansivo al ser impactado y posteriormente desciende.



Foto 3. Gong norteño abultado. Barrio Chino, México D.F. 2005

El gong sureño tiene una sonoridad más parecida a la de un cencerro o una campana, es decir, al ser golpeado el impacto suena agudo y constante, además sus armónicos son menos potentes, por lo cual su sonido es más apagado. Esto se debe a que su conformación es plana.



Foto 4. Gong sureño de cazuela. Barrio Chino, México D.F. 2005

3.1.1.1.4 Datos histórico-sociales del instrumento

Los datos históricos más antiguos en los que se hace referencia a este instrumento se encuentran en la sección de música del libro sobre la *Historia de la dinastía Tang*;⁴ en dicho texto se dice que estos instrumentos provienen de los bárbaros del sur, de un pequeño reino llamado *Nanmanguo*, ubicado al sudeste de China cerca de Yunnan.

En China el uso del gong es muy general, a través de Asia el gong es considerado un talismán. Tocar un gong crea felicidad y fuerza. Es usado en ceremonias religiosas, procesiones, bodas y festivales. En China se utiliza un par de gongs encabezando una procesión para alejar los malos espíritus.

3.1.1.1.5 Técnica de ejecución

⁴ Hu, 2006: 218

Existen tres formas principales reportadas en China para ejecutar el gong.

Estas son:

1. *Fang-yin-chi-fa (Fangyinjifa)*⁵ o golpe abierto. Consiste en un golpe en la parte central del instrumento haciendo una pausa posterior para poder dejar vibrar el instrumento.
2. *Pien-yin chi-fa (Bianyinjifa)* o sonido del centro a la orilla. Este es un golpe que se hace con un movimiento descendente y hacia fuera del centro del filo del gong.
3. *Men-yin chi-fa (Menyinjifa)* o golpe apagado. Este consiste en poner la mano en la cara opuesta a la percutida, apagando el sonido. Puede hacerse posterior a la realización de un *Fang-yin-chi-fa* o a un *Pien-yin chi-fa*.

Para el gong cantonés se utiliza un artefacto distinto para percutir el instrumento, más bien parecido a un martillo pesado de madera; sin embargo este tipo de martillo no se usa en las prácticas musicales en México. Las variantes cantonesas más importantes que se aplican en los golpes ya mencionados son dos:

1. *Ch'iao-pien-lo (Qiaobianluo)* o golpe en el costado u orilla del gong.

⁵ Los términos en chino presentados por el investigador William Hu se encuentran escritos en el sistema de transliteración Wed-Giles. Debido a que su texto está citado en esta parte del trabajo, he decidido ponerlo tal y como él lo transcribió; sin embargo, entre paréntesis he colocado la transcripción en sistema Pinyin.

2. *Lien-ch'ui (Lianchui)* que es un golpe rodado en el que incluso se puede regular el volumen.

Así, el gong cantonés tiene 4 áreas de percusión:

1. *Lo-hsin (Luoxin)* o centro
2. *Lo-shen-pien (Luoshenbian)* o el anillo alejado del centro
3. *Lo-pien (Luobian)* o la orilla de la superficie del instrumento
4. *Lo- pien (Luobian)* o el costado u orilla del gong

En México, la introducción del gong abultado se ha generalizado, y a pesar de que existen los gongs cantoneses, éstos hoy en día son ejecutados del mismo modo que los abultados, es decir, utilizando dos de las tres principales técnicas enumeradas en este apartado. El *Bianyinjifa (pien-yin chi-fa)* no es un golpe que se haya registrado en algún ejemplo dentro de la música reportada en campo.

3.1.1.2 Platillos

3.1.1.2.1 Denominación, clasificación y descripción general

La clasificación de este instrumento de acuerdo al sistema Sachs-Hornbostel es 111. 142 ó idiófono de golpe directo de vaso, címbalo.

Este tipo de idiófonos, al igual que muchos instrumentos alrededor del mundo, tiene muchas designaciones regionales dentro de la propia China. Se les puede llamar de manera general *cha* o en cantonés *chaur*, que obedece a una

onomatopeya por el sonido que produce. A su vez existen dos variantes importantes de platillos utilizados en las prácticas musicales de la danza de leones y dragones. El platillo de *sombrero tibetano* es conocido como *bo* y el sureño alargado como *nao*.

Los platillos funcionan como dos cuerpos circulares cóncavos que se golpean directamente produciendo así su sonido particular; pese a las múltiples variantes chinas de este instrumento, en las danzas practicadas durante las fiestas de año nuevo lunar en México se pueden reconocer dos tipos de platillos: *bo* y *nao*.

En el primer tipo de platillo, el de *sombrero tibetano* o *bo*, la campana que se forma en la parte interna y central del plato es más prolongada. En el límite cóncavo del vaso, tiene un orificio por donde pasa una especie de pañoleta que se anuda al interior y que sale al exterior, ésta tiene como finalidad funcionar como un sujetador del instrumento. Estos platillos llegan a medir unos 30 cm de diámetro y pesan aproximadamente 2 kilos.



Fotografía 5. Platillo de sombrero tibetano. Barrio chino, México D.F. 2005

El segundo tipo de platillo o *nao* tiene como característica principal el poseer un vaso menos prolongado y una forma que asemeja más la tapa de una olla; esto no sólo por su forma alargada y menos cóncava, sino también porque éste se sujeta con una especie de bulto o manija orgánicamente unida al cuerpo del instrumento. Puede medir 30 cm. y pesar de 500 gr. a 1 kg. aproximadamente.



Fotografía 6. Platillos sureños. Barrio chino, México D.F. 2005

3.1.1.2.2 Materiales y/o técnicas de construcción

Tanto gongs como platillos están fabricados generalmente de un “cobre resonante” llamado *xiangtong* (Thrasher, 2000; 84), producto de una aleación que consiste en 3 cuartas partes de cobre por una de estaño; a éste también se le puede agregar plomo o una pequeña porción de plata. Esta aleación es muy difícil de lograr, pues tiende a quebrarse de manera muy rápida al dejarse enfriar, para realizarla con éxito se debe dejar la mezcla en un fuego color rojo cereza, para que así el metal se vuelva más suave y pueda ser martillado y trabajado en el torno. Posteriormente debe ser moldeado, re calentado y

enfriado de manera lenta. Hay muchas técnicas para lograr aleaciones para la construcción de gongs y platillos; sin embargo muchas de ellas se desconocen debido a que son un secreto familiar de los fabricantes.

3.1.1.2.3 Características sonoras

Los platillos poseen muchas variantes sonoras que dependen de las técnicas de ejecución. Durante las fiestas del año nuevo chino celebradas en la Ciudad de México el *platillo de sombrero* no es empleado siempre por ser un instrumento sumamente pesado y de sonoridad un tanto difícil de controlar. Al poseer una forma más cóncava y producir más armónicos, su sonido se vuelve mucho más conveniente para algunas prácticas musicales como la ópera de Beijing. No así la danza de león y de dragón del año nuevo, pues en este tipo de música la velocidad de ejecución es rápida, de patrones rítmicos más marcados y apagados.

Los platillos *Nao* o de tapa de olla, por sus características morfológicas no producen muchos armónicos, su sonido es mucho más indefinido y son más ligeros, esto los hace mucho más propios para hacer ritmos marcados y apagados a un tiempo movido. Estas características los hacen los platillos predilectos para la danza de león y dragón.

3.1.1.2.4 Datos histórico-sociales del instrumento

Existen varias hipótesis sobre la llegada de este tipo de instrumento a China; sin embargo tanto Thrasher como Hu coinciden en que este instrumento es originario de Asia menor, y que su uso se remonta a rituales desde los tiempos de los asirios.⁶ Se cree que estos instrumentos fueron introducidos a China a través de la India entre el 346-354 d.C. como objetos tributarios.

Es importante decir que en la danza de leones del norte no se utilizaban platillos de ninguna índole, pero hoy en día algunos ejecutantes sureños de la danza han introducido los platillos pequeños utilizados en la ópera de Pekín o los *platillos de sombrero tibetanos*. A pesar de que la danza de leones de Cantón se ha esparcido al norte de China, es sabido que los platillos utilizados inicialmente en la danza tradicional son los *Nao* o de forma de *tapadera de olla*.

3.1.1.2.5 Técnica de ejecución

Para ejecutar este instrumento existen 6 tipos de golpes generales registrados en China.⁷ Posteriormente y de manera local se han desarrollado técnicas de ejecución en la zona cantonesa; estas son numerosas y ameritan todo un estudio aparte.

Los 6 golpes simples se denominan de la siguiente forma:

⁶ País de la antigüedad situado en el suroeste asiático

⁷ En Hu, William; 2006; pág. 224

1. *Ch'ing-chi-yin (Qingjiyin)*⁸ o golpe ligero, que consiste en chocar los cuerpos de los platillos de manera suave.
2. *Chung-chi-yin (Zhongjiyin)* o golpe pesado, que consiste en chocar los platillos de manera fuerte.
3. *Mo-chi-yin (Mojiyin)* o moliendo o tallando, consiste en hacer vibrar los platillos de manera rápida o deslizarlos unos con otros.
4. *P'u-chi-yin (Pujiyin)* o golpeando, consiste en hacer chocar de manera ligera los platillos y posteriormente apagar el sonido con el pecho del ejecutante.
5. *Tan-ci-yin (Danciyin)* o golpe singular, consiste en pegar en el borde del platillo ya sea con el borde del otro platillo o con un palo.

En las prácticas musicales del año nuevo en México se han reportado casi todas las formas de ejecutar, excepto el número 5 ó *Danciyin*.

Por otro lado, las técnicas desarrolladas por los cantoneses para la ejecución de los platillos se dividen, a grandes rasgos en 9 golpes principales, de los cuales los 3 primeros son los mismos de la lista enumerada anteriormente y sólo se agregan 6 nuevos, que son:

Chan-p'eng (Zhanpeng) o golpe tembloroso.

Men-p'eng (Mengpeng) o golpe tapado.

Liang-p'eng (Liangpeng) o golpe luminoso.

⁸ Ver nota 51, p.68.

Ch'ieh-p'eng (Qiapeng) o golpe resbalado.

P'o-p'eng (Popeng) o golpe roto.

Pien-p'eng (Bianpeng) o golpe en el filo.

Estos golpes, por desgracia, no han sido grabados o transcritos, por lo que su interpretación puede ser ambigua. Sobre esto es posible que reinterpretando la descripción de las técnicas el *zhanpeng* y el *menpeng* sean golpes aún utilizados por los ejecutantes de danza de león en México. El primero que refiere a un golpe tembloroso, puede ser parecido a una de las tantas variantes de redobles utilizadas en la danza, mientras que el segundo puede ser un golpe que consiste en impedir las vibraciones de los platillos haciéndolos chocar y dejándolos juntos para así impedir que se propaguen los armónicos.

3.1.1.2 Membranófonos

A todos los tambores en China se les denomina *gu*; sin embargo, como ya lo hemos visto para los platillos y para el gong, la principal división en las denominaciones empleadas se hace basándose en la tradición del Norte y Sur. Al igual que con los ideófonos, es posible ver que la diferenciación de tradiciones afecta la morfología de los instrumentos y por extensión la técnica de ejecución y el resultado sonoro.

Los membranófonos utilizados en la danza de león y dragón chinos son de tres tipos: *dagu*, *huapenggu* y *shigu*. Siendo los dos primeros pertenecientes a la tradición del norte del país. En esta sección hablaremos de los tres tipos de

tambor debido a que los tres se emplean en la tradición mexicana de la fiesta de la primavera.

De manera general podemos decir que los tambores chinos son utilizados para ceremonias o celebraciones, sin embargo en el pasado también se les llegó a emplear para incitar a los guerreros en el campo de batalla.

Existen mucho más datos históricos del *dagu*. Se dice que se utilizaba para señalar la hora o para advertir a los pueblos sobre invasiones o catástrofes o hacer avisos importantes; haciendo las veces de las campanas catedralicias, este instrumento se colocaba en una torre alta para ser ejecutado por una o dos personas. Al tambor *dagu* también se le denominó *tonggu* o tambor para reunir, lo que se debió a que fue utilizado para movilizar tropas y hacer maniobras militares, pues congregaba a la gente en caso de tener avisos importantes.

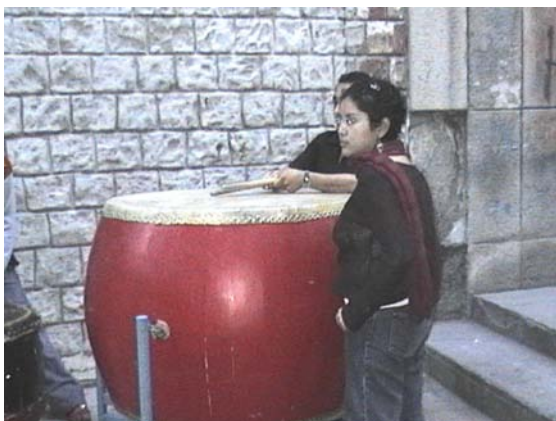
3.1.1.2.1 Tambores del Norte

Empezaré hablando sobre los tambores del norte debido a que su incursión en la danza de león, principalmente, se debe a este intercambio cultural con la zona del sur. Por otro lado la tradición de la danza de león del norte, la danza deportiva del león, y los espectáculos de exhibición han transformado el entorno de la China del sur y de ultramar, trayendo consigo la adopción de ciertos aspectos, entre ellos la utilización del *dagu* y del *huapeng gu*. Ambos

instrumentos se utilizan indistintamente a pesar de que originalmente el *Shigu* era el tambor empleado para la danza de león del sur.

3.1.1.2.1.1 Denominación, clasificación y descripción general

El nombre *dagu*⁹ es traducido literalmente como *tambor grande*. Este corresponde al estilo norteño que se utiliza principalmente en las danzas tanto de león como de dragón. La clasificación del tambor *dagu* es 211.222.1_7. Corresponde a la familia de los membranófonos de golpe directo de estructura tubular en forma de barril, posee dos membranas clavadas al cuerpo con tachuelas de metal. Este tipo de tambor puede medir desde 60 cm. a 1m de diámetro. Este bимembranófono tiene la peculiaridad de que sólo se toca en una de sus caras. Tiene un acabado rojo que cubre todo el cuerpo del tambor y que impide ver las duelas o tablas que lo constituyen.



Fotografía 7. *Dagu*. Barrio Chino, México D.F. 2005

⁹ Hu, 1995. En sistema Wedgiles se puede encontrar como Ta ku



Fotografía 8. *Dagu*, Museo de Beijing. Thrasher

Otro de los tambores de nombre *Huap'engku (Huapenggu)*,¹⁰ es traducido literalmente como tambor en forma de florero. La clasificación de acuerdo al sistema Sachs-Hornbostel es 211.222.1_7, es decir pertenece a la familia de los membranófonos de golpe directo de estructura tubular en forma de barril. Sus dos membranas han sido sujetadas clavándose al cuerpo con clavos de metal.



Fotografía 9. *Hua peng gu*. Barrio Chino, México D.F. 2005

¹⁰ Hu, 1995: 210

Aunque tiene una forma abarrilada ésta se va haciendo más estrecha en la base. Los tambores chinos de este tipo son bимembranófonos, sin embargo el que fue encontrado en el barrio chino en México sólo poseía una membrana, lo que se puede deber a que muchas veces el sonido de este tipo de instrumentos es mucho más tenue y apagado que el de los que tienen un lado abierto, por lo que algunos practicantes de danzas chinas optan por quitarles la membrana. La dimensión de este tambor es de 55 cm. de diámetro por unos 65 a 70 cm. de altura.

3.1.1.2.1.2 Características sonoras

El *Dagu*, por tocarse colgando de una base, deja que sus dos membranas resuenen produciendo un sonido bajo con eco. Ambas membranas tienen alturas distintas; se dice que mientras una es más brillante la otra es mucho más grave y opaca, así que la mejor membrana para ejecutar la danza de león es la segunda mientras que la brillante se utiliza más para las demostraciones de artes marciales. El *dagu* no puede ser afinado, sin embargo puede ser afectado por las condiciones climáticas. A este instrumento se le pone en el sol para que no retenga humedad y el sonido no se vuelva débil, o bien sobre una hoguera o fogata leve para que la piel se endurezca.

El *dagu* tiene una vasta producción de armónicos, por lo que su sonido es audible con facilidad. A pesar de que se le llama tambor grande, este instrumento puede ser construido en muchos tamaños. Su configuración y

sonoridad lo han hecho famoso en toda China, por lo que su adopción en otras tradiciones ha sido rápida.

El *Huapenggu* tiene una sonoridad más aguda que la del *dagu* debido a su forma estrecha en la parte inferior y ancha en la superior. Como este tipo de tambor se toca pendiendo de una base, deja libre la membrana inferior, la cual vibra cuando es golpeado a la membrana superior; sin embargo, por ser más pequeña, el sonido que se logra es mucho más agudo. Esta característica sonora lo hace ser un instrumento mucho más adecuado para la ópera o las danzas del norte y no así para las danzas sureñas, las cuales prefieren un sonido de tambor mucho más grave.

Tanto para el *dagu* como para el *huapenggu* se utiliza piel bovina para los parches. También para ambos tambores se emplean tablones o duelas de madera para el cuerpo.

3.1.1.2.2 Tambor del Sur o *Shi gu*

3.1.1.2.2.1 Denominación, clasificación y descripción general

Existe un tercer tipo de tambor que es sureño, al que se le puede denominar también *dagu*; sin embargo se le conoce más como *Shi gu* o (literalmente traducido) *tambor de león*.¹¹

¹¹ En Hu, 2006: 208

Su clasificación de acuerdo al sistema Sachs-Hornbostel es 211.221.1_7, es decir pertenece a la familia de los membranófonos de golpe directo de estructura tubular en forma de barril con una sola membrana, abierto en su base. Su membrana ha sido sujeta clavándose al cuerpo con clavos de metal. El *shi gu* mide de 50 a 60 cm. de diámetro por 60 a 65 cm. de altura



Fotografía 10. *Shigu*. Barrio Chino, México D.F. 2005

3.1.1.2.2 Materiales y/o técnicas de construcción

El cuerpo del tambor se hace por una persona dedicada a la construcción de barriles. En el centro se atan por dos bandas de rattan o bambú torcido que sirven para mantener las maderas del cuerpo unidas. En su interior, en uno de los extremos abiertos, tiene 8 piezas curvas de madera empotradas en la parte superior. Estas piezas de madera forman una especie de marco llamado *ko*¹² y sirve para extender la piel sobre la superficie, estirla y dejarla secar. Por otro lado, la piel bovina debe ser cortada de manera circular quedando un poco mayor grande al diámetro del tambor, y se debe poner en una solución salina para mantenerla suave.

¹² En Hu, 2006: 212

Se le hacen posteriormente unas ranuras a la piel, que servirán para engancharse a una especie de garfios que están sujetos por unas sogas. Se posiciona cuidadosamente la piel y posteriormente unas cuerdas son atadas a unos anillos en un pedazo largo de madera; las cuerdas son jaladas y dejadas muy apretadas en el *ko* o marco hecho especialmente para esto.

La piel se deja mojada y atada de este modo por varios días, hasta que el fabricante esté satisfecho; cuando esto sucede se clava la piel con clavos de acero haciendo una hilera. Posteriormente se le vuelve a estirar a la piel y se le ponen 2 líneas de clavos más. Después de esto se retiran las sogas y los garfios para ser secado y curado lentamente; este proceso es complicado, ya que debe ser calculado cuidadosamente por el fabricante, porque la piel se contrae al secarse. Es importante remarcar que el excedente de la piel que sale de las líneas de clavos del tambor no se corta; característica es una cualidad que no poseen los tambores del norte.

Después de que la membrana es completamente secada y curada, su superficie es tallada con una delgada capa de aceite o *dong*. Una o dos pasadas de *Shazhi* en el cuerpo del tambor son puestas para cubrir cualquier grieta notoria, pues esto sirve para que el sonido no se escape; posteriormente se le pone esmalte. En tiempos antiguos el tambor era terminado con laca; sin embargo hoy en día el acabado es con pintura color negra. Varios diseños son pintados en el tambor incluyendo la membrana; lo más común es encontrar tambores pintados con el nombre del equipo de danza con caracteres

alargados para el cuerpo y pequeños para la membrana. A este tipo de tambor comúnmente se le agregan dos argollas para poder ponerlo colgado en una base de tambor.

Una de las características más notorias del *Shigu* es que en su interior lleva algo llamado *T'an-huang-t'iao* (*tanhuangtiao*)¹³ o especie de tenedores o resortes resonadores. Estos son alambres de metal que son rectos y que tienen una terminación rizada y con una cabeza larga que se inclina en forma de “u”.



Fotografía 12. Tenedores. Detalle de *Shi Gu*. Barrio chino, México D.F. 2007

3.1.1.2.2.3 Características sonoras

Debido a que el *shigu* tiene uno de sus extremos abierto y resortes o tenedores vibradores, posee una sonoridad que se prolonga en cada golpe. Los *gudan* o vibradores reciben este término ya que *dan* es la designación que hacen los artistas marciales a lo que tiene coraje y valentía. Es muy importante este concepto sonoro porque la resonancia que se crea con estos artefactos es fina

¹³ En Hu, 2006; 213

como la de un tambor en forma de florero y penetrante como el de un bimembranófono de amplias dimensiones.

La técnica de ejecución de este instrumento contribuye a que su sonido pueda ser grave o agudo. Pese a que se toca en el piso, se inclina para provocar que el aire que se encuentra en su interior escape y deje que la membrana y los tenedores resuenen más libremente.

3.1.1.2.2.4 Técnica de ejecución

Se han desarrollado diversas variantes de las técnicas de ejecución del tambor en China, que pueden ser regionales y/o estilísticas. En general las técnicas de ejecución practicadas en México son variantes de la práctica cantonesa, pues aunque existe una diferenciación entre las posturas o la posición de las manos para agarrar los palos de los diferentes tipos de tambor en China, en México en general los tres tambores se tocan utilizando la técnica del sureste de China.



Fotografía 13. Ensamble Chuida Barrio Chino. A la izquierda, ejecutantes tocan platillos sureños y gong norteño. En medio dos ejecutantes de shigu tocan el tambor semi inclinado hacia delante. A la derecha una mujer toca los platillos de sombrero o tibetanos. México D.F. 2008

La posición del ejecutante consiste en tocar de pie con las piernas abiertas en compás y levemente flexionadas, los brazos permanecen extendidos de manera natural y las manos sostienen los palos abrazándolos con los dedos, índice, medio, anular y meñique mientras que el pulgar descansa sobre la barra. La manera de sostener las barras puede variar, sin embargo esta posición es la básica. El tambor debe colocarse en el piso inclinado levemente y recargándose en las piernas del ejecutante, de este modo la cara o superficie del tambor se orienta hacia el cuerpo del ejecutante.

Existen notaciones orales que pudieron facilitar el aprendizaje de patrones rítmicos.¹⁴ El profesor Hu¹⁵ rescata 4 golpes principales y básicos de la tradición oral China, mismos que se han detectado en la tradición de México. Estos son:

1. *De* o en cantonés *duk* o golpe en la orilla del tambor (aro)
2. *Tung (dong)* o en cantonés *Doong* o golpe con la mano derecha
3. *Ch'ang* o *Ts'ang* (Chang/ Zang) en cantonés *chang* o *chong* o golpe con la mano izquierda
4. *Ch'ieh (Qie)* o en cantonés *Chit* o golpe apagado tapando el sonido con uno de los palos recostado en la membrana

¹⁴ Por notaciones musicales me refiero a las onomatopeyas usadas por los chinos para aprender música. Éstas se repiten y se transmiten oralmente y no sólo sirven para coordinar a las orquestas, también coordinan a bailarines y practicantes de artes marciales

¹⁵ Hu 1995: 215

Estos 4 golpes se combinan con patrones complejos que veremos más adelante; sin embargo, la variación del sonido del tambor no sólo proviene de la forma de golpearlo, también proviene de la sección que se golpee. En general el tambor en la técnica cantonesa se puede dividir en 4 áreas:

1. *Chung-hsin (zhongxin)* es la parte central
2. *Chung-ch'uan (zhongchuan)* o anillo alrededor del centro
3. *Wai-ch'uan (waiquan)* anillo exterior
4. *Ku-pang (gubang)* o el aro o borde del tambor

Más adelante se enumerarán detalladamente los tipos de golpes y las fórmulas rítmicas principales para la ejecución del tambor. Sin embargo, debo decir que para la ejecución del tambor en las prácticas del año nuevo en México las áreas utilizadas principalmente son la 3 y la 4, mientras que el profesor Hu¹⁶ asegura que en China se utilizan mayormente la 2 y la 3.

El *waiquan* o anillo exterior y el *gubang* o el aro o borde del tambor son las áreas que suenan menos graves por ser las más próximas a la orilla. Por la posición semi inclinada en la que debe ponerse el tambor, técnicamente es mucho más cómodo para el ejecutante utilizar el anillo exterior de la piel del tambor.

¹⁶ En Hu, 2006; 214

Puesto que el *tempo* de la música es rápido y ésta posee diversos tipos de redobles, los ejecutantes del tambor han optado por utilizar estas áreas debido que quedan más cerca de sus manos y de esta forma se ahorran desplazamientos innecesarios.

3.1.1.2.2.5 Patrones rítmicos

En el siguiente apartado se hablará sobre los principales patrones rítmicos del tambor para la danza de león. Dichos patrones han sido recopilados del trabajo didáctico de los profesores de artes marciales Kam Wai Kwong y Yu Shu Keung. Dicho trabajo fue realizado en Hong Kong en el año de 1991 y consiste en un video en el que se muestran las posturas básicas y los patrones de ejecución del tambor. Esta información ha sido complementada con el trabajo del profesor en artes marciales Tat Mau Wong, quien hizo un trabajo similar en el año de 1989 para las escuelas de artes marciales de San Francisco, California.

Los patrones en la ejecución de la danza del león normalmente se distinguen por ser variaciones de otros más básicos, de ahí que surja el nombre de patrón de 3, 5 y 7 estrellas.

El *tambor de 3 estrellas* consiste en una célula rítmica que se puede repetir constantemente. Esta se presenta en un compás semejante al cuatro cuartos, y consiste en un cuarto, dos octavos, cuarto y cuarto.

En la siguiente transcripción se observa que el tambor posee dos sonidos contrastantes, por lo que diferenciarlos visualmente es necesario para entender el sonido final de dicho patrón rítmico. La línea superior simboliza el *gubang* o aro del tambor y la línea inferior el *Waiquan* o anillo exterior del parche. Este tipo de patrones se realiza a una velocidad movida y marcada en la que un cuarto equivale a 130- 160 pulsaciones por minuto.

Tambor de tres estrellas Transc. Adriana Martínez Falcón

The musical notation is presented in a grand staff format with two staves. The top staff is labeled 'gubang' and the bottom staff is labeled 'Waiquan'. The time signature is 4/4. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with a 'z' to indicate specific sounds. The pattern is repeated five times across the staff.

Transcripción 1. Tambor de tres estrellas

Esta célula es un motivo que posteriormente va adquiriendo mayor complejidad y generalmente funciona como una base rítmica para ensayar. Generalmente se le puede ver en la ejecución de rutinas en los campeonatos de danza deportiva o incluso en el Barrio chino de México cuando los danzantes ensayan los movimientos básicos del león sin rigor alguno.

El *tambor de 5 estrellas* es una variante del de tres estrellas. Su función radica en que cuando éste se ejecuta, el león deja el estado meditativo o quieto para realizar movimientos semejantes a los de una ola. Este patrón es sumamente

importante porque es de los más ejecutados por los músicos del tambor en las rutinas de danza.

Como podemos ver en la transcripción, este patrón es semejante al cuatro cuartos, inicia en anacrusa y continúa desarrollándose en octavos y contrasta de manera peculiar. En el último tiempo casi siempre hace dos octavos, siendo el tiempo fuerte ejecutado en el aro. Esta última característica aunada al motivo de octavo con dos dieciseisavos lo hace un patrón básico pero audiblemente más colorido, lo cual produce que el ritmo marcado y acelerado, no siempre se escuche homogéneo sino dé la sensación de una acentuación distinta.

Tambor de cinco estrellas

transc. Adriana Martínez Falcón

Tambor

Transcripción 2. Tambor de cinco estrellas.

El *tambor de siete estrellas*, al igual que los dos anteriores, está construido en una especie de cuatro cuartos y su ritmo también es acelerado; sin embargo inicia con un 3 estrellas y prosigue con un cinco estrellas. Este patrón es fácilmente detectable cuando se transcribe, sin embargo en la ejecución de la danza, este se puede mezclar con otros ritmos, siendo casi imperceptible. En muchas ocasiones sólo quien lo ejecuta puede explicar cómo fue que jugó con el patrón de 7 estrellas.

Tambor de siete estrellas

Transc. Adriana Martínez Falcón

Tambor

En el siguiente fragmento de transcripción se puede observar un ejemplo de los juegos que se pueden realizar con el tambor de siete estrellas.

Tambor de 7 estrellas

transc. Adriana Martínez Falcón

Tambor

Transcripción 3. Tambor de 7 estrellas

En esta ejecución del profesor Kam Wai Kwong se puede observar cómo es que a pesar de que él afirme que toca un tambor de siete estrellas, otros elementos rítmicos se entrecruzan haciendo casi irreconocible el patrón.

En esta última transcripción del *tambor 7 estrellas* existe un elemento de crucial importancia. Este aparece en casi todos los ejemplos de danza de león alrededor del mundo y es el redoble o *Tambor de trueno*.

El *tambor de trueno* o redoble aparece con muchísimas variantes. Este imprime expresividad, dramatismo y libertad al bailarín. Su importancia radica en que este ritmo aparece en el momento principal del ritual Caiqing y justamente crea un cierto dramatismo y misticismo cuando el león devora su ofrenda.

Tambor de trueno

Transc. Adriana Martínez Falcón

The image displays three staves of musical notation for a drum piece titled 'Tambor de trueno'. Each staff is labeled 'Tambor' and is set in 4/4 time. The first staff shows a continuous pattern of eighth notes with a brief interruption in the second measure. The second staff features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a return to the eighth-note pattern. The third staff continues the eighth-note pattern throughout. The notation uses a double bar line to separate measures and a fermata-like symbol to indicate the end of the piece.

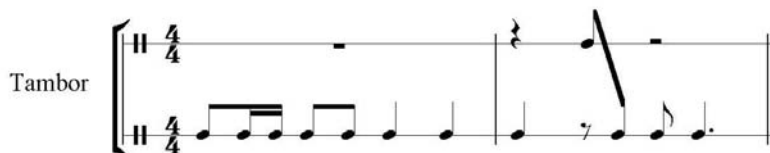
Transcripción 4. Tambor de trueno

El ejemplo que se ilustra con anterioridad es proveniente de Hong Kong. Aquí, el redoble principal se interrumpe con una sección de pequeños redobles pausados para continuar redoblando. Estas pausas pueden indicar que el león camine hacia atrás o simplemente que el león se tome su tiempo y sea cauteloso antes de seguir con su danza. Más adelante, cuando analicemos la música en el Caiqing podremos observar de manera más clara la importancia de este toque en el ritual.

Para concluir mencionaré otro patrón de gran relevancia: el tambor para cerrar. Este es una especie de toque cadencial que es irregular y que rompe con el ritmo acelerado y marcado de cuatro cuartos para indicar el cierre de una sección o la conclusión de la danza.

Tambor para cerrar

Transc. Adriana Martínez Falcón



Transcripción 4. Tambor para cerrar

El tambor para cerrar puede tener ligeras variantes; sin embargo aparece tanto en los ejemplos de China como en México. Como se puede observar en la transcripción, la regularidad del tiempo se rompe en el segundo compás en los dos últimos tiempos. El ritmo octavo y cuarto con puntillo rompe drásticamente la continuidad de la danza, provocando una cadencia rítmica.

Los ritmos o patrones de la danza de león expuestos con anterioridad no son los únicos; las variantes de estos dependen de la técnica estilística y del contexto. En Cantón, de donde proviene esta práctica musical, se desarrolló una enorme cantidad de estilos regionales que poco a poco han ido desapareciendo. Esto se debe a las rápidas transformaciones en el entorno social. La danza deportiva y la de exhibición han interactuado con la antigua tradición, provocando la extinción paulatina de muchos estilos de ejecución del tambor. Por otro lado es difícil determinar qué estilos de ejecución son los que han adoptado las diferentes comunidades de ultramar, pues muchos de ellos

poseen diferencias sutiles. Algunos chinos reconocen que los estilos de música y danza difieren de aldea a aldea, por lo que la variedad de cada uno de ellos merece un estudio profundo.

Para concluir este capítulo es importante decir que la tradición mexicana de la danza de león y dragón ha mezclado la tradición instrumental del norte y sur de China. Este hecho puede deberse a dos factores importantes:

- 1) La transformación del contexto social sureño causado por la danza de exhibición y la deportiva en la danza de león y dragón.
- 2) La importación obligatoria de instrumentos e indumentarias para las prácticas dancísticas en México debido a la nula fabricación de estos en nuestro país.

1) La transformación del contexto social sureño causado por la danza de exhibición y la deportiva en la danza de león y dragón.

A pesar de que China ha mantenido un intercambio interno entre la tradición del norte y del sur, es importante decir que ambas mantenían una distinción notable en las técnicas y desarrollo de la danza de león, principalmente. Sin embargo, las danzas de león y dragón, al requerir una preparación física compleja, comenzaron a tener una connotación deportiva, de ahí que surgieran los torneos regionales y posteriormente internacionales de danza de león.

Japoneses, malayos, australianos, chinos, estadounidenses, por nombrar algunos equipos; participan haciendo una serie de evoluciones acrobáticas y peligrosas sobre plataformas. La música compleja y los trajes pesados fueron hechos a un lado; la indumentaria de león y cabezas se empezaron a hacer más ligeros y con menos cascabeles, lentejuelas o elementos que pudieran hacerlos caer. Por otro lado, se incorporaron los instrumentos del norte, los cuales realizan bases rítmicas para que el león baile, sin embargo no ejecutan redobles laboriosos ni toques especiales.

Las exhibiciones de estas danzas en eventos nacionales aunadas a la incorporación de la danza deportiva han transformado el ámbito tradicional en el sur, provocando que tanto músicos como bailarines incorporen la tradición del norte indistintamente.

2) La importación obligatoria de instrumentos e indumentarias para las prácticas dancísticas en México debido a la nula fabricación de éstos en nuestro país.

En México no existen artesanos chinos que construyan trajes de león o instrumentos musicales, por lo que los bailarines y/o equipos tienen que recurrir a la importación de éstos.

Debido a que la China del sur se ha transformado y cada vez fabrica menos instrumentos e indumentarias sureñas, los bailarines mexicanos deben comprar los artículos existentes en el Norte. Aunado a ello, internet ha jugado un papel

importante para la compra de instrumentos y atuendos nortños, pues dentro de la comunidad de bailarines los videos de torneos son comúnmente vistos. Al ser una referencia visual, muchos equipos han optado por comprar los tambores e instrumentos que ven en aquellos videos. Esto hace que en México ambas tradiciones se mezclen indistintamente.

Como hemos visto, en México se han incorporando las tradiciones instrumentales del norte y del sur de China, así como algunos elementos de ejecución. Esto la hace ser un reflejo de adaptación no sólo a los elementos variables que se presentan en México, sino también a las transformaciones sociales que los vinculan con China.

CAPÍTULO 4 LA FIESTA: ORGANIZACIÓN Y ESTRUCTURA

Este capítulo tiene por objetivo describir la fiesta de la primavera en la ciudad de México y exponer cómo se lleva a cabo a partir de tres puntos esenciales: 1) su ubicación temporal y espacial, 2) su preparación y 3) características de los momentos que la integran a través de una propuesta de estructuración. La importancia de conocer estos tres aspectos radica en poder entender la lógica sobre la cual se contextualizan todas las prácticas musicales y dancísticas y por extensión, ubicar bajo qué condiciones sociales se realiza el ritual Caiqing.

Dentro de este apartado primeramente se ubicará el tiempo y el espacio dentro del Barrio chino que se destina para la realización de la fiesta del año nuevo. Posteriormente se hablará sobre las actividades preparatorias para el evento a cargo de la comunidad de este lugar y los ensayos de música y danza dentro de esta demarcación. Además se tocará el tema de la organización del evento y los equipos encargados de realizar las danzas. Lo anterior con el fin de ubicar a las personas encargadas de continuar esta tradición.

Primeramente se mencionará la diferencia entre las actividades privadas y públicas y una vez definiendo esta diferencia, se expondrán los eventos que subyacen dentro de estas dos subdivisiones principales.

Partiendo del rubro *evento público*, se desglosarán los dos ejes primordiales: música-danza con fines de entretenimiento y con fines tradicionales religiosos.

Partiendo de estos dos puntos se describirán las prácticas musicales que se desempeñan en cada uno de los momentos y sus principales características

Este capítulo permitirá introducir a la tradición de la fiesta pero sobre todo a desenmarañar un poco esta celebración que a primera vista luce caótica, pero que durante esos tres días alberga en su interior una serie de costumbres estructuradas de manera clara.

La fiesta es el momento temporal y espacial que contiene una serie de actividades cuyas características están sujetas a diversas variables sociales. Es el momento en el que, de manera pública, se lleva a cabo un festejo en el que interactúan los anfitriones (o la comunidad del lugar), con los invitados o asistentes. Dicha celebración constituye una serie de actividades que pueden ser espectaculares o rituales, y alberga en su interior un poder de congregación que no se puede observar en otra época del año.

Ubicación temporal y espacial y Actividades preparatorias de la fiesta.

En esta primera parte del capítulo abordaré la ubicación temporal y espacial y actividades preparatorias de la fiesta de manera un tanto más narrativa, puesto que el objetivo primordial es conocer cuál es el *modus operandi* de dicha actividad a través de la labor de la comunidad.

Brindaré fechas y horarios de realización tanto de ensayos como del evento, y se dará la ubicación espacial de la fiesta. Incluiré datos sobre los

procedimientos de la organización y sobre la forma de estudiar las coreografías de las danzas de león y dragón.

Estructura

Durante este evento, se realizan unas cinco presentaciones simultáneas con miles de personas aglutinadas en un espacio reducido y esto crea una confusión narrativa. Al afrontarme a esta dificultad y buscar el hilo conductor de estas tradiciones deduje que el programa no era el que brindaba lógica a esta tradición; así concluí después de observar en campo que cada danza y música presentada en ese contexto tenía un objetivo muy claro y por tanto para la gente no importaba bailar y tocar mientras cinco conjuntos más lo hacían al mismo tiempo; es por esta razón que la fiesta debe ser abordada desde la estructura.

Presentar la estructura de la fiesta no sólo facilita su entendimiento, también ayuda a introducir bajo qué contexto específico se practica el *Caiqing*, su objetivo y la composición estructural de éste. La forma de abordar una tradición China desde su construcción estructural no es nueva, pues en la clasificación hecha por Hu (2005) sobre este ritual *Caiqing*, él señala que el objetivo del ritual funge como el principal criterio para la diferenciación de los múltiples estilos de dicha práctica.

4.1 Descripción general

4.1.1 Ubicación temporal y espacial

La fiesta de la primavera, tanto en México como en China, se celebra en el solsticio lunar que puede ser en los últimos días de Enero y primeros de Febrero. Esta celebración no tiene una fecha precisa; en México se le dedican 3 días y si el solsticio llegara a ser entre los días lunes y jueves el evento se recorre para realizarse viernes, sábado y domingo. Esto es para que un mayor número de gente asista.

El horario de inicio ha variado desde el 2005 al 2008; el rango de inicio es entre las 13:00hrs y las 16:00 hrs. Este horario no sólo es heterogéneo año con año, sino que incluso dentro de un mismo ciclo de celebración (en sus tres días de fiesta) puede divergir. Por ejemplo: El año nuevo del gallo se celebró los días 11, 12 y 13 del año 2005. En el día 11 se inició la fiesta a las 13:00hrs, en el día 12 a las 15:00hrs y en el día 13 a las 18:00hrs. De manera contrastante, cada día de celebración concluye aproximadamente entre las 00:00 y 2:00 hrs.

La fiesta se realiza en la calle de Dolores principalmente, y las calles de Independencia y Artículo 123 secundariamente. En estas tres calles se colocan los puestos ambulantes y en algunos casos se montan estructuras o tarimas para la danza del león ó para exhibiciones de artes marciales. El callejón de las damas, que es perpendicular a la calle de Dolores, funciona como un sitio para acomodar a los equipos. Ellos colocan en ese lugar todos sus objetos.

La calle de Dolores, salvo en el tramo que abarca Independencia y Artículo 123, también se llena de puestos ambulantes que ofrecen comida china, adornos y amuletos para recibir el año nuevo.

El orden de colocación de tarimas y estructuras de juegos pirotécnicos depende de los organizadores de la fiesta y no obedece a una intención específica.

4.1.2 Actividades preparatorias: organización del evento por parte de la comunidad y ensayos

Este punto comprende las actividades previas a la fiesta realizadas por la comunidad del Barrio chino para la realización del evento, y consisten en la organización del evento por parte de la comunidad y los ensayos de música y danza por parte del equipo del Barrio chino.

4.1.2.1 Organización del evento por parte de la comunidad

La realización de la fiesta o celebración pública del año nuevo en el Barrio chino no cuenta con una organización estricta y durante los años 2005 a 2007 ha funcionado de manera más o menos similar. De tres a seis meses antes de la celebración las familias que conforman los negocios chinos de la calle de Dolores asisten a juntas organizativas. En ellas se cuantifica el número de comerciantes que participarán, los patrocinios y el dinero que cada una aportará para el alquiler de sonido y tarimas (escenarios). Además se acuerda

el contacto con las organizaciones chinas que deseen participar en la presentación de números de artes marciales o danza. Cuando todo esto ya se ha resuelto, se fijan las fechas de la fiesta y se acuerda con los patrocinadores todo lo referente a la difusión por medio de carteles y folletos. Posteriormente se contacta y se confirma con las personas que deseen participar presentando números dancísticos y performáticos, con la finalidad de realizar un programa tentativo mediante el cual se tengan asignados horarios de participación y la posición de los escenarios (en caso de incluirlos).

Las intensas discrepancias entre equipos y comerciantes han propiciado que los escenarios y espacios para bailar se distribuyan de manera separada. Por lo tanto dicha distribución impide la aglomeración de equipos en un espacio reducido o cercano. Esta medida es para que los equipos no choquen o puedan discutir.

Durante estos días los comerciantes deben prepararse para recibir a mucha gente en los comercios, coordinarse con el personal de la delegación para poder tener permisos para juegos pirotécnicos y protección civil, así como para preparar la inversión individual que cada uno dará el día de la fiesta, si pagarán una “lechuga” para que les bailen¹, cuántos juegos pirotécnicos comprarán y cuántos pequeños regalos darán a los asistentes.

4.1.2.2 Los ensayos de música y danza

¹ Con lo que me refiero a si pagarán para que realicen el ritual Caiqing en su negocio.

Otro aspecto preparatorio de suma relevancia para la fiesta del Año nuevo dentro del Barrio Chino es el ensayo de música y danza. En esta sección mencionaré de manera sumamente general las danzas que se practican en la fiesta, pues más adelante incluiré una descripción un poco más detallada de ellas; posteriormente hablaré sobre las características generales de los ensayos de música y danza que se reportaron dentro de las observaciones de campo realizadas en los años 2005 al 2007.

Las danzas que se presentan en esta fiesta son de cuatro tipos: leones sureños, leones norteños, leones pequeños y dragón; las cuatro coreografías se acompañan con ensamble *Chuida*. Las danzas de leones se practican portando un traje sobre el cuerpo, mientras que el dragón consiste en una especie de marioneta que se manipula por medio de astas. Para realizar las danzas de león se requiere de dos personas, mientras que para el dragón se necesitan alrededor de 10 a 15 personas, dependiendo del largo del cuerpo. No todos los grupos de danza tienen la capacidad económica para poseer los diferentes trajes de león o dragones, lo que debe a que son costosos, sin embargo el equipo del Barrio chino (actualmente Honglong), es de los pocos que posee los cuatro tipos de indumentaria.

Generalmente el capitán del equipo trata de comunicarse con los integrantes, ya sea por teléfono, correo electrónico o porque se encuentre con ellos dentro del barrio.² Los ensayos se realizan por la tarde y generalmente iniciaban entre las 16:00 y las 18:00 hrs.

² Algunos integrantes habitan cerca del barrio chino, trabajan en algún negocio cercano como Plaza Meave o son familiares de los comerciantes chinos del centro histórico.

Las prácticas coreográficas se realizan en el Callejón de las Damas y en la Calle de Dolores, lo cual depende de las condiciones del espacio o del lugar. El uso de esos espacios depende de las necesidades de cada ensayo. En muchas ocasiones el Callejón es muy reducido para practicar la danza del dragón, por lo que los bailarines resuelven bailar dentro de la calle de Dolores.³ Por otro lado, tanto las bodegas de la comercializadora HK como el departamento del actual capitán del equipo (Omar Cardiel) se encuentran en Dolores y el callejón perpendicular de las Damas. Estos dos lugares sirven para guardar los instrumentos y trajes para bailar, por lo que es importante ensayar cerca de la zona.

Tanto Omar y por un tiempo Eric, quienes son el músico ejecutante del tambor principal y el ex -capitán del equipo del Barrio chino respectivamente, sacan los instrumentos, las cabezas de leones y la estructura del dragón de las bodegas de la comercializadora HK o del departamento de Omar.

Dentro de los ensayos no se registró un orden exacto para revisar cada coreografía, sin embargo en ellos se practicaban las danzas de los leones norteños, sureños, pequeños y el dragón. En algunas ocasiones no se revisaba todo el repertorio de danzas, pero los integrantes se presentaban aún si no ensayaban (bailando) ese día.

³ Durante el año 2006 debido a las construcciones y remodelaciones de esa zona, el Callejón tenía mucho polvo y era resbaloso y peligroso para los bailarines.

La música era ejecutada por lo general por el tambor principal y casi siempre se tocaba en los ensayos sin los idiófonos.⁴ Por lo general no se le da importancia a los toques, puesto que en algunos momentos se ensaya sin música. En algunas otras ocasiones el ejecutante del tambor toca independientemente de la coreografía; sólo cuando el capitán lo requiere se ensaya con música.

El vestuario, tanto para el dragón, los leones Chicos como sureños se emplea durante el ensayo, porque sus configuraciones lo permiten; en cambio para los leones norteños, por requerir un traje especial para el cuerpo, se ensaya sin la vestimenta; ésta únicamente se emplea para hacer ensayos generales.

Los ensayos generalmente se prolongan hasta las 22:00hrs aproximadamente y al concluir se guardan los instrumentos y las cabezas de leones sureños dentro de las bodegas nuevamente.

4.1.3 Equipos o personajes participantes en la ejecución musical y dancística

Durante las fiestas de Año Nuevo chino en el Barrio de Dolores la ejecución de la música y danza está a cargo de equipos.

⁴ Los idiófonos se sacan para que las niñas aprendan a tocarlos con el tambor, sin embargo no se dedica un tiempo acucioso para este ejercicio.

Los equipos de danza están conformados principalmente por niños y jóvenes, cuyas edades van desde los 6 hasta los 24 años, siendo la participación de los hombres mucho más predominante que la de las mujeres.

La participación de las mujeres en la tradición china estaba prohibida,⁵ sin embargo éstas poco a poco se han ido integrando a equipos de danza. En un inicio bailaron siendo parte de la cola del león sureño y posteriormente se incorporaron bailando la danza de leones norteños.

Los equipos que se presentan aquí son generalmente de dos tipos: Los que vienen de organizaciones de origen chino y los que vienen de escuelas de artes marciales.

Salvo el Equipo del Barrio chino, antes llamado *Hong King*, o el de la Comunidad china, la gran mayoría de equipos de danza de dragón y león son conformados por estudiantes y maestros de Kung Fu del Distrito Federal.



Equipo Fundación cultural China. México D.F. 2007

⁵ En entrevista con Omar Cardiel Pacheco, Barrio Chino 2006

Los equipos poseen un capitán y un músico principal, que generalmente es una misma persona (en muy pocos casos esto es distinto). Generalmente es el músico del tambor el que está a cargo del equipo y su papel no sólo consiste en la organización de los ensayos y presentaciones, sino en la enseñanza de la música y la danza a los integrantes del equipo.



Equipo Barrio chino. México D.F. 2006

4.2 Estructura de la fiesta

Antes de hablar acerca de la estructura de la fiesta debemos decir que el año nuevo chino consiste en actividades familiares y públicas. La celebración familiar consiste en una serie de actividades que se hacen de manera privada. Un ejemplo de una actividad familiar es la realización del *chunlian* (春联) o caligrafías de buen augurio sobre papel rojo que se pegan en la puerta; estas pueden incluir frases como “paz en el año nuevo” o incluso ser únicamente caracteres que encierran toda una simbología. Un ejemplo de este último aspecto es el famoso carácter “fú” 福, el cual simboliza abundancia o

prosperidad. Podemos encontrar dicha caligrafía escrita en la mayor parte de los objetos chinos para colgarse en las puertas.⁶

Otra actividad dentro de la celebración familiar consiste en preparar platillos especiales para la cena. Por ser los chino-mexicanos descendientes de cantoneses es propio de la región preparar los famosos *rollos primavera*, los cuales pueden llevar adentro verdura, carne o mariscos. Este platillo es uno de los que no puede faltar en la comida de la fiesta de primavera.

Otra de las cosas importantes que consideran los chinos es que no debe haber objetos viejos en la casa, así como tampoco se debe invocar o hacer cosas que tengan que ver con la muerte. Puesto que al inicio de la primavera se abre un ciclo de renovación, es importante no conservar aquello que esté vinculado con el ciclo pasado. La muerte en estas fechas es un tabú, y a pesar de que los chinos recuerdan en esta época a sus ancestros fallecidos, no ven bien que se invoque a la muerte en la fecha en la que inicia el año nuevo. Esto debe ser porque intentan iniciar el año pidiendo a todas las fuerzas benígnas estabilidad económica y familiar; una muerte o un objeto viejo rompen con esa atmósfera de purificación que ellos tanto aprecian en esta fiesta.

Como ya he esbozado en el párrafo anterior, orar por los ancestros o familiares difuntos es otra actividad importante en la fiesta de la primavera, pues como esta es ocasión de un reencuentro familiar, se debe establecer contacto con

⁶ A este carácter se le pone en un papel rojo y se le invierte, cuando esta acción se lleva a cabo los chinos dicen “fu dao” que literalmente se traduce como “el carácter *fu*(福) volteado”. Sin embargo esto es homófono a “fu dao” que quiere decir “la abundancia o la prosperidad llegó;” por ello es común encontrar el carácter *fu* 福 de cabeza.

ellos aunque ya hayan fallecido, pues ellos fueron el pilar de la comunidad actual, por lo que sus descendientes les hacen altares en los cuales les ponen ofrendas para que celebren el año nuevo.

Es común también que los familiares y amigos que viven lejos se encuentren durante la fiesta del año nuevo. Este aspecto ha cobrado fuerza para los chinos que viven fuera de su país, pues estos encuentros fortalecen las organizaciones familiares chinas, las cuales son imprescindibles para la supervivencia económica de este grupo social. La base de la sociedad china, desde la perspectiva confuciana, ha sido la familia, pues cada miembro de esta debe desempeñar el rol que le corresponde. Si cada uno de ellos desempeña su papel de manera benevolente y con rectitud, entonces la comunidad se beneficiará del correcto funcionamiento de la estructura. Así, pese al paso del tiempo y de la influencia de diferentes corrientes de pensamiento en China, hemos podido ver que su fuerte interés por consolidar comunidades o grupos ha sido persistente dentro y fuera de su país.

Por otro lado, he hablado de una serie de actividades que he definido como privadas. Las he llamado así porque no son accesibles y abiertas a la observación pública. Estas se llevan a cabo en los hogares y son costumbres familiares que normalmente no divulga la comunidad. De manera contrastante, la fiesta del año nuevo es anunciada con carteles en el Barrio chino; la invitación para su asistencia se hace de manera abierta y a toda la gente, sea de origen chino o no; por ello la he llamado pública, pues está abierta para que toda la gente participe de la celebración.

Las actividades públicas consisten en todo lo que se realiza dentro de la fiesta. Ésta es organizada por la comunidad chino-mexicana y tiene varios objetivos. Los propósitos de la celebración pueden ser mostrados desde el punto de vista de los comerciantes y desde el punto de vista de los participantes.

Para los comerciantes existen razones culturales y económicas. Culturales porque la celebración de la primavera es la fiesta más importante para los chinos y al realizarse fuera de su país de origen ésta representa un acercamiento a sus raíces y creencias. Económicas debido a que es a través de la fiesta que esta comunidad logra vender sus productos de una manera mucho más impactante que en otras épocas del año. De ese modo, el dinero que se invierte en la celebración se triplica o cuadruplica en algunos casos.

Desde el punto de vista de los participantes, el año nuevo representa un espacio mediante el cual se dan a conocer de manera pública aspectos culturales, tales como las artes marciales, música y danza principalmente. Durante esta fiesta las personas dedicadas a la difusión de la cultura china se presentan y son objeto de atención de los asistentes, lo que propicia que los interesados pregunten acerca de cómo ingresar a estas prácticas o simplemente resuelvan sus dudas. Participar en la fiesta no sólo implica mostrar las habilidades de los equipos dedicados a la difusión de dichas manifestaciones, también implica aprender de otros grupos, ver qué tan bien manejan las técnicas de baile, y qué tanto se han preparado para realizar exhibiciones. Esto es importante debido a que genera competencia entre ellos; más adelante veremos específicamente cuál es el papel del prestigio en la

danza. Ahora basta decir que el prestigio desenlaza en tener una buena remuneración económica y el apoyo por parte de los comerciantes.

La fiesta del año nuevo Chino parece ser bastante dispersa a primera vista. Esta primera impresión se debe a que las danzas y rituales se hacen de manera simultánea en los diferentes puntos de la calle de Dolores durante tres días ante mucha gente. Esto, por supuesto, causa desconcierto y genera la duda sobre cuál es su hilo conductor.

Para abordar la estructura se tuvieron que tomar en cuenta los reportes generales sobre las diferentes actividades dentro de la fiesta y entonces detectar el factor que unía a unas con otras. Posteriormente a esta revisión, noté que la fiesta no estaba dividida por horarios o programas; toda la celebración se puede diferenciar a través de los objetivos para los cuales se realiza cada danza o cada despliegue artístico. La comunidad china no suele exponer los propósitos de estas tradiciones a todo el público, pues aunque existe una cierta apertura de la tradición a través de la fiesta, ellos no gustan de hablar sobre ella a profundidad con desconocidos.

Hemos visto que tanto el factor económico como el cultural han sido los impulsores de la fiesta. Dentro de esta celebración del año nuevo los ritos subyacen con la otra cara de la moneda, que es esa necesidad de dar espectáculo y diversión para seducir a los transeúntes y curiosos incitándolos a consumir productos chinos. Tomando en cuenta lo dicho con anterioridad, la

fiesta se subdivide en: Festejo con fines de entretenimiento y festejo tradicional religioso.

Como ya lo he señalado antes, dentro de la fiesta de año nuevo se practican cuatro tipos de danzas: Leones norteños, leones sureños pequeños, dragón y león sureño. La característica general que comparten estas 4 danzas es la disposición de la instrumentación, pues en los cuatro casos la música es ejecutada por platillo, gong y tambor. Durante la realización de las danzas de leones y dragón el tambor principal es ejecutado por el capitán del equipo, cuyo puesto es inamovible; sin embargo, los platillos y gongs son tocados por los integrantes del equipo que no estén bailando. De este modo el capitán está pendiente de lo que sucede con la música, la danza y los integrantes del grupo. Esta regla es constante durante todas las danzas alrededor de la celebración de la fiesta de la primavera.

Dentro del desglose de la estructura de la fiesta explicaré las características generales de las danzas que componen cada ramificación de la misma y por qué es que considero que se ubican en uno u otro rubro dentro de la ordenación.

4.2.1 Festividad con fines de entretenimiento

En el *Festejo de entretenimiento y/o espectáculo* se busca que el espectador observe una exhibición con coreografías de danza de leones y dragones

controladas, es decir, memorizadas y encaminadas a un estilo acrobático y vistoso.



Fiesta del Año nuevo chino 2005. México D.F.

Este tipo de práctica no posee un horario fijo debido a que está sujeta a muchas variables, como son: número de equipos, lugares y locales comerciales con disposición de espacio dentro y fuera del mismo, repartición de territorios por los propios equipos, la afluencia de gente, el tiempo designado por los organizadores a cada grupo de danza o espectáculo, etc. Dentro de estas exhibiciones en algunos momentos se interactúa con la gente; esto sucede cuando tanto leones como dragones bajan y circulan por la calle para deleitar con su danza a las personas que ansiosas se pelean para tocar a dichos personajes buscando con esto tener buena suerte.

En esta parte de la fiesta se utilizan elementos como tarimas y estructuras metálicas. Estas son para que los espectadores puedan observar mejor las danzas y para que los leones realicen acrobacias sobre ellas.

Dentro de los festejos comerciales se pueden observar coreografías de leones sureños o cantoneses “pequeños” realizadas por niños, leones sureños o cantoneses, leones norteños (circenses en las que bailan generalmente hombres y mujeres), y dragón. Dichas coreografías pueden realizarse de manera individual o se pueden mezclar todos los personajes en una sola ocasión. Las cuatro danzas antes mencionadas tienen como característica general proyectar música y bailes vistosos que atraigan a la gente.

La improvisación tiene por objetivo crear interacción con los espectadores. Esta interacción es un arma de doble filo; para los bailarines es incómodo que la gente se les encime para tocarlos, sin embargo a veces pareciera como si ellos se acercaran a la gente a propósito para repentinamente asustarlos con un zapatazo o con un movimiento brusco de la cabeza de león. En el caso del dragón, el movimiento en onda es tan amplio y la estructura es tan pesada que un golpe de esta gran marioneta puede desconcertar a cualquiera que intente tocarlo.

Para la gente se ha vuelto un reto acercarse a tocar el dragón esquivando los golpes que pudiera propinarle la estructura. Este tipo de interacción no existe en China, por lo que quizá en México se está volviendo una tradición arriesgada tanto para los bailarines como para los espectadores.⁷

4.2.1.1. Danza de leones pequeños

⁷ Desde mi perspectiva, los mexicanos creen que tocar imágenes les da ciertos poderes curativos o poderes para el bienestar; esta creencia quizá derive de la mezcla de la tradición judeo-cristiana e indígena. Es común que la gente intente tocar a la figura del Cristo de *Nuestro Señor de Chalma*, por ejemplo, pues lo consideran milagroso. En China, tocar a un león no simboliza buena suerte, en ningún ejemplo he observado que se abalancen para tocarlo.

La indumentaria es una cabeza construida de papel y estructura de bambú cuyas dimensiones son de 45 cm de base por 45 cm de profundidad y una altura de 45 cm. Está pintada con líneas de colores vivos y tiene detalles de las cejas, orejas, barba y bigote de fibras sintéticas esponjosas y suaves. Sus globos oculares están hechos de plástico y su mandíbula puede abrirse y cerrarse. En la base de su cabeza tiene un segmento de bambú que funciona para sujetar una capa de tela satinada de aproximadamente 1.30 m. de largo por 50cm de ancho. Dicha capa está decorada con pedacitos de plástico brillante o con adornos hechos de tela de colores vivos.



Leones Pequeños, Barrio chino, México D.F. 2007

Este vestuario lo llevan puesto dos bailarines. Uno se coloca delante, de pie y otro atrás agachado y sujetando la cintura de su compañero. Para la ejecución de la música de esta danza, como ya lo he señalado al inicio de esta sección, se emplea gong, platillos y tambor.

Dentro de las características más notorias en la música es su simplicidad, pues esta danza la ejecutan niños que están aprendiendo a bailar el león, por lo que las evoluciones difíciles se hacen a un lado para marcar de manera sencilla los ritmos que los niños irán bailando simultáneamente con sus pies y brazos.

Esta danza no tiene fines religiosos o rituales, su objetivo es más didáctico; en ella los niños aprenden a enfrentarse al hecho de ser exhibidos en público, además de instruirse en el arte de las evoluciones básicas del león.

4.2.1.2 Danza de leones norteños

Los Leones norteños tienen características muy particulares, pues su cabeza es más pequeña y más chata. Está fabricada con papel, pintada generalmente de color dorado y adornada con listones y pintura de diversos colores para los detalles de los párpados y la cabeza.

Sus párpados y su hocico están sujetos a la cabeza de manera que cuando el león baila estos vibran con el movimiento. A diferencia del sureño, estos movimientos no son controlados por los bailarines para crear expresividad.

Para manipular estos leones se requiere de dos personas; la cabeza la lleva un bailarín que se mantendrá erguido mientras que el que conforme la cola andará agachado y sujetando al bailarín del frente de la cintura. En esta danza se utilizan unos pantalones de fibra de nylon (especie de peluche) de color amarillo con mechaz rojas, y la capa que se sujeta por la nuca de la cabeza

está hecha del mismo material, del cual también pende una cola de tela cuya punta está hecha de cartón dorado.

La característica más importante que influye directamente en la ejecución de la música y la danza es que este león es de origen circense, por lo que al bailar realiza brincos, juega con pelotas e incluso en actos más espectaculares trepa por estructuras dando piruetas como si se tratara de un animal entrenado. La música funciona como una base rítmica para que el animal haga su baile juguetón. Este animal nunca es el protagonista de rituales religiosos en el Barrio chino.



Leones norteños, fiesta de las linternas. Barrio Chino, México D.F. 2006

4.2.1.3 Danza de leones sureños

La riqueza simbólica de su indumentaria es un tema que amerita más detalles; sin embargo en este segmento sólo hablaré de sus características principales g para poder tener idea de la manera en que interactúa en la fiesta.

La cabeza del león sureño tiene una base circular de aproximadamente unos 60 cm de diámetro a un metro, su altura es más o menos proporcionada, es decir debe poseer más o menos las mismas medidas. Está fabricada de papel y su estructura es de bambú. Está pintado de diversos colores vivos con detalles de fibras de nylon en los ojos, bigotes y barbas. Al igual que con los leones pequeños, en la base de su cabeza tiene un aro de bambú saliente donde se amarra una capa de aproximadamente 1.5 metros de ancho por 2 metros de largo. Esta es vistosa y puede estar adornada con lentejuelas, cascabeles, fibras de nylon, u otros elementos dependiendo del estilo de león sureño.



León sureño. Alameda Central. México D.F. 2007

Este tipo de león se manipula con dos personas, una erguida que lleva la cabeza y una agachada que sujeta la cintura de su compañero y que baila haciendo la cola. El atuendo de este león tiene como característica principal que los movimientos de los ojos, orejas y hocico pueden ser controlados y manipulados por los bailarines para crear diversas formas de expresividad facial. Estas se logran mediante un mecanismo de cuerdas que se encuentra en el interior de la cabeza.

Esta danza puede ser empleada tanto para rituales como para exhibiciones y espectáculos para entretener a la gente. La diferencia de la danza de león practicada para rituales y la de exhibición es que ésta última es mucho más ágil, el león salta mucho y realiza figuras vistosas y arriesgadas corográficamente hablando. Cabe decir que en este tipo de danza el estilo acrobático del norte, el estilo deportivo y el tradicional se fusionan. Por ejemplo, se adopta la posición de la danza del norte de China, un tanto más erguido, menos marcado en los pies y con el movimiento de la cabeza movido dando una especie de brinquitos. Del estilo deportivo se han adoptado las indumentarias ligeras y de cabeza compacta que son una fusión de las cabezas del estilo *Hok San* pero mucho menos elegantes y adornadas. Del estilo tradicional sólo conservan algunos pasos básicos y, en el caso de la música, algunos ritmos de los toques del tambor, como los motivos de 5 y 3 estrellas, sin embargo también la música se ha vuelto un poco menos tradicional y ha adoptado el papel de guía auditiva para el bailarín, pero de una manera mucho más obvia y poco rebuscada.

4.2.1.4 Danza de dragón

La marioneta del dragón⁸ consiste en una estructura de astas de aproximadamente un metro y cincuenta centímetros de altura, unidas entre sí a través de sogas. Cada extremo superior tiene un aro sujeto que sirve para amarrar la “piel” del dragón. La “piel” es un trozo de tela largo que debe medir aproximadamente 1.5 m de ancho por 5 m. de largo; posee en sus dos extremos unos cordones pequeñitos para amarrarse a los aros de la estructura. En su superficie está adornada de escamas pintadas con colores vistosos.

La cabeza del Dragón está fabricada de papel y está unida a un asta de la estructura. La cola, de igual manera, está unida y fabricada con este mismo material. Ambas secciones cuentan con adornos de fibras de nylon, “fommi” (material de plástico flexible) de color y tela. Cada bailarín sujeta con ambas manos un asta de la estructura para manipular al dragón. Se requiere de 11 bailarines para realizar dicha danza.

La danza de dragón puede utilizarse para realizar exhibiciones o espectáculos, pero también para traer paz y prosperidad a los negocios. La música acompaña con bases rítmicas simples su vuelo y se detiene cuando el dragón realiza figuras con su cuerpo como moños, flores o espirales; posteriormente, al deshacer las figuras, la música vuelve a sonar.

⁸ Utilizo el término marioneta debido a que no es un traje que se pone sobre el cuerpo, sino es una estructura en forma de dragón que se mueve a través de astas manipuladas por los bailarines.



Figura hecha por dragón, fuera de contexto ritual. Barrio Chino, México D.F. 2006

4.2.2 Festividad con fines tradicionales y/o religiosos

El *festejo tradicional religioso* sigue siendo público y también posee elementos de interacción con los espectadores. Tiene como objetivo principal alejar a los malos espíritus y a la mala suerte terrenal mediante las danzas de León y Dragón. Las danzas de este rubro (tradicional-religioso) se realizan enfrente y a veces dentro de los negocios a los que se va a bailar; se diferencian de las de exhibición en que éstas persiguen un fin de purificación, es decir, se realizan con el objetivo de alejar las fuerzas negativas de un comercio. En este ramo se encuentra principalmente la *danza tradicional de dragón* y el *ritual Caiqing de Lechugas*.

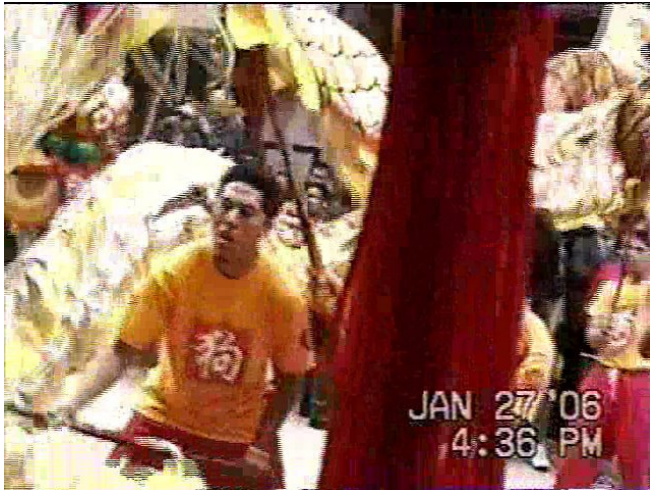
Cabe señalar que aunque la danza de dragón se ha transformado en una tradición de peso entre la comunidad del Barrio chino, son los ritos relacionados con el león sureño los más atesorados. Esto se debe a que, de

acuerdo a la información proporcionada por la comunidad, la danza de dragón no lleva más de 16 años de realizarse en el Barrio chino, habiendo sido la primera vez ejecutada en un traje de *dragón de panza abierta*. Este traje consistía en un dragón muy largo y robusto que era llevado por más de 20 personas. Su parte abdominal no tenía astas, más bien estaba abierto; esa abertura servía para que la gente se metiera en la panza cubriendo su torso con la “piel” de dragón. Esta danza fue rápidamente sustituida por la de dragón de asta y poco a poco fue utilizada para purificar los negocios. Actualmente se considera que es de buena suerte que el dragón baile e ingrese a los comercios con la finalidad de purificar los lugares; sin embargo no todos los comerciantes recurren al dragón, en cambio, es el león el que es contratado para practicar el Cai Qing en un mayor número de restaurantes y tiendas chinas.

La *danza de dragón orientada a los negocios* consiste en el avance de los bailarines por la calle y su entrada a los negocios agitando la cabeza del dragón y apuntando siempre con ésta la puerta de las tiendas. Los informantes afirman que esta danza aleja a los malos espíritus, sin embargo no aclaran el origen de esta tradición, simplemente aseguran que se realiza para traer buena suerte.

La diferencia entre una danza de dragón de exhibición y una orientada a los negocios no sólo radica en la intención. Generalmente la primera (exhibición) se realiza formalmente en un escenario y en ella los bailarines realizan figuras llamativas con el cuerpo del dragón. En la segunda, los bailarines se desplazan

casi siempre por la calle ondeando el cuerpo del dragón sin hacer tantas formas y sin detener la música; además entran y salen de los restaurantes.



El dragón bendice comercializadora HK. Barrio chino, México D.F, 2006

Otra tradición que forma parte de las tradiciones de carácter religioso es el Caiqing, el cuál es un rito que consiste en una ofrenda para el león sureño. La ofrenda que se le hace al león es una lechuga colgada de un lazo en la entrada de un negocio o bien puesta en el piso. Este acto tiene tantas variantes que incluso hay una clasificación para los estilos de los métodos mediante los cuales el león obtiene la ofrenda. Lo que es importante saber es que este rito es producto de las creencias desarrolladas por el taoísmo religioso y tiene origen agrícola. Este ritual se abordará más adelante de manera profunda, puesto que es el objeto de estudio de esta investigación.



Cai Qing. Barrio Chino, Ciudad de México. 2007

Dentro de las tradiciones y ritos existe uno que se ha reportado sólo en una ocasión, durante el 2006. Le llaman bautizo del león.⁹

El bautizo del león es una tradición realizada por el capitán del equipo de danza de león o por un anciano o persona honorable de la comunidad. No tiene intervención musical y consiste en la asignación de un nombre al león. La persona que realiza el rito hace una preparación con pigmentos rojos que en la antigüedad eran sangre de gallina;¹⁰ posteriormente con un pincel repasa la cabeza del león dando ligeros toquecitos dibujando un punto rojo en el centro de los ojos del león, o incluso escribiendo el nombre del equipo o del león en la nuca de éste.

⁹ Omar Cardiel, entrevista Barrio chino 2006

¹⁰ Omar Cardiel, ejecutante de tambor del Barrio chino 2006



Propietario de restaurante Chung King bautiza un león nuevo. Barrio Chino, México D.F. 2007

El león que se somete a este rito debe ser nuevo, pues al pasar por este proceso se le brinda vida y el poder de bailar. Cuando el ritual se termina se escucha un redoble de tambor y el león comienza a simular que despierta.

En la tradición china, al león se le puede poner un listón rojo en el cuerno. En algunas ocasiones también se le ata una pluma de pavo real en el cuerno.

En el barrio chino este rito se hizo sin pintura y con una varita de madera en vez de pincel. Tampoco se ataron listones o plumas en el cuerno del león.

La fiesta ha contribuido a hacer visibles las tradiciones chinas que esta comunidad ha guardado con recelo, también ha contribuido al acercamiento entre la comunidad mexicana y china, pues la participación de los mexicanos

ha sido crucial para la práctica de las danzas y la continuidad de los ritos. Por estas razones este elemento puede ser objeto de estudio de nuevas investigaciones.

Dentro de cada momento descrito existen danzas que se desarrollan y que en su música incorporan los dos objetivos centrales; por un lado entretenimiento y por otro tradicional religioso. Ambos son las dos caras de la moneda que subyacen en la tradición, pues cumplen funciones distintas y complementarias. Si no se brindara entretenimiento no habría gente y por tanto no habría trabajo y prosperidad; por otro lado si hay trabajo y prosperidad se debe agradecer a los dioses y a los ancestros por la abundancia y se debe alejar todo lo malo para poder tener un año productivo. La relación que la tradición y la diversión han creado a través de la fiesta es necesaria y socialmente complementaria entre la comunidad chino-mexicana.

De este modo concluyo este capítulo anticipando que el Cai Qing pertenece a la tradición religiosa y posee un origen agrícola taoísta. La influencia budista está también presente y se manifiesta en el uso de ciertos instrumentos musicales.

CAPÍTULO 5 CAIQING

En los capítulos previos he abordado todos aquellos aspectos que son de crucial relevancia para el entendimiento del objeto de estudio central de esta tesis: EL RITUAL CAIQING. Se han explicado las causas por las cuales los chinos, especialmente los de la costa sur, emigraron a diferentes puntos de América, cómo fue que llegaron a México y dónde se asentaron; posteriormente se habló de aspectos de la tradición china que directa o indirectamente reaparecen año con año en la celebración de la fiesta de la primavera, como son la calendarización, los mitos y/o relatos sobre la fiesta, el personaje del dragón y del león. Por último se expuso cómo es que se lleva a cabo la fiesta y su estructura. Concluiré con la aseveración de que el *Caiqing* o *Choichang* (en cantonés), a diferencia de otras danzas, tiene propósitos rituales.

En este capítulo se explicarán los orígenes de esta práctica y se hablará sobre algunos aspectos sociales que fueron investigados previamente en China por el profesor William Chao Cheng Hu.¹ Dichos elementos más tarde serán contrastados con la información recabada en México durante la celebración de la fiesta del Año nuevo chino. Se explicarán los diferentes tipos de Cai Qing que existen y se situará entonces el estilo que perdura en las prácticas mexicanas.

5.1 Contexto histórico y social

5.1.1 La relación entre artes escénicas y prácticas rituales

¹ En *Chinese lion dance explained*; U.S.A., 2005

El Caiqing es quizá el ritual tradicional más importante conservado en las diferentes comunidades chinas de ultramar. Esta tradición debe su origen a la mezcla de las tradiciones marciales con las prácticas locales del sur de China.

Hemos visto en capítulos previos que tanto la realización de festividades dancísticas como el ensamble musical empleado en esta tradición es de origen militar y está ligado a prácticas de las cúpulas de poder de la antigua China, pero ¿cómo es que esta tradición pasó al contexto rural sureño?

Como ya he mencionado con anterioridad, la llegada del budismo en el siglo I d.C. no sólo significó la adopción de una nueva religión, también transformó de manera significativa la vida de las poblaciones campesinas en China. La visión confuciana, cuya premisa era la adopción de normas de conducta y estratificación, fue diluida a través del individualismo y la espiritualidad del budismo.

El confucianismo de inicios de nuestra era consistía en una serie de preceptos que guiaban la conducta del ser humano. Estas reglas eran de acuerdo con el estatus del individuo, y en ellas no había equidad. Un ejemplo de ello son las cinco relaciones propuestas por Confucio:

Gobernante → súbdito (ministro)

Padre→hijo

Esposo→ esposa

Hermano mayor→hermano menor

Amigo→amigo

A excepción de la última relación, los seres humanos deben asumir su rol superior e inferior, llevando una conducta recta y asumiendo el papel que les corresponde en la sociedad. Como consecuencia, el gobernante debe velar por el bienestar del pueblo, pero a su vez el súbdito debe fidelidad a su gobernante. Sin embargo, a finales de la dinastía Han las luchas de poder y la corrupción de los mandatarios creó desconfianza entre el pueblo ante las ideas de orden confucianas.

En la primera centuria de nuestra era, el gobierno Han se había expandido hacia occidente y hacia el sur de China. Esto le había costado mucho dinero, pues la guerra contra los reinos vecinos dejó pobre al país. Aunado a ello, hubo inundaciones y desastres naturales que provocaron pérdidas económicas importantes. Los campesinos, desesperanzados, comenzaron a recurrir a prácticas mágicas para recuperar lo perdido; aunado a ello, comenzaron a llegar monjes budistas desde el occidente a través de las rutas comerciales de la seda. Esto poco a poco fomentó la religiosidad y la futura instauración de la religión.²

Más adelante, en las dinastías Tang, Song y Ming, los monjes desarrollaron una serie de géneros orales cantados y recitados mediante los cuales explicaban a la gente las enseñanzas de Buda. Estas eran presentadas de

² Wright, Arthur, 1959

manera pública y masiva. Utilizaban elementos visuales y teatrales para captar a la gente. Las formas *shouchangyishu* 手唱艺术 o artes cantadas y recitadas poco a poco se transformaron en medios masivos de comunicación que fomentaron el surgimiento de formas locales de narrativa escénica tales como la ópera, el teatro, y el teatro de títeres.³

Las artes escénicas que combinaban el canto, la danza y la música poco a poco generaron variantes regionales que se mezclaron con actos religiosos. Los bailarines y cantantes desarrollaron a tal grado su arte que se les empezó a contratar para hacer actos de purificación de lugares tales como negocios, campos de batalla, sembradíos, bodas y funerales. Debido a que surge la creencia de que estos artistas y sus actos escénicos brindaban suerte a quienes los contrataban, se les pagaba para ir a bailar y/o cantar.

La danza de león era un arte vinculado a la corte y a la milicia; posteriormente, con la llegada del budismo, adquirió una connotación religiosa que probablemente derivó en una serie de ritos de purificación. Aunado a este proceso se desarrolló un estilo regional de prácticas religiosas de origen agrícola en la zona sur de China.

5.1.2 Las prácticas agrícolas dentro de la tradición del Caiqing

El Caiqing es una tradición campesina que consistía antiguamente en poner enfrente de las puertas de las casas un manojo de verduras, a este acto se le

³ Børdahl, Vibeke, 1999

denomina Qiqing.⁴ Esto simboliza una plegaria para una buena fortuna y/o una petición. La plegaria era para que no les faltara riqueza, felicidad y una buena cosecha para el año venidero.

Por otro lado, es importante resaltar que dentro de las comunidades rurales del sur de China se desarrollaron juegos fonéticos propios de la naturaleza del idioma chino y que hablan de la simbología construida detrás del Caiqing.⁵ La palabra verde en chino o sea *qing*, también puede decirse *Lü*,⁶ es decir es homófona del término Felicidad y riqueza, que en chino se pronuncia *Lü*. Así pues *Lü* es parecido también en su pronunciación a “color verde” que también se dice *Lü*.

Para los granjeros el color verde adquirió un carácter simbólico, pues hace alusión a la vegetación exuberante y sana. Así pues, al acto de poner verduras frente a la puerta se le denomina en chino *Menqianlü*. Si se le hace una lectura simbólica a su fonética, entonces querrá decir *riqueza y abundancia frente a la puerta*.

Dentro de la celebración del Año Nuevo, los jóvenes de las comunidades rurales bailaban la danza del león en las calles. Frente a cada casa el león recogía los racimos, los desgarraba y los esparcía frente a las puertas. Nuevamente esta acción tiene un juego fonético, pues a la danza, para realizar

⁴ Chih-ch'ing es la denominación escrita en otro sistema fonético por el profesor William Hu (1995; pág 1 del anexo). En mi caso utilizo el sistema Ping Yin Chino para estas palabras.

⁵ El idioma chino sólo tiene cuatro tonos (el dialecto cantonés seis) y poca variedad silábica, por ello muchas palabras se pronuncian igual o de manera muy semejante.

⁶ Hu, William (anexo pág 1; 2005)

el ritual, se le llamaba *juishi*⁷ o el león propicio, y al acto del león comiendo las verduras y desgarrándolas se le llamaba *juichilinmen*⁸ que literalmente es el propicio comiendo frente a la puerta, y que en su versión simbólica tras el juego fonético se traduce como *los aires favorecedores han descendido ante la puerta de nuestra casa*.

Posteriormente, al transformarse a través del tiempo, al acto del león recogiendo el racimo de verduras se le llamó *Caiqing* o *choichang* en cantonés, que quiere decir recoger las verduras.

5.1.3 Ts'ai-ch'ing (Cai Qing) como acto de protesta.

Como ya se ha puntualizado en el primer capítulo, durante la China del sur del s. XIX la inestabilidad política y las invasiones extranjeras modificaron la sociedad china. Bajo el contexto de inestabilidad, los campesinos se organizaban secretamente para realizar actividad política, para no ser descubiertos por los espías de los emperadores Qing, los aldeanos utilizaron la danza de león y en específico el ritual Caiqing. El nombre de esta práctica empezó a tener un significado simbólico distinto, pues *cai* es homófono de *cai*, que es pisotear, y *qing* es homófono del nombre de la dinastía manchú, o sea *Qing*. Como resultado de este juego fonético, para los chinos de Cantón el ritual significó también *pisotear a los Qing*.

⁷ Hu, William (2005; pág 1 del anexo).

⁸ Ibid.

La sociedad secreta *Hung*, que fue una de muchas existentes en el sur de China, recaudaba fondos a través del *caiqing*. Las ofrendas de verduras llevaban sobres rojos con dinero, lo que se hacía con la finalidad de apoyar secretamente a los movimientos anti Manchú. Muchos de los sobres a veces llevaban información secreta, por lo que se cree que este ritual también funcionó como un medio de comunicación. Los patriotas y revolucionarios añadieron este elemento para coleccionar dinero sin parecer pordioseros o extorsionadores. Así pues, las técnicas para recoger la ofrenda comenzaron a incorporar cada vez rutinas más vistosas y artísticas, de tal suerte que no se levantaran sospechas de ninguna índole.

5.2 Clasificación

En China existen variantes múltiples para el *caiqing* y cada una cubre un propósito y una técnica distinta. El investigador William Hu (2005) clasifica el *caiqing* practicado en China primeramente estableciendo el propósito u objetivo que tiene. Con respecto a esto señala tres rubros:

1. *Lian-luo* (unir o hacer conexiones). Este era para reunir sin sospechas y pasar los mensajes importantes y la publicidad a los miembros de las sociedades secretas. Para la gente que no tenía idea de los mensajes secretos, simplemente era una especie de reunión placentera.
2. *Shitan wu-yi* (probar y evaluar habilidades en las artes marciales). Era usado para evaluar las habilidades en las artes marciales de los

ejecutantes. Funcionaba para reconocer secretamente a los miembros de alguna sociedad y para reclutar a otros artistas marciales y unirlos a la causa revolucionaria. El público sin preparación lo veía como una exhibición de artes marciales.

3. *Yüluo* (diversión y placer) Era para juntar y tener atención de la gente, pero también para espiar los mensajes dejados detrás (del sobre).

Para la gente esto era solo para diversión y entretenimiento.

Cada uno de estos tres rubros puede ser de dos maneras: *gaoqing* (verduras puestas en las alturas) y *diquing* (puestas en el suelo). Esta última categoría se subdivide en *shuiqing* que es puestas en un cazo con agua⁹.

5.2.1 Gaoqing, puestas a lo alto

En la categoría *gaoqing*, las verduras son puestas muy alto y colgando de una cuerda. Para escalar y recoger el racimo se requiere realizar acrobacias, además de la cooperación de todo el equipo. Hay 3 métodos principales para avanzar a las alturas:

1. *Jingtianchu* literalmente traducido como *El pilar que sostiene al cielo*. Este ritual se realiza trepando en un poste alto sostenido por un grupo de hombres.

2. *Shangdi*, que quiere decir *Dar conmemoración al Emperador o al Cielo*. Este se realiza trepando en discos redondos soportados por un grupo de hombres.

⁹ Hu, William, 2005

3. *Shangbo*, homónimo de *Shangbo*, que quiere decir *registrar un argumento o una contradicción*. Se lleva a cabo trepando en los hombros de un hombre joven.

Descripción de los tres tipos de Gao qing (Kao ch'ing)

Jingtianchu

El equipo iza un poste grueso con una pequeña barra transversal en la punta. La cabeza del león sube y la cola es levantada por una vara de bambú. El bailarín recoge el racimo y además deja caer del hocico del león una bandera con un mensaje. Esta práctica se puede apreciar en algunas exhibiciones dancísticas en el barrio chino de la Ciudad de México pero no en la ejecución del *caiqing*.

Shangdi

Se hace sobreponiendo una especie de discos redondos que son sostenidos por unos bailarines, los que a su vez sostienen a 4 personas que cargan otro disco. El bailarín de la cabeza de león y cuya cola será izada por una vara de bambú trepará en esta torre humana y bajará la ofrenda. Cuando es muy alto el lugar, la cabeza se puede subir a los hombros de otro bailarín. Cuando la ofrenda no está puesta tan alto simplemente quitan algunos discos.

Shangbo

Los dos ejecutantes del León pueden trepar en los hombros de un compañero que los ayude o también pueden hacerlo uno sobre otro, es decir, el bailarín de la cabeza sube a los hombros del que lleva la cola. A veces, cuando el racimo es puesto muy alto, se forma una pirámide humana llamada *Diluohan*, sobre la cual ambos bailarines del león ascienden y descienden.

Las ofrendas realizadas para el *gaoqing* pueden tener variadas formas. A una cabeza de lechuga con su *hongbao* (sobre de dinero), se le pueden atar mandarinas, caligrafías, carteles, etc. Aquí doy los nombres de algunos ejemplos:

1. Chiang T'ai-kung tiao-yü (*Jiangtaigongdiaoyu*- Pescando Chiang tzu-ya...)
2. Kao-ching ta-shui (*Gaojingdashui*- dibujando el agua para el profundo bien...)
3. Feng-huo-tuo-yin (*Fenghuoduoyin*- Levantándose muy alto, al águila de la prosperidad...)
4. T'ien pao-tan (*Tianbaodan*- El ganso salvaje carga sus huevecillos...)

Estos conceptos están basados en el *Hsieh-hou-yü* (*Xiehouyu*) chino, que es descrito por William Hu como un grupo de frases de las cuales sólo la *Prótasis* es pronunciada, y la *apódosis* es entendida por el hablante, no de manera literal pero con un sentido de juego de palabras. En otros términos, se trata de

una serie de refranes o dichos cuya primera parte es pronunciada pero la segunda es interpretada por el escucha (en este caso espectador), que conoce la segunda parte y que da por entendido el mensaje.

El Cai Qing de Jiang T'ai-kung tiao-yü (*Taigongdiaoyu*) consiste en un poste de bambú con un *hongbao* (sobre de dinero) y un racimo de verduras (vegetales de hoja) atadas al final de una línea de pescar. Debajo de esta ofrenda puede haber un libro que representa *un libro de estrategia militar*; también puede llevar algunos papeles con caracteres escritos en ellos.

Esta tradición nace de 2 novelas folklóricas: *Wuwangfazhou* y *Fengshenbang*, cap. 23 (3000 a.c.). Durante la dinastía *Shang-Yin*, *Jiang Ci-ya* (*Jiangtaigong*), quien más tarde se volvería el primer emperador de la dinastía Zhou del Oeste, era notado por sus excentricidades. Siempre iba a pescar con un anzuelo sin cebo suspendido sobre el agua. Sorprendentemente un día no encontró el anzuelo sino una aguja. Es por ello que los chinos dicen:

“Jiang Ci-ya al pescar, lo que sea que él atrape será por su propia voluntad una víctima servicial.”

Es gracias a esta frase que el león después de haber buscado un libro o un material impreso, trepa y recoge el racimo, pero reemplaza el escrito pinchando la caña al final.

El segundo tipo de ofrenda, *Kao-ching ta-shui (Gaoqingdashui)* o *dibujando agua para el profundo bien*, es puesta usualmente por un comerciante o un establecimiento con una nota auspiciadora. Cabe señalar que el agua es un eufemismo para dinero, cuyo nombre en la sociedad china debe ser omitido a pesar de que desees tener mucho. Los comerciantes atan a lo alto un racimo con un Hong bao y al final un cubo de agua con un objeto para escribir. El león, después de bailar, debe preparar un cartel con las palabras *Ts'ai-yüan Kun-Kun (zaiyuangungun)*, que significan *sacar provecho o beneficios torrenciales desde todos los lados*.

Cuando el león trepa para recoger el racimo, ata el cartel en uno de los lados del cubo para que todos puedan verlo. Manejar un negocio es como buscar o controlar el agua (dinero) y con el león bendiciendo, es todavía más propicio.

El tercer tipo, *Feng-huo-tuo-yin (Fenghuoduoyin- Levantándose muy alto, al águila de la prosperidad...)* es similar al segundo, sólo que en vez de atar un cubo se pone una caja con ropa roja en su interior y probablemente un pincel. Este último objeto simboliza el águila del oficio. Los carteles que se pegan pueden llevar las leyendas: *Ch'un-feng te-i (chunfengdeyi)*, una cometa que se sostiene en las alturas en el viento durante la primavera; o *Ch'ing-yün chih-shang (Qingyunzhishang)*, debes ascender hacia las nubes. Todas estas frases son deseos para poder ascender en tu negocio.

El cuarto tipo *T'ien pao-tan (Tianbaodan -El ganso salvaje carga sus huevecillos...)*. En la tradición china el ganso salvaje es símbolo de entregar

mensajes. Durante la dinastía Han el ministro Su Wu, actuando como embajador de ésta, fue al norte a negociar con los Xiongnu (pueblo nómada del norte). Fue retenido allá por 18 años; un día vio gansos volar hacia el sur, capturó uno y le ató un mensaje en la pata. Cuando el ganso fue asesinado por los cazadores su carta fue enviada a la corte y él pudo regresar. La frase literal, Yen-tsu ch'üan-shu, el ganso salvaje entregando mensajes, conmemora el incidente de Su Wu durante el segundo siglo a.c. (hasta la fecha el correo tiene un símbolo de ganso).

Debe haber seis círculos de cartón, mandarinas, bandejas tejidas o canastas, cada una con uno de los siguientes caracteres escrito sobre ellas. Los caracteres son: *Pao (bao)*, *Chu (zhu)*, *T'ai (tai)*, *Min*, *An* y *P'ing (ping)*. Estos son cubiertos por un pequeño pedazo de papel y colocados de manera desordenada. A esto se agrega el racimo y el hongbao. Una vez en el suelo el león removerá el pequeño papel y las ordenará por pares quedando:

Pao-p'ing-an (baopingan) que es un mensaje de paz y tranquilidad.

Chu-min-an (zhuminan) que es desearle a la gente que disfrute de la paz y tranquilidad.

Kuo-t'ai min-an (Guotaiminan) El estado debe ser próspero y la gente debe disfrutar la paz.

5.2.2 Ti-ch'ing (Di qing) puesto en el suelo

Esta clasificación obedece a la palabra *di* que significa tierra o superficie terrestre y *Qing* que es verduras. Hay por lo menos unas 30 formas para designar a este rito, y se cree que hay variantes locales de las mismas.¹⁰ A continuación se muestra un listado de las designaciones según dicho investigador:¹¹

1. *Pa-kua-chên ch'ing* XXXX (Eight trigram formation).
2. *Tsao-tzu-ch'ing* XXX (Word puzzle formation).
3. *Ch'i-hsing pan-yüeh ch'ing* XXXXX (The seven stars of the Big Dipper accompanies the moon formation).
4. *P'ang-hsieh-ch'ing* XXX (Crab formation)
5. *Tu-shê lan-lu-ch'ing* XXXXX (Poisonous snake impeding passage).
6. *Ssu-chi k'ai-hua-ch'ing* XXXXX (Ever-blossoming flowers formation).
7. *Hai-ti hsün-pao ch'ing* XXXXX (Undersea search for treasures).
8. *Êrh-lung chêng-chu ch'ing* XXXXXX (The battling dragons in search of the pearl formation).
9. *Shih-hsieh-ch'ing* XXX (Crack in the rock formation).
10. *T'ien-kang Pei-tou-ch'ing* XXXXX (The bowl of the Big Dipper formation).
11. *Ch'iao-t'ou-ch'ing* XXX (Greens at the foot of the Bridge formation).
12. *Ch'iao-ti-ch'ing* XXX (Greens under the Bridge formation).
13. *Tuan-ch'iao-t'ou-ch'ing* XXXX (Broken-bridge formation).
14. *Hsi-niu wang-yüeh-ch'ing* XXXXX (Rhinoceros viewing the moon).
15. *Chi-shu k'ai-hua ch'ing* XXXXX (Blossoming of the Tree of Good Fortune).
16. *Hsüan-yai ts'ai Ling-ch'ih* XXXXX (Glossy ganoderma on Overhanging cliffs formation).
17. *Chü-tzu-ch'ing* XXX (Greens of fruition formation).

© Ars Ceramica, Ltd. 2006

Imagen 1. Listado de designaciones recopiladas por William Hu

¹⁰ Hu, 1995: 8-9

¹¹ Ibid

18. *Ssu-ling shou-chung ch'ing* XXXXX (Quadrants formation).
19. *Kuei-ch'ing* (Tortoise formation).
20. *Wu-kung-ch'ing* XXX (Centipede formation)
21. *Chih-chu-chên ch'ing* XXXX (Spider in web formation).
22. *Hsieh-tzu-chên ch'ing* XXXX (Scorpion formation).
23. *Fei-shê-chên ch'ing* XXXX (Leaping snake formation).
24. *Chin-hsien tiao Fu-jung ch'ing* XXXXXX (Hibiscus on a gold thread formation).
25. *Ku-shu ts'ang-chin ch'ing* XXXXX (Treasures under the withered tree).
26. *Chin-wu ts'ang-pao ch'ing* XXXXX (Locked treasures formation).
27. *Shê-p'an-pao ch'ing* XXXX(Snake coiled over Treasures formation).
28. *Chiu-ch'ing* XX (Wine formation).
29. *Shui-ch'ing* XX (Water formation).
30. *Ssu-chi hsing-lung ch'ing* XXXXX (Prosperous throughout the year formation).
31. *Chiu-kung Pa-kua-chên ch'ing* XXXXXX (Magical square formation).
32. *Chiao-lung hsi-shui-ch'ing* XXXXX (Dragon Disporting Water formation).\

La realización de la danza de león frente a los negocios está asociada con la historia titulada *Jiulouxifeng*, que habla sobre la aparición de incógnito del emperador Cheng-te con un vino llamado *fengxian*¹². Aunque aparentemente no tiene nada en común, muchos artistas marciales la dan como introducción.

Este tipo de ofrendas se realiza en el piso frente o dentro del negocio en cuestión, la forma en la que la danza se desarrolla es distinta, pues en ésta el león baila alrededor de la lechuga que se pone en el piso.

¹² En Hu, William, 2005; 35

La gran mayoría de los bailarines que practican la danza del caiqing dicen que el león, al recoger la ofrenda debe representar al menos 7 estados anímicos diferentes, como son:¹³

Hsi (xi): sorpresa o regocijo

Nu (un): enojo o ira

Ai (ai): destreza

Lo (Luo): felicidad o exhuberancia

Ching (jing): miedo o precaución

I (Yi): sospecha, inconformidad

T'an (Tan): codicioso

Así que, después de haber tomado el racimo, hay una serie de escenas o actos. Estos incluyen jugar con el racimo (*Shiqing*), comer el racimo (*chiqing*), esparcir las verduras (*pengqing*), estar somnoliento (*Zhayan*), quedarse dormido (*Woshui*), arreglarse (*Xixu, lian, er, bi*), rodar (*Zhuanshen*), levantarse, jugar, dar un paseo por el lugar, etc. Muchos de los actos antes mencionados se hacen en el suelo; éstos también incluyen rascarse, limpiarse las orejas, las fosas nasales y la piel. Después de concluir con estos actos el león se levanta y adquiere un carácter jubiloso antes de reverenciar y concluir la danza.

¹³ Las designaciones en chino están citadas según el autor en el sistema fonético Wed-Giles. Entre paréntesis, añadido la pronunciación en Pinyin.

El desempeño del león en el piso cuando realiza el *dqing* es mucho más dramático y actuado que durante el *gaoqing*, pues en el primer rubro este personaje se mueve en torno a la ofrenda mientras que el *gaoqing* (a lo alto), requiere que el león esté interactuando más con el espacio donde se desempeña la danza y mucho menos con la ofrenda.

El *gaoqing* y el *dqing*, tanto en China como en México, puede incluir mandarinas (México), o variantes de frutas cítricas (China), en las ofrendas. Estas frutas fueron formalmente usadas en los sacrificios imperiales para el cielo. Su utilización dentro de las celebraciones de año nuevo es para desear abundante felicidad y prosperidad durante los siguientes 12 meses.

Parte de su carácter simbólico se debe al uso de palabras homófonas, por ejemplo, la naranja amarga en China se llama *Yuan* que suena igual a la palabra *Yuan* que simboliza destino.¹⁴

Así, siguiendo con la clasificación del Dr. Hu, podemos decir que en México, durante las fiestas del año nuevo del Barrio chino de la capital sólo se ha reportado el *Caiqingshitanwuyi* (para probar las habilidades de las artes marciales) y el *yuluo* (por diversión y entretenimiento) y nunca el *lianluo* (para hacer conexiones fraternales). En México se exaltan más las cualidades dancísticas y musicales del equipo; por lo tanto esta práctica sirve para tener un rango más alto de reconocimiento en el círculo social.

¹⁴ Hu, 1995: 22

Durante las fiestas de año nuevo celebradas en la calle de Dolores en la ciudad de México sólo se han reportado casos de *Caiqing* ya sea *shitanwuyi* (para probar las habilidades de las artes marciales) o *yuluo* (por diversión y entretenimiento) con ofrendas a lo alto, es decir *gaoqing* y no en el piso, *dqing*. Así pues, todos los comerciantes ponen la cabeza de lechuga con el sobre atado a una pequeña cuerda que pende en la entrada del negocio al que se le va a bailar.

La estructura de este ritual tiene, pese a las transformaciones del contexto social, una tradición sólida que a lo largo de este tiempo ha perdurado. La música funciona como un mecanismo que refuerza cada momento del ritual. El *caiqing* en sí encierra toda una serie de protocolos que sincretizan todo lo que se ha expuesto anteriormente, el tiempo, el mito, la historia, los instrumentos, etc.

Para cerrar este capítulo podemos concluir que posiblemente la tradición del *caiqing* ha pasado por momentos en los que su objetivo ha sido abocado a la religión y posteriormente a la política; sin embargo, este recorrido pudo haber influido al hecho de que este tipo de acto ritual pasara a América y por extensión a México no sólo por el efecto religioso y el impacto económico que genera, sino por ser un rasgo identitario de los cantoneses en China y posteriormente de los chinos del sur con respecto al mundo. Hoy día la danza de león practicada por las comunidades chinas de ultramar no puede ser mencionada sin antes hablar sobre el acto de recoger una ofrenda de lechuga con un sobre atado.

CAPÍTULO 6 EL CAI QING EN EL BARRIO CHINO

El presente capítulo tiene por objetivo presentar las diversas etapas del ritual Cai Qing, con el propósito de responder a la pregunta ¿De qué manera se relaciona la música y la danza en el ritual *caiqing* realizado en las fiestas del año nuevo chino de la Ciudad de México?

Así partiré de la premisa de que la estructura musical tiene una relación concomitante con la estructura del ritual que se establece en forma vertical, isomorfa y dialéctica. Por otro lado mostraré cómo la forma musical va demarcando temporalmente al ritual, de tal manera que el bailarín que interpreta al león se percate de cada uno de los momentos del *caiqing*. Esto por supuesto se refleja en ciertos toques de tambor que marcan el cambio entre una y otra etapa. Por otro lado, el uso de dichos toques permite la coordinación de los bailarines en ese entorno lleno de agentes distractores, tales como el ruido de cohetes, de gente y de otros equipos que bailan simultáneamente.

En esta sección se pondrá un especial énfasis en la importancia de los mensajes canónicos dentro del ritual y la importancia de las reglas de etiqueta en la conducta moral ritualizada a través del elemento *saludo*. Posteriormente explicaré cada una de las etapas del *caiqing* practicado en México, mostraré cómo el discurso ritual está estrechamente relacionado con el discurso musical y brindaré ejemplos de dicha relación a través de breves transcripciones.

Por otro lado se señalará en cada etapa qué elementos son los estables y cuáles son flexibles. Con ello pretendo ejemplificar que en este ritual existen momentos apegados a la tradición y que son poco susceptibles al cambio, mientras que existen otros que son permisibles con respecto a la inserción de cierto tipo de tradiciones.

La danza de león debe su origen a los cultos animistas de los dioses del río, al desarrollo de las artes marciales y a la incesante búsqueda de ritualizar la conducta guerrera a través de la música y la danza. El *caiqing* probablemente conjunta todos estos elementos y fusiona las prácticas agrícolas de la zona cantonesa. Así, el concepto de ritual asociado a este caso no sólo implica la manifestación de diversos mitos y cultos ancestrales, también debe su importancia a la corporeidad que hace posible la producción de sonidos y movimientos que sincretizan simbólicamente el orden universal.

.

Una vez dicho esto podría responder ¿De qué manera se relaciona la música y la danza en el ritual *caiqing* realizado en las fiestas del año nuevo chino de la Ciudad de México?

6.1 CAI QING EN MÉXICO: GAOQING SHAN BO

De acuerdo a la propuesta realizada por el profesor William Hu, el *caiqing* realizado en la fiesta de la primavera de la ciudad de México es el *gaoqing shanbo*. Es decir, la ofrenda se cuelga de una caña y se cuelga a lo alto en la

entrada de un negocio. Posteriormente el bailarín del león bajará la lechuga subiéndose a los hombros de un compañero para alcanzarla.

Este ritual se hace con dos o más leones sureños. Los músicos se ubican en la entrada del negocio pero no pueden ingresar a éste. Esto se debe a que, como ha sido señalado en el capítulo 3 (*INSTRUMENTOS PARA LA MÚSICA DE LAS DANZAS REPRESENTADAS DURANTE EL AÑO NUEVO*), el ensamble *Chuida* sirve también para procesiones fúnebres. Los músicos simplemente no pueden atravesar la entrada del edificio porque eso se interpreta como una invocación a la muerte, y la muerte se vuelve un tabú en la celebración del año nuevo.¹

6.1.1 Fases o etapas del ritual Cai Qing

A continuación presentaré los diferentes momentos del ritual, basándome en los diferentes ejemplos etnográficos rescatados de los años 2005 al 2008:

1. Saludo
2. Inicio
3. Sección de Danza 1
4. Bendición
5. Bajar la lechuga
6. Sección de Danza 2
7. Posible inicio ²
8. Saludo

¹ Los informantes de barrio Chino mencionan esta creencia. En Entrevista: Omar Cardiel, 2006. México D.F.

² Esta sección puede o no presentarse.

Todos los momentos se han presentado en los ejemplos etnográficos recolectados. La aparición de una posible introducción en la parte conclusiva del ritual es irregular; ha sido incluida debido a que a veces modifica la danza en la parte final del *caiqing*.

6.3.1.1 Saludo

El objetivo principal del saludo es dar la bienvenida a las deidades antiguas³ denotando el respeto que se les tiene. Existen dos tipos de saludos, el que realiza el bailarín antes de comenzar a bailar y el que realiza el león una vez que comienza a bailar. En la danza que se ejecuta en México, el saludo realizado por el bailarín antes de iniciar la danza es obligatorio. Sin embargo, esto no quiere decir que el león no salude, pues en ocasiones se ejecutan ambos dentro de la coreografía.

En esta sección se hace por todos los instrumentos un redoble que tiene duración breve y que es interrumpido súbitamente por un golpe parecido a un cuarto. Dicho golpe indica lo que yo llamo “saludo de bailarines.” En esta sección los bailarines juntan sus manos en el pecho, la mano derecha lleva el puño cerrado y la izquierda lleva la mano extendida. Adoptando esa posición, el bailarín se inclina.

³ 3 de octubre de 2007, profesor de Kung fu Francisco González G. (músico de tambor), equipo de la fundación cultural China

Saludo

Transc. Adriana Martínez Falcón

De 3 a 5 seg. de duración

Esta postura obedece a una forma antigua de agradecimiento que poco a poco se transformó simbólicamente en la palabra xiexie 谢谢 (gracias), cuyos caracteres están compuestos por los radicales⁴ palabra, cuerpo y pulgada. Así, el carácter de gracias puede ser interpretado como “por medio de la palabra, el cuerpo se inclina una pulgada.”⁵ Los practicantes de artes marciales interpretan este saludo como una manera de mostrar respeto pero no sumisión.⁶

Otra razón importante por la cual se debe saludar antes de ejecutar un ritual tiene que ver con la importancia de los buenos modales, pues ellos son reflejo del conocimiento y dominio de una conducta adecuada. Lawrence Picken reconoce en su revisión de la música de la corte Tang que los músicos, antes

⁴ Un radical es la raíz de la escritura china, y es un elemento que trazado constituye un carácter chino. Por ejemplo el carácter Ella 她 está compuesto por los radicales “nü” 女 (mujer) y “ye” 也 (también).

⁵ Profesora Liliana Arsovska, 2009. En comunicación personal.

⁶ Francisco González. 3 de octubre de 2007

de ejecutar una obra, debían saludar al público; este acto reflejaba buenos modales.⁷

La investigadora Mei Hui Yang reconoce las reglas de etiqueta en la antigua China como parte de la conducta ritual desde la perspectiva confuciana.⁸ Probablemente esta tradición no se ha perdido con el tiempo, al contrario, se ha extendido a las normas marciales de combate y a rituales de origen campesino. Esta parte es tan importante que no se ha modificado a lo largo de los ejemplos etnográficos. La música, al igual que el ritual, conserva esta sección con imperceptibles transformaciones.

Esto demuestra que la ejecución de esta sección, por muy simple y corta que parezca, posee una relevancia dentro del rito. Dicha observación se vuelve más notoria debido a que para cerrar el ritual se concluye saludando. Esto puede deberse no sólo a que el tiempo dentro del ritual se presenta cíclico, sino también puede ser parte de la herencia marcial y las técnicas de combate, pues las formas deben iniciarse y cerrarse saludando para demostrar poder y cortesía. Esto quizá es herencia de las normas de conducta confucianas impuestas por las élites aristocráticas y guerreras. La aparición de este elemento reafirma la asociación de la cordialidad con un comportamiento correctamente moral y por tanto ritualizado.

El *tambor de trueno* o redoble en este momento del ritual se presenta como un toque de expectativa, es decir, se redobla el tambor para anunciar que se va a

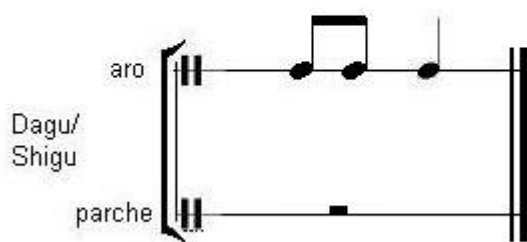
⁷ Picken, 2000: 263-287

⁸ Yang, 2000: 523-235

saludar pero también con su anuncio se abre el círculo del ritual. La relación de éste con la apertura y cierre del ritual es directa, pues al aparecer el saludo al inicio y al final se escucha dicho toque.

Posteriormente se hace una figura rítmica en el aro del tambor. Los músicos lo nombran “de llamado o atención”, y como su nombre lo indica, tiene la función de anunciar que se va a iniciar el baile. El toque suena como la siguiente figura:

Motivo de Toque de Aviso



Este toque aparece en todos los ejemplos de *caiqing* recopilados durante los años 2005 al 2007. Este golpe indica que los bailarines deben ponerse el traje de león y sentarse en preparación para iniciar el rito.

6.3.1.2 Inicio

El objetivo de esta parte es despertar al león, y en las danzas más tradicionales los golpes intercalados funcionan como toques para que el león camine

lentamente hacia atrás.⁹ Este movimiento simboliza que el león saluda haciendo reverencias. Cuando el león hace reverencia se realizan bloques de redobles realizados por todos los instrumentos que alternan con golpes parecidos a dos octavos que inician lento y se van acelerando hasta formar un bloque de redobles. En el caso del tambor, los octavos se tocan primero en el *zhongzhuan* o anillo imaginario ubicado alrededor del centro del parche y luego en el *gubang* o aro del tambor. Mientras tanto, los platillos acompañan con golpes de un cuarto los toques del *shigu*. El ejecutante del gong, por su parte, toca un octavo y posteriormente tapa el sonido con la mano; cuando el *tempo* se acelera, deja de tapar.

⁹ *ibid.*

Saludo de León

Transc. Adriana Martínez Falcón

Musical score for the first system, featuring four staves: Gong, Platillos, aro, and Dagú/Shigu/parche. The Gong staff has a dense rhythmic pattern of sixteenth notes for the first 7 seconds, followed by a slower section with quarter notes. The Platillos staff has a similar dense pattern for the first 7 seconds, followed by quarter notes. The aro staff has a series of slanted eighth notes. The Dagú/Shigu/parche staff has a dense pattern of sixteenth notes for the first 7 seconds, followed by quarter notes. A bracket under the first 7 seconds is labeled "7 seg." and the tempo marking "Muy Lento" is placed below the second part of the system.

Musical score for the second system. The Gong staff has quarter notes for the first 5 seconds, followed by a dense sixteenth-note pattern. The Platillos staff has quarter notes for the first 5 seconds, followed by a dense sixteenth-note pattern. The aro staff has slanted eighth notes. The Dagú/Shigu/parche staff has quarter notes for the first 5 seconds, followed by a dense sixteenth-note pattern. A bracket under the first 5 seconds is labeled "5 seg." and the tempo marking "acelerando" is placed below. A bracket under the second part of the system is labeled "10 seg."

Musical score for the third system. The Gong staff has quarter notes with accents for the first 5 seconds, followed by quarter notes. The Platillos staff has quarter notes. The aro staff has slanted eighth notes. The Dagú/Shigu/parche staff has quarter notes. The tempo marking "Muy lento" is placed below the first part, and "acelerando" is placed below the second part.

Musical score for the fourth system. The Gong staff has a dense sixteenth-note pattern for the first 10 seconds, followed by quarter notes with accents. The Platillos staff has a dense sixteenth-note pattern for the first 10 seconds, followed by quarter notes. The aro staff has slanted eighth notes. The Dagú/Shigu/parche staff has a dense sixteenth-note pattern for the first 10 seconds, followed by quarter notes. A bracket under the first 10 seconds is labeled "10 seg." and the tempo marking "Muy lento" is placed below the second part of the system.

Gong

Platillos

aro

Dagú/ Shigu

parche

Lento

15 seg.

Gong

Platillos

aro

Dagú/ Shigu

parche

Rápido

Este toque de saludo de león no se ha presentado de manera obligatoria en los ejemplos; sin embargo, al escucharse, en casi todos los videos, el león avanza hacia delante con la cabeza elevada y camina hacia atrás marcando con sus pasos los octavos agachando la cabeza.

El tambor de trueno marca la pauta para que el bailarín del león camine con pasos rápidos al frente. Generalmente esto se hace tres veces; aunque los informantes no explicaron por qué, comúnmente el león se mueve primero hacia la izquierda, luego al centro y luego a la derecha. Por supuesto la música,

como se puede ver en los siguientes ejemplos, redobla en el momento en el que el bailarín avanza de manera rápida.

Otra manera de introducir al ritual es cuando los instrumentos realizan golpes parecidos a un cuarto en el parche (*zhongzhuan*) con ambos palos. Dichos golpes inician lento y se aceleran hasta formar un redoble. Estas secciones generalmente indican que el león está despertando de su letargo. Simulando, el bailarín mueve los ojos del león haciéndolo parecer somnoliento, posteriormente mueve su cabeza y con sus pies simula que el león se acicala. Este acto de suma expresividad teatral refleja la intención que debe tener este animal antes de prepararse para bailar, pues duerme plácidamente y mediante los redobles se indica que comienza a moverse.

Despertar al León

Transc. Adriana Martínez Falcón

Musical score for the first system, featuring four staves: Gong, Platillos, aro, and Dagú/Shigu/parche. The Gong, Platillos, and Dagú/Shigu/parche staves contain dense rhythmic patterns of eighth notes. The aro staff is mostly empty. The tempo is marked 'Muy Lento'. A bracket below the staves indicates a duration of 10 seconds, with the note 'Redobles se ejecutan en mezzoforte'.

Musical score for the second system, featuring four staves: Gong, Platillos, aro, and Dagú/Shigu/parche. The Gong, Platillos, and Dagú/Shigu/parche staves contain rhythmic patterns of eighth notes. The aro staff is mostly empty. The tempo is marked 'acelerando'. A bracket below the staves indicates a duration of 13 seconds.

Musical score for the third system, featuring four staves: Gong, Platillos, aro, and Dagú/Shigu/parche. All staves contain rhythmic patterns of eighth notes. The tempo is marked 'Muy Lento' and 'acelerando'.

Musical score for the fourth system, featuring four staves: Gong, Platillos, aro, and Dagú/Shigu/parche. The Gong, Platillos, and Dagú/Shigu/parche staves contain dense rhythmic patterns of eighth notes. The aro staff is mostly empty. The tempo is marked 'Rápido'. A bracket below the staves indicates a duration of 10 seconds. The system concludes with a double bar line and a 4/4 time signature.

En este sentido es importante observar el elemento del redoble o tambor de trueno, pues como ya lo había mencionado para el saludo, éste crea expectativa. Con su sonido el león se está preparando para despertar y bailar. De esta manera podremos ver que la aparición del tambor de trueno no sólo indica que el león se mueve rápido, sino aparece en los momentos de suma expresividad del ritual.

Si bien el saludo del león o la introducción del león durmiendo pueden alternar, el redoble o tambor de trueno se hace presente para abrir el rito, por lo que su presencia lo hace convertirse en un elemento que constantemente aparecerá en la ejecución del *caiqing*. Su intención crea expectativa y brinda dramatismo en la expresividad creada por la cara articulada del león. El ejecutante o bailarín debe aprovechar para lucir su manejo de la cabeza de este singular felino; debe hacer que los movimientos sean graciosos y realistas, de tal suerte que el espectador realmente observe un animal y no un bailarín disfrazado.

Esta sección concluye con un toque para retomar el tiempo, el cual se realiza en compás de cuatro cuartos y consiste en un octavo, dos dieciseisavos, dos octavos y cuarto ó cuarto y dos octavos. Cuando este toque se hace en compás de tres cuartos generalmente el último tiempo son dos octavos.

Toque para retomar el tiempo

Musical score for 'Toque para retomar el tiempo' in 4/4 time. The score is written for four instruments: Gong, Platillos, aro, and Dagu/Shigu parche. The Gong and Platillos parts consist of a single quarter note on the second beat. The aro part consists of a quarter note on the second beat, followed by a quarter note on the fourth beat, and then a descending eighth-note line from the fourth beat to the end of the measure. The Dagu/Shigu parche part consists of a continuous eighth-note line throughout the measure. The tempo is marked 'Rápido'.

Toque para retomar el tiempo/ ternario (aro)

Musical score for 'Toque para retomar el tiempo/ ternario (aro)' in 3/4 time. The score is written for four instruments: Gong, Platillos, aro, and Dagu/Shigu parche. The Gong and Platillos parts consist of a single quarter note on the second beat. The aro part consists of a quarter note on the second beat, followed by a quarter note on the third beat, and then a descending eighth-note line from the third beat to the end of the measure. The Dagu/Shigu parche part consists of a continuous eighth-note line throughout the measure. The tempo is marked 'Rápido'.

En ambas transcripciones podemos observar que se conserva la esencia del motivo rítmico, el cual es octavo, dos dieciseisavos, dos octavos. Las variantes finales tienen una correspondencia con la longitud del compás. Así también podemos observar que si el primer motivo se hace en parche, el último tiempo se contrasta con aro o viceversa.

Estos toques aparecen casi siempre al concluir alguna fase del *caiqing* y generalmente, cuando son contrastados con las secciones que tienen música en tiempo libre, dan el *tempo* de baile.

6.3.1.3 Sección de Danza 1

Esta sección tiene por objetivo iniciar las principales evoluciones dancísticas. Dichos despliegues ya no se centran en el rostro del león, sino en el cuerpo de éste. Como ya se explicó en la sección que trata el *caiqing* en China, el león debe expresar diversos estados anímicos. Sin embargo, también indiqué que esto ha sido rara vez observado en el *caiqing gaoqing shanbo*, pues al ponerse la ofrenda o lechuga colgada, el león no presenta de manera clara estos estados anímicos. Otro elemento que ha imposibilitado esto es el poco espacio destinado para este ritual en el barrio chino, lo que ha propiciado que los leones limiten sus desplazamientos. Por otro lado también ha propiciado que los elementos tradicionales empleados cada vez sean menores y que en cambio se inserten elementos de la danza del norte y deportiva tanto en la música como en las evoluciones de los bailarines.

En China esta sección para los bailarines y artistas marciales es importante debido a que en ella se exponen los estados de ánimo del león, sin embargo en México funciona como la parte libre, en la cual el bailarín y el músico improvisan. En este momento del *caiqing* se dan permisiones y su función ritual hace una apertura que se refleja en la música.

A pesar de ello los ejecutantes de la música han empleado los toques tradicionales de 3, 5 y 7 estrellas. Con estos toques, los bailarines realizan posturas básicas al unísono.

En el capítulo 3, en la sección que trata de los toques del tambor, observamos un ejemplo por el profesor Kam Wai Kwong con respecto a una variante del tambor de 7 estrellas. En aquel ejemplo se puede apreciar cómo es que un toque se vuelve irreconocible algunas veces cuando se ejecuta.

En México los toques no se reconocen por su designación de 3, 5 y 7 estrellas; más bien se presentan de acuerdo a la intención del baile.

El toque de 5 estrellas generalmente es usado para abrir la danza. En casi todos los ejemplos el bloque de danza se inicia con este toque, sólo que con esta ligera variante:

Tambor de cinco estrellas

transc. Adriana Martínez Falcón



Transcripción Tambor de cinco estrellas Ejecutado por los profesores de artes marciales Kam Wai Kwong y Yu Shu Keung. Hong Kong, 1991

Tambor 5 estrellas

Musical notation for the 'Tambor 5 estrellas' piece. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Gong', the second 'Platillos', the third 'aro', and the bottom 'Dagu/ Shigu parche'. All staves are in 4/4 time. The 'Gong' staff has quarter notes with stems pointing up. The 'Platillos' staff has quarter notes with stems pointing up. The 'aro' staff has quarter notes with stems pointing up. The 'Dagu/ Shigu parche' staff has quarter notes with stems pointing up, followed by quarter notes with stems pointing down, and then quarter notes with stems pointing up. The piece ends with a double bar line.

Transcripción de tambor de cinco estrellas ejecutado en el Barrio Chino de la Ciudad de México, 2005.

Este toque es importante en el sentido de que generalmente con él se identifica la danza de león. En algunos momentos este toque se presenta con la combinación un cuarto seguido de blanca con puntillo en el primer compás y dos octavos blanca con puntillo. Esta segunda versión muchas veces se toca cuando los leones empiezan a bailar para demostrar sus habilidades y luego caminan sin cuidado entre la gente.

Motivo rítmico de la sección de Danza

The musical score is written for four percussion instruments in 4/4 time. The instruments are: Gong, Platillos, aro, and Dagú/Shigu/parche. The notation shows a rhythmic motif consisting of four measures. The Gong and Platillos parts are relatively simple, with notes on the first and third beats of each measure. The aro part has a more complex pattern, including eighth notes and rests. The Dagú/Shigu/parche part features a series of eighth notes, often beamed together, creating a driving rhythm.

El toque de 7 estrellas casi es imperceptible, ya que las variantes del de 5 y 3 estrellas han propiciado que éste más bien caiga en desuso, es decir, que difícilmente se forme su híbrido 7 estrellas. En vez de realizar toques de 7 estrellas, el ejecutante del tambor realiza ligeras variaciones en el toque de 5 estrellas, proporcionándole ligeras modificaciones.

Tambor 5 estrellas con variación

The musical score is written for four percussion instruments in 4/4 time. The instruments are: Gong, Platillos, aro, and Dagú/Shigu/parche. The notation shows a rhythmic motif consisting of four measures. The Gong and Platillos parts are relatively simple, with notes on the first and third beats of each measure. The aro part has a more complex pattern, including eighth notes and rests. The Dagú/Shigu/parche part features a series of eighth notes, often beamed together, creating a driving rhythm.

Por otro lado, se han empezado a realizar golpes sencillos en los que se alternan tiempos binarios con ternarios, que generalmente se alternan antes o después del golpe 5 estrellas.

Inserción de ritmo ternario en la sección de danza

The image displays three systems of musical notation for percussion instruments. Each system consists of four staves: Gong, Platillos, aro, and Dagú/Shigu/parche. The notation includes time signatures and rhythmic patterns.

- System 1:** Time signature 4/4. The Gong and Platillos staves have a quarter rest followed by a quarter note. The aro staff has a quarter note followed by a quarter rest. The Dagú/Shigu/parche staff has a quarter note followed by a quarter rest.
- System 2:** Time signature 3/4. The Gong and Platillos staves have a quarter note followed by a quarter note. The aro staff has a quarter note followed by a quarter note. The Dagú/Shigu/parche staff has a quarter note followed by a quarter note.
- System 3:** Time signature 2/4. The Gong and Platillos staves have a quarter note followed by a quarter note. The aro staff has a quarter note followed by a quarter note. The Dagú/Shigu/parche staff has a quarter note followed by a quarter note.

Este tipo de golpe se realiza generalmente cuando el león mueve la cabeza. Por lo regular, el golpe de 5 y 7 estrellas indica que los movimientos de las piernas son amplios y vistosos, mientras que los golpes en el parche están ligados a un movimiento saltarín de la cabeza. Cabe señalar que tanto este movimiento como los golpes no corresponden al estilo tradicional cantonés. Son producto de los híbridos estilísticos de la danza del norte y la deportiva.

Nuevamente enfatizo cómo en la transcripción anterior se observa que para realizar el cambio de tres cuartos a cuatro cuartos, el tambor ejecuta una variación del toque para retomar el tiempo. En éste, el tambor ejecuta cuatro dieciseisavos seguido de dos octavos, cuarto y dos octavos. Esto nos hace ver cómo este toque regula la ruptura de la regularidad de la danza, es decir, a la naturaleza binaria de la danza se le inserta el elemento de 3 tiempos, y para volver a la base original se requiere de este toque que indica el retorno al tiempo de cuatro cuartos.

Por otro lado, es importante decir que la danza deportiva y norteña suele ser menos solemne y más enfocada al movimiento de la cabeza del león. También suele realizar más saltos y la forma en la que el león camina es casi siempre con un movimiento continuo hacia arriba y hacia abajo. La forma en la que avanza el león es muy brincada. Por tanto la música hace muchos más ritmos en el parche y marca los movimientos de cabeza con los golpes de platillo y gong. En la siguiente transcripción, veremos un ejemplo de los motivos realizados en el parche. Estos motivos se ejecutan en un tiempo muy ágil y acompañan los saltos del león.

Secuencia de tambor al estilo norteño sección Danza

The image displays two systems of musical notation for a drum sequence in 4/4 time. The first system consists of five staves: Gong, Platillos, aro, Dagú/Shigu, and parche. The Gong staff shows a sequence of quarter notes. The Platillos staff shows a sequence of quarter notes with a slight delay. The aro staff shows a sequence of quarter notes. The Dagú/Shigu and parche staves show a sequence of eighth notes. The second system also consists of five staves: Gong, Platillos, aro, Dagú/Shigu, and parche. The Gong staff shows a sequence of quarter notes with a slight delay. The Platillos staff shows a sequence of quarter notes with a slight delay. The aro staff shows a sequence of quarter notes. The Dagú/Shigu and parche staves show a sequence of quarter notes with a slight delay.

Transcripción. Sección de Danza, elementos norteños. Tienda San Na, Barrio Chino, 2007

La danza del sur está sumamente enfocada al movimiento de los pies; el león no hace movimientos saltados y avanza de lado marcando el ritmo con los pies. La música por tanto no está centrando los ritmos en el parche, generalmente está en constante combinación con el aro del tambor, lo que propicia que las combinaciones 5 y 7 estrellas sean mucho más recurrentes.

En la danza practicada en barrio chino, es común ver al bailarín que realiza evoluciones sureñas con sus piernas y posteriormente ondea la cabeza como al estilo norteño. De este modo podemos ver que en este momento de improvisación es donde más claramente se aprecia la conjunción del estilo del norte con el del sur. Por otro lado, esta parte del ritual, por ser la libre y de

lucimiento, permite que tanto bailarines como músicos amalgamen ambas tradiciones para crear prestigio con las personas que los contrataron para realizar el ritual.

6.3.1.4 Bendición

Tiene por objetivo establecer una interacción entre lo material y lo inmaterial. El león entra al comercio o restaurante que contrató sus servicios y visita los altares y baila dentro del lugar. Al león muchas veces se le ponen ofrendas que debe recoger, y en otros momentos el león hace reverencia a los altares puestos en los comercios. Esto tiene el propósito de propiciar que las deidades auspicien el lugar y por otro lado que los malos espíritus se alejen con la presencia del león. En esta etapa del ritual el león interactúa con el espacio y lo purifica.

Normalmente se presenta el toque de 3 estrellas porque el león requiere moverse y no está haciendo movimientos propiamente danzados. Generalmente se mueve meciéndose porque está conviviendo con la gente, porque está caminando o interactuando con otro león o porque está reverenciando el altar. Cuando el león entra a un negocio no realiza grandes evoluciones. Las reverencias que realiza normalmente no tienen un número exacto.

Esta sección también es improvisada y su desempeño generalmente está determinado por el lugar en el que ingresa el león. Los comercios pequeños

permiten al ejecutante del tambor ver desde afuera lo que el león baila. Los comercios grandes no permiten que el músico del tambor vea al león, por lo que el ejecutante se aboca a los bailarines que se quedan afuera.

Tambor de 3 estrellas en sección Bendición de danza

Transcripción tambor de 4 estrellas ritual Cai Qing Barrio Chino, 2006.

Como podemos ver, en México al golpe 3 estrellas generalmente lo sigue el toque que es un cuarto seguido de octavo en el aro, octavo en el parche y cuarto, concluyendo el motivo con un octavo en aro y octavo en parche. Esta ligera variación del golpe 3 estrellas se puede contrastar con la transcripción de Hong Kong:

Tambor de tres estrellas Transc. Adriana Martínez Falcón

Transcripción Tambor de tres estrellas Ejecutado por los profesores de artes marciales Kam Wai Kwong y Yu Shu Keung. Hong Kong, 1991

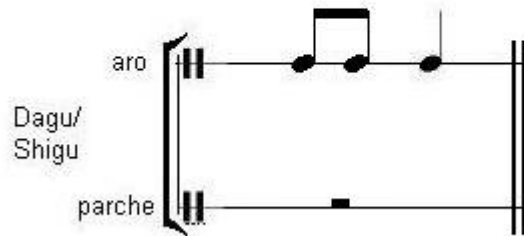
Mientras en la versión china el último golpe es un cuarto en el aro, su variación mexicana realiza octavo en aro y octavo en parche. A través de la transcripción podemos observar que este toque sigue teniendo como cualidad cierta simplicidad, lo que propicia que se utilice como base rítmica para que el león se adentre a la tienda y baile sin perder el control del ritmo básico.

La relación música danza establecida en esta sección se basa más en los leones que bailan afuera del comercio que del león que ingresa al negocio; esto es porque, como ya lo he señalado, muchas veces el león entra a restaurantes, imposibilitando que el músico y el bailarín se vean, por ello los leones que permanecen afuera prosiguen con el baile sirviendo como referente al director del ensamble *chuida*. Esto sucede hasta que el león que ingresó salga.

Esta sección concluye cuando el bailarín que hizo las reverencias sale y se postra afuera donde está situada la caña con la lechuga. En ese momento la música puede realizar los siguientes toques:

- a) hace un silencio súbito y se procede al redoble.
- b) La música se hace cada vez más lenta y se prosigue con un redoble
- c) Se hace un silencio y se hace en el aro un golpe de $2/8 \frac{1}{4}$ o de atención.

Motivo de Toque de Aviso



6.3.1.5 Bajada de lechuga

En esta etapa se cumple el objetivo central del ritual, que es presenciar al león devorar la lechuga, desgarrarla y esparcirla; debemos recordar que el significado simbólico de este acto es que *los aires favorecedores han descendido a nuestra puerta o el león propicio come en nuestra puerta*. En este momento, el animal recoge también el sobre rojo o *hongbao* que contiene el dinero que los comerciantes pusieron para él.

Este instante no sólo es dramático sino emocionante, pues el bailarín de la cabeza trepa a los hombros del bailarín de la cola del león o bien trepa a los hombros de otro compañero para alcanzar la lechuga. En ese momento, debido a la dificultad de estar en las alturas, el león demora en abrir la boca para pescar la lechuga. Después de luchar con esa dificultad y comer la lechuga, el bailarín con un encendedor quema la cuerda para separar la lechuga y guardar el *hongbao*.

El tambor de trueno o redoble se realiza durante todo este tiempo, haciendo reguladores de *piano* a *forte* y nuevamente a *piano*. Esto hace que el momento de bajar la ofrenda esté a la expectativa de los escuchas. Como podemos ver en la siguiente transcripción, se ilustra el momento de la bajada de la lechuga.

Bajada de Lechuga

Transc. Adriana Martínez Falcón

20 seg.

This system shows a continuous rhythmic pattern for 20 seconds. The Gong, Platillos, and parche parts consist of a steady stream of eighth notes. The aro part is silent.

Muy Lento *acelerando*

15 seg.

This system shows a 15-second section starting at a very slow tempo ('Muy Lento') and gradually increasing ('acelerando'). The Gong, Platillos, and parche parts play a series of quarter notes, while the aro part remains silent.

20 seg.

This system shows a continuous rhythmic pattern for 20 seconds, similar to the first system, with Gong, Platillos, and parche playing eighth notes and aro silent.

5 seg. 5 seg. 5 seg.

This system shows three distinct 5-second rhythmic segments. The first segment features the aro part playing eighth notes. The second segment features the Gong, Platillos, and parche parts playing eighth notes. The third segment features the aro part playing eighth notes.

The image contains two musical transcriptions for a percussion ensemble. The first transcription is a 15-second piece starting at a very slow tempo ('Muy Lento') and ending with an acceleration ('acelerando'). It features four staves: Gong, Platillos, aro, and parche. The second transcription is also a 15-second piece, starting with a dense rhythmic pattern and ending at a fast tempo ('Rápido'). It also features four staves: Gong, Platillos, aro, and parche. The second transcription includes a 4/4 time signature and a 'Rápido' tempo marking.

Transcripción. Bajada de Lechuga Barrio chino, restaurante Chung King, 2007

Como ya lo he mencionado, el redoble aparece en los momentos mucho menos libres. Esto se debe a que su peso ritual es mucho más importante que el de otros toques. Este elemento no puede estar ausente en la bajada de lechuga. A continuación veremos dos transcripciones de los años 2005 y 2007, respectivamente.

Bajada de Lechuga "Local Independencia"

The musical score is divided into four systems, each with five staves for different percussion instruments: Gong, Platillos, aro, Dagú/Shigu, and parche.

- System 1:** The Gong, Platillos, and parche parts play a continuous, dense rhythmic pattern. The aro part is silent. The Dagú/Shigu part plays a steady eighth-note pattern. A bracket below the first 15 measures is labeled "Redobles se ejecutan en mezzoforte 15 seg.". The tempo marking "Muy Lento" is placed at the end of the system.
- System 2:** The Gong, Platillos, and parche parts play a steady eighth-note pattern. The aro part is silent. The Dagú/Shigu part plays a steady eighth-note pattern. A bracket below the last 8 measures is labeled "8 seg.". The tempo marking "acelerando" is placed at the beginning of the system.
- System 3:** The Gong, Platillos, and parche parts play a steady eighth-note pattern. The aro part plays a series of upward strokes. The Dagú/Shigu part plays a steady eighth-note pattern. A bracket below the last 8 measures is labeled "8 seg.". The tempo marking "acelerando" is placed at the beginning of the system.
- System 4:** The Gong, Platillos, and parche parts play a dense, fast rhythmic pattern. The aro part plays a series of upward strokes. The Dagú/Shigu part plays a steady eighth-note pattern. A bracket below the last 8 measures is labeled "8 seg.". The tempo marking "acelerando" is placed at the beginning of the system.

Golpe para retomar tiempo
Bajada de Lechuga "Local independencia"

The image shows a musical score for five percussion instruments in 4/4 time. The instruments are listed on the left: Gong, Platillos, aro, Dagu/Shigu, and parche. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The Gong part has a single note in the first measure and a single note in the second measure. The Platillos part has two notes in the first measure and one note in the second measure. The aro part has a single note in the first measure and a single note in the second measure. The Dagu/Shigu part has a sequence of notes in the first measure and a sequence of notes in the second measure. The parche part has a sequence of notes in the first measure and a sequence of notes in the second measure.

Bajada de Lechuga, Local de la Calle de independencia, Barrio Chino, 2005.

Bajada de Lechuga restaurante Chung King 2007

The musical score is organized into four systems, each with five staves: Gong, Platillos, aro, Dagú/Shigu, and parche.

- System 1:**
 - Gong:** Rapid sixteenth-note patterns in the first half, followed by a slower, spaced-out pattern in the second half.
 - Platillos:** Rapid sixteenth-note patterns in the first half, followed by a slower, spaced-out pattern in the second half.
 - aro:** A single note in the second half.
 - Dagú/Shigu:** Rapid sixteenth-note patterns in the first half, followed by a slower, spaced-out pattern in the second half.
 - parche:** Rapid sixteenth-note patterns in the first half, followed by a slower, spaced-out pattern in the second half.
 - Tempo/Instructions:** "Redobles se ejecutan en mezzoforte 20 seg." (first half), "Muy Lento" (second half).
- System 2:**
 - Gong:** Spaced-out notes in the first half, followed by rapid sixteenth-note patterns in the second half.
 - Platillos:** Spaced-out notes in the first half, followed by rapid sixteenth-note patterns in the second half.
 - aro:** A single note in the first half.
 - Dagú/Shigu:** Spaced-out notes in the first half, followed by rapid sixteenth-note patterns in the second half.
 - parche:** Spaced-out notes in the first half, followed by rapid sixteenth-note patterns in the second half.
 - Tempo/Instructions:** "acelerando" (first half), "5 seg." (second half).
- System 3:**
 - Gong:** Spaced-out notes throughout.
 - Platillos:** Spaced-out notes throughout.
 - aro:** A single note.
 - Dagú/Shigu:** Spaced-out notes throughout.
 - parche:** Spaced-out notes throughout.
 - Tempo/Instructions:** "Muy Lento" (first half), "acelerando" (second half).
- System 4:**
 - Gong:** Rapid sixteenth-note patterns throughout.
 - Platillos:** Rapid sixteenth-note patterns in the first half, followed by a 5-second rest, then rapid sixteenth-note patterns in the second half.
 - aro:** A single note in the second half.
 - Dagú/Shigu:** Rapid sixteenth-note patterns throughout.
 - parche:** Rapid sixteenth-note patterns throughout.
 - Tempo/Instructions:** "5 seg." (under the second half of the Platillos staff).

The image shows a musical score for four percussion instruments: Gong, Platillos, aro, and Dagú/Shigu/parche. The score is organized into three systems. The first system is marked 'Muy Lento' and 'acelerando'. The second system features dense rhythmic patterns for all instruments. The third system includes a 5-second rest for the Gong and Platillos, followed by a 'Rápido' section with a 3/4 time signature and a 5-second rest for the Dagú/Shigu/parche.

Transcripción. Bajada de Lechuga restaurante Cheng king, Barrio chino, 2007

El redoble es el toque más importante ritualmente y su función es resaltar precisamente que está ocurriendo algo relevante en una ejecución.

Este acto se cierra cuando el león baja, desgarrar las lechugas y las esparce en la entrada del negocio; posteriormente retoma la danza de manera viva y acelerada. En ese momento el tambor hace un toque que abre la danza y que

marca el ritmo al que el león bailará. Este es un octavo, dos dieciseisavos, dos octavos, y un cuarto puede llevar en el cuarto tiempo dos octavos. En el caso de la transcripción de 2007 podemos observar que el toque para retomar el tiempo se realiza en el aro, en contraste, en la transcripción de 2005 vemos que no se realiza el motivo antes descrito, pero que se acentúan a tempo de danza los dos primeros cuartos para cerrar el proceso de Bajar la lechuga.

6.3.1.6 Danza, parte conclusiva

En esta etapa se busca bailar nuevamente improvisando para poder entonces concluir. En esta etapa el ritmo de la música es mucho muy acelerado puesto que el león baila felizmente en agradecimiento por la ofrenda. Los cohetes y fuegos artificiales son encendidos y acompañan. El bailarín baila en medio de las luces moviendo sus piernas y su cabeza de manera marcada.

Originalmente en esta etapa los comerciantes arrojaban pequeños regalos como mandarinas, dulces, calendarios, figuritas con monedas para la suerte, etc. Desgraciadamente, como la gente se empujaba mucho se decidió hacer eso hasta que todo el ritual se acabara.

La música alterna ritmos binarios y ternarios de manera acelerada.

Combinación de ritmo de dos y tres tiempos en la sección de danza 2

The image displays two systems of musical notation for a dance section. The first system is divided into two measures. The first measure is in 4/4 time, and the second measure is in 3/4 time. The instruments are: Gong, Platillos, aro, and Dagú/Shigu/parche. In the 4/4 section, the aro and parche play a rhythmic pattern of eighth notes. In the 3/4 section, the Gong, Platillos, and aro play a pattern of quarter notes, while the parche continues with eighth notes. A diagonal line connects the end of the 4/4 section to the beginning of the 3/4 section, indicating the time change.

Transcripción. Sección Danza conclusiva, toque para retomar danza, Barrio chino 2007

En la transcripción anterior podemos observar que difícilmente se presentan los temas de 5 o 7 estrellas, pues más bien se realizan ritmos en el parche del tambor que en la alternancia con el aro. Esto responde a que los bailarines difícilmente marcan movimientos complejos con los pies, pues ellos casi siempre saltan y ondean la cabeza. Podemos observar en esta última transcripción cómo se retoma un tiempo haciendo un motivo de cuatro tiempos y posteriormente transformándolo en uno de tres.

6.3.1.7 Posible inicio

Al concluir la danza el tambor puede marcar un redoble libre que indica que el león debe dejar de moverse aceleradamente. Los instrumentos realizan golpes parecidos a un cuarto en el parche (*zhongzhuang*) con ambos palos. Dichos golpes inician lento y se aceleran hasta formar un redoble. Ahí el animal debe lucir somnoliento como en la introducción y en algunos momentos se echa para retozar otra vez.

Despertar al León

Transc. Adriana Martínez Falcón

The musical score is divided into two systems. The first system shows the instruments playing a rhythmic pattern of eighth notes. A bracket below the first system indicates a duration of 10 seconds, with the instruction "Redobles se ejecutan en mezzoforte" and "Muy Lento". The second system shows the instruments playing a similar pattern, but with a bracket below indicating a duration of 13 seconds and the instruction "acelerando".

Transcripción. Introducción en segunda sección de danza, restaurante Chung King, Barrio chino 2007

Esta breve introducción pudiera estar omitida o no por estas dos razones: 1) La omisión del saludo de león y/o 2) la importancia del manejo de la expresividad facial del león.

La omisión del saludo del león es un factor que modifica el inicio y la conclusión del ritual, pues en su lugar se ha insertado esta breve introducción cuyo objetivo es realizar un despliegue expresivo del león. Así las reverencias de cortesía del león se han vuelto un elemento que se ha removido debido a que se le ha dado mucho más peso al saludo realizado por los bailarines. Por ello la parte lúdica en la que el león se acicala, dormita y bosteza ha tenido una relevancia mucho mayor en México que en la tradición cantonesa. Posiblemente la omisión de la inclinación de la cabeza de león fue suprimida en la tradición mexicana porque creaba cierta redundancia en el discurso. Finalmente este hecho no rompió con las reglas de cortesía, pues el bailarín debe abrir y cerrar el ritual haciendo reverencia.

La importancia del manejo de la expresividad facial del león es otro factor, pues en México este elemento no crea redundancia en el discurso ritual, es decir no se saluda dos veces. Este elemento también funciona para retomar un ritmo libre y lento parecido al inicial que ayuda a cerrar el rito, por otro lado esta introducción no viola las reglas de cortesía, pues aunque el león no salude dentro del ritual, los bailarines lo harán al concluir toda la danza.

Esta sección se cierra cuando el tambor hace un toque cadencial abarca dos compases, uno de tres cuartos y uno de cuatro cuartos. En el compás de tres

cuartos se hace un octavo, dos dieciseisavos, dos octavos y un cuarto. En el compás de 4 cuartos se realizan dos cuartos, un octavo, un cuarto con puntillo y un octavo, acentuando el octavo. A pesar de que previamente a este toque la música ya viene haciendo ritmos lentos, ese toque se hace a la velocidad a la que se hace la danza. La equivalencia sería un cuarto igual a 130 pulsaciones por minuto.

Tambor para cerrar

The musical score for 'Tambor para cerrar' consists of five staves: Gong, Platillos, aro, Dagú/Shigu, and parche. The first measure is in 3/4 time and marked 'Rápido'. The second measure is in 4/4 time. The Gong, Platillos, and aro staves have rests in the first measure and notes in the second. The Dagú/Shigu and parche staves have notes in both measures.

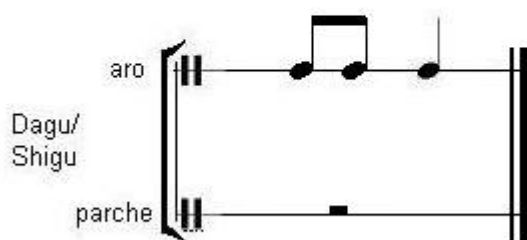
Este toque está presente en todos los ejemplos y funciona para detener la danza, por lo que es un elemento que difícilmente será modificado. Además es realizado por todos los instrumentos al unísono.

El león generalmente está dormitando y moviéndose lento, pero cuando este toque suena mueve rápido su cabeza y en el último octavo cierra los ojos y la boca para volver a dormir.

6.3.1.8 Saludo

Los bailarines se paran junto al león como al inicio mientras se escucha el redoble y el golpe con el que hacen la reverencia. Primeramente se hace un toque en el aro del tambor “de llamado o atención” parecido a dos octavos y un cuarto, y como su nombre lo indica, tiene la función de anunciar que se va a concluir el baile.

Motivo de Toque de Aviso



Este toque de llamado de atención puede ser producto de la función del tambor para coordinar a los soldados y a la gente en la antigüedad. Pues como se ha podido apreciar, tanto al inicio como al final del ritual aparece indicando que los bailarines deben alistarse para realizar sus reverencias. Hasta ahora es difícil saber, además de la danza de león, si este toque se emplea en otros contextos; sin embargo es interesante que en casi todos los ejemplos en los que suena, los bailarines, distraídos por haber realizado una coreografía, al escucharlos se paran esperando el redoble para posteriormente hacen reverencias.

A continuación el toque que se realiza es semejante al inicio, se hace un redoble por todos los instrumentos que tiene duración breve y que es interrumpido súbitamente por un golpe parecido a un cuarto. Esto se repite 4 veces hacia girando hacia la derecha, es decir, se hace reverencia hacia cuatro direcciones moviéndose primeramente hacia el lado derecho y girando hacia cuatro puntos.

El realizar los giros hacia cuatro puntos girando en un centro pudiera ser consecuencia de la adopción del concepto de los 5 elementos. Esta manera de ordenación del mundo corresponde a la antigua creencia de que el número cinco tiene una estrecha correspondencia no sólo en los elementos, sino también en la conformación de otros aspectos del universo, como son los sabores, los sonidos, las relaciones, los colores, los puntos cardinales (contando el centro), etc.

Los informantes señalan que se saluda a los cuatro puntos cardinales, sin embargo en la visión China el centro cuenta como otro elemento cardinal. Esta visión, junto con la adopción de otras creencias, ha atribuido a cada punto un color y una deidad guardiana, por lo que probablemente el protocolo de cortesía de saludo poco a poco adoptó estas creencias populares y las insertó en la ejecución del saludo.

Al finalizar el baile los propietarios del negocio arrojan a la multitud dulces, pequeñas figuritas con el animal del horóscopo chino y una moneda pegada, calendarios, mandarinas, etc.

Como ya hemos visto la expectativa del que contrata los servicios de purificación afecta la creencia de la eficacia del ritual; sin embargo el que contrata tiene la obligación también de dar algo a los espectadores; esto es debido a que reditúa el incremento de ventas y por lo tanto trae prosperidad para los comercios. Finalmente vemos que, aunque tímidamente, el comerciante chino participa en el *caiqing* ofrendando al león una cabeza de lechuga con dinero, encendiendo los fuegos artificiales para alejar a los malos espíritus y arrojando regalos a la audiencia.

La relación antes descrita refleja la necesidad de que existan cuatro elementos en armonía para asegurar la efectividad de los negocios: el comerciante, el león, los músicos; y la audiencia. Cada uno asume un rol que desde su propia posición contribuye al equilibrio social de la comunidad. El comerciante es el que provee, el espectador el que consume y el león conjuntamente con los músicos es el que establece un espacio de interacción entre ellos pero también con lo no material (espíritus, deidades, ancestros, etc).

Cabe mencionar que también a través de este análisis se aprecia que existen ciertos toques para “retomar el tiempo” o “closing drums” que marcan la transición de un tiempo libre a uno de danza en cuatro cuartos, que los ritmos ternarios también son insertados a través de dichos toques, y que éstos a su vez indican la conclusión de una etapa y el inicio de otra o el cierre del ritual. Esto por supuesto es un reflejo de cómo la forma musical va marcando los diversos episodios del *caiqing*, los diferencia y los hace evidentes no sólo para

los ojos de quienes observan el ritual, sino también para los oídos de los bailarines. Debemos recordar que el *caiqing* es un rito que se hace públicamente, en un ambiente festivo y en un corredor donde existen varios comercios chinos. Por otro lado, ya he señalado que simultáneamente a este rito, en otros puntos de la calle de Dolores, otros equipos bailan; por esta razón es importante que el músico principal ejercite ciertos códigos con los bailarines para poder coordinarse y comunicarse con ellos. Así, estos toques posibilitan la comunicación entre los músicos y los bailarines, y les indican los cambios de una etapa a otra.

Con este análisis no sólo se hace obvio que el discurso musical está íntimamente relacionado con el proceso de ejecución del *caiqing*, sino que ayuda a constituir su lógica discursiva haciéndola más precisa. En otras palabras, la forma musical dictamina la duración de los procesos de ejecución de una etapa y otra.

Por otro lado es importante resaltar que el tambor, como ya lo he señalado en el capítulo dedicado a los instrumentos, funcionó en el pasado para llamar a las tropas a la guerra y coordinarlas en el campo de batalla. Su cualidad acústica lo hace un instrumento fácilmente audible a la distancia, por lo que es raro que se le haya empleado con dicho propósito. Es posible observar cómo en esta práctica musical se revive la naturaleza ancestral del *dagu* para poder coordinar a los bailarines de danza de león. Esta historia detrás del tambor, fusionada con las prácticas animistas agrícolas y budistas de Cantón hizo posible lo que actualmente se observa en el *caiqing*.

En este capítulo se ha demostrado cómo la música en la ejecución del *caiqing* está estableciendo una relación vertical con el ritual. Lo que he podido observar es que la música, desde sus propios principios, establece una relación de intercambio dialéctico con el elemento ritual; esta comunicación se establece verticalmente porque el engranaje del elemento música corre temporal y espacialmente a la par de la ejecución del ritual. Esta relación complementaria, al funcionar sistemáticamente vertical, constituye un discurso.

Por otro lado hemos observado que en los momentos flexibles del ritual, la adopción estilística de la danza del norte y la deportiva constituyen una influencia en el objetivo de la improvisación y por tanto cambios en la ejecución musical. En el despliegue dancístico de las etapas de *danza 1 y 2 y bendición*, el estilo norteño y deportivo constituyen renovación y por tanto su objetivo está enfocado al lucimiento y a obtener prestigio en la comunidad. No así en la tradición cantonesa, cuyo objetivo en ese momento era presentar los estados anímicos del león con respecto a comer la ofrenda (precaución, enojo, curiosidad, alegría, regocijo, etc.).

Finalmente puedo decir que los motivos que no han sufrido transformaciones a los largo de estos años no se han modificado del todo porque son los elementos que ritualmente han tenido peso y al modificárseles constituirían un discurso que ya no podría ser llamado *caiqing*. Estos elementos nucleares tienen por objeto establecer momentos de restricción, no permiten que se

desintegren los principios de la tradición; sin embargo, esto no los exenta de recibir influencia de los elementos periféricos. Pero los consensos sociales brindan márgenes de aceptación y restricción. Mantener los elementos nucleares genera un equilibrio entre la renovación y la tradición.

La relación entre la música y el ritual es importante porque es mediante la música que el ritual *caiqing* cobra una estructura discursiva coherente. La delimitación en unidades realizada desde el discurso musical funciona como los signos de puntuación en un discurso. Sin ellos tal vez podríamos entender un poco el mensaje; sin embargo no sería del todo claro. La música proporciona esa coherencia; pone fin a un proceso y da la entrada para el inicio de otro.

CONCLUSIONES

En el capítulo anterior he mostrado que la música se encuentra en cada momento del ritual *caiqing*; dicho ritual, a su vez, reforzado por una relación directa con la música, es llevado a cabo para cumplir con ciertas necesidades de carácter social, religioso y tradicional, por mencionar algunos aspectos. En el análisis musical expuesto en el capítulo seis, se han señalado golpes que abren y cierran las diversas secciones del rito, como lo son el redoble, el tambor para cerrar o “closing drum,” así como un toque para llamar. Dichos elementos demarcan el paso de una sección a otra enfatizando el inicio o el final. Por ello, he determinado que efectivamente, la música funciona como elemento que brinda coherencia al discurso ritual, haciendo que su contenido sea evidente no sólo dicho nivel, sino también en lo que concierne a la ejecución dancística. En otras palabras, la música no sólo señala las etapas del ritual, sino también propicia la coordinación entre el músico y los bailarines en un ambiente lleno de elementos distractores. Asimismo, puedo sostener que efectivamente la estructura musical tiene una relación concomitante con la estructura del ritual. Por ello en los momentos en los que existe mayor dinamismo, la estructura musical improvisa tomando como base los ritmos del tambor e inserta en ellos variaciones que lo hacen incluso adoptar formas más libres. Por otro lado, en los momentos con estabilidad, la estructura musical emplea elementos mucho menos dinámicos en los que hay cambios mínimos o casi imperceptibles.

Para concluir esta tesis y poder ahondar más en la conjetura que iniciara esta investigación, quisiera reflexionar sobre algunos puntos importantes que han

surgido a través de este trabajo. Primeramente se brindará una reflexión sobre la música como demarcador temporal para el *caiqing*. Expondré ciertas consideraciones sobre la relación que se establece entre el ritual *caiqing* junto con su música en un entorno social determinado, y para cerrar estas conclusiones hablaré sobre cómo es que el proceso ritual y la música se van entrelazando.

La música como demarcador temporal para el Caiqing

Durante la ejecución del *caiqing* he mencionado el toque para llamar la atención de los bailarines, y el toque para cerrar. Ambos han sido identificados, junto con el redoble, como elementos que abren y cierran secciones de dicho ritual, por lo que es posible reafirmar que dichos elementos funcionan para separar en unidades el proceso de purificación, brindando cierta coherencia en el discurso y haciendo posible distinguir dichos segmentos del *caiqing*, pero ¿Qué propósito tiene separar el ritual?

El propósito de la separación de unidades temporales a través de la música puede ser abordado desde dos perspectivas distintas. La primera es para evidenciar las etapas del discurso ritual y la segunda es para establecer comunicación entre bailarines y músicos y coordinarlos durante la ejecución del ritual.

Durante el análisis he hecho énfasis en lo que llamo *toque para llamar la atención* y *toque para retomar el tempo* o *closing drum*. El toque para llamar la

atención generalmente aparece cuando existe cierto ajetreo o cuando los bailarines han pasado por una etapa de danza movida. Normalmente cuando suena este toque los bailarines se alistan ya sea para seguir bailando o para saludar al público. Como podemos ver, el director o músico principal es quien realiza este toque; este hecho nos muestra que existe todavía una jerarquía en el grupo y en el quehacer de la danza del león y también evidencia la interacción del director con los bailarines, pues dicho toque hace que se alisten para bailar. Esto se extiende también a los otros músicos, pues los ejecutantes del gong y los platillos necesitan estar alerta para poder proseguir con la música y el ritual.

Por otro lado *el tambor para retomar el tiempo* cierra las etapas libres y con bloques de redobles para proseguir con el ritmo de danza marcado en 4/4. Hemos visto en las transcripciones que es un elemento recurrente y que en caso de que no se realice, se hace un ritmo en 4/4 acentuando los dos primeros tiempos, esto es para que sea claro el cambio de ritmo. Siendo este elemento una constante en los ejemplos, puedo decir que los momentos de tiempo libre y los de danza son contrastados a través de estos toques, sin ellos la coordinación se perdería y no sería claro para los bailarines cuál será el siguiente paso. Los toques para retomar el tiempo son ejecutados sólo por el tambor, y dan un esbozo de la velocidad y el ritmo que los músicos retomarán en conjunto. Este fenómeno ha sido *cliché* dentro de las bandas de rock, pues los bateristas marcan la entrada con las baquetas y contando el pulso para que los otros músicos toquen a *tempo*. El toque *tambor para retomar el tiempo* no hace algo distinto; sin embargo se extiende a la dimensión de la danza, pues

no sólo se vuelve referente para los ejecutantes del gong y platillos, también auxilia a los danzantes, quienes deben saber a qué velocidad moverse. Nuevamente es evidente la jerarquía del tambor por encima de los otros músicos e incluso de los bailarines.

Finalmente, el *closing drum* o *tambor para cerrar* hace que después de un ritmo libre se ejecute a tempo un toque *cadencial* que indique que el rito concluyó, pero ¿Por qué tocar *a tempo* este último ritmo cadencial?

En el análisis de la música es posible apreciar cómo es importante realizar ese contraste entre lo libre y lo bailable, este juego entre los dos tempos es importante en la forma musical y hace evidente la distinción de un momento y otro. Es muy probable que la parte final no sea la excepción, la danza concluye con un *tempo* lento y libre, pero para hacer evidente que se acabó debe entonces hacerse un motivo que contraste. Así el hacer dos compases a *tempo* de danza deja claro a los músicos y bailarines que el ritual ha concluido. Así, podemos ver que un motivo rítmico específico no es el único elemento que separa en unidades temporales; la realización de fuertes contrastes entre compás de cuatro cuartos y libres produce la sensación de conclusión de una etapa y el inicio de otra.

Los ya antes citados ejemplos reflejan la capacidad del tambor para coordinar grandes cantidades de gente en ambientes con muchos distractores y con ruido. Esto deja claro que es el elemento director por excelencia y jerárquicamente más importante en cuanto a la coordinación y manejo del ritual.

Así, el tambor refleja un poco de su pasado marcial, pues como ya lo he dicho, coordinaba ejércitos en campos inmensos. El tambor en su pasado funcionó como demarcador temporal, pues en las ciudades amuralladas de la dinastía Song se hacía sonar para indicar que las puertas se cerraban y que los visitantes debían marcharse. Así, el tambor funcionó para coordinar a la gente pero también para señalar el tiempo.¹

Por otro lado, según la clasificación de William Hu, cuando se realizaba el *Gao qingshanbo* en China, muchas veces en la caña se ponía un manual de técnica militar, o un libro que significaba un manual militar. Posiblemente en China el tambor y otros elementos le proporcionaban al *caiqing* una carga marcial, producto de la influencia de las élites militares en las danzas para los espíritus. Sin embargo también es cierto que la variedad de estilos y connotaciones en China es múltiple. Curiosamente, fue este estilo marcial de *caiqing* el que prevaleció en México y en las comunidades de ultramar en el mundo. En el caso concreto del Barrio chino, los informantes aseguran que este ritual evocaba los momentos en que se colocaban mensajes secretos en los árboles en contra de los Manchús.²

Probablemente el libro de técnica militar no tuvo mucha significación en México y fue un elemento que se eliminó con el tiempo; sin embargo es muy probable que el *caiqing* practicado en Barrio chino sea *Gaoqingshanbo*, porque obedece a la connotación marcial y nacionalista que muchos cantoneses adoptaron cuando se organizaban secretamente en contra de los Manchús.

¹ Kuhn, Dieter, 2009

² En entrevista: Eric Raymundo Campos, 2006

En México, los elementos de separación del tiempo y señalización a través del tambor pueden ser una manera de manifestar esa connotación marcial del *caiqing*. Dicha carga marcial ha sido resguardada a través del tambor, quien ejerce en los otros músicos y en los bailarines, un papel de director.

Separación temporal de la música y su relación con la jerarquización social

En esta última parte quisiera indicar también que el tambor realiza toques y contrastes entre lo libre y lo bailable separando en unidades temporales al rito, pero ¿Qué propósito tiene la separación temporal?

Como hemos visto, ciertos toques posibilitan que los bailarines tengan una guía auditiva que les ayude a distinguir que ya se concluyó un procedimiento y que se tiene que seguir con otro. Sin los toques para *retomar el tiempo*, de *atención* o *para cerrar*, el bailarín que realiza el rito no sabría cuál es el siguiente paso, no podría coordinarse con la música y muy probablemente tendría que dirigirse utilizando su propio criterio, lo cual desde la perspectiva china no es bien visto.

Ha sido claro que jerárquicamente es el músico del tambor el que coordina todo, por lo que el bailarín no debe ejercer un papel de dirección, sino de bailarín.

Esto último emula una idea confuciana que señala que una estructura social está compuesta por personas que desempeñan sus roles. Dicha red social permanecerá en equilibrio mientras cada elemento ejercite los derechos y obligaciones que le corresponden en su rol:

El duque Jing de Qi preguntó al Maestro Kong acerca del gobierno. El maestro Kong dijo: “Que el señor sea señor; el vasallo, vasallo; el padre, padre; el hijo, hijo.”³

Así, el papel del bailarín es ser creativo, saber improvisar, conocer los movimientos básicos, reconocer los códigos del tambor y conocer el proceso de realizar el *caiqing*, sin embargo no puede hacer papel de coordinador, porque si fuera así el ritual se distorsionaría. Por otro lado el ejecutante del tambor debe conocer todo lo que el bailarín sabe, pero también debe tener un conocimiento más profundo del ritual para poder dirigirlo.

Como hemos visto, la separación temporal no sólo es una manera de dar coherencia al rito, sino de dictar por medio de relaciones jerárquicas, el modo de ejecución del *caiqing*. Sin la coordinación temporal, el procedimiento del *caiqing* sería caótico.

Estos mensajes relacionados con los cánones antiguos de comportamiento y procedimiento de los ritos en China son elementos que aluden a lo *canónico* y *referencial*,⁴ manifestando ciertas actitudes de conocimiento ritual ancestral hacia el ámbito de lo corpóreo. Durante esta tesis he podido observar que ciertas conductas como el saludo, la dirección jerárquica del tambor, el elemento de la lechuga, por citar algunos y son formas en las cuales aparecen los cánones confucianos, animistas, taoístas y budistas. Esto deja abierta la

³ Analectas Libro XII-11

⁴ Rappaport, En I Lambek, Michael, 2002.

interrogante sobre ¿Qué tipo de mensajes canónicos y referenciales aparecen dentro del *caiqing*?

El Cai Qing y su entorno social

Durante esta tesis, he podido presentar el hecho musical del *caiqing* como un *performance*, que como ya lo había señalado durante la introducción, consiste en una *ejecución cultural*, es decir, un segmento separable de la realidad en la cual el origen, razón o significado está dado por una serie de elementos culturales que atraviesan al discurso *fiesta* verticalmente y que abren la puerta para generar un nuevo texto.

En el capítulo en el que hablo de la fiesta de la primavera y su estructura, señalé que las actuaciones dancísticas-musicales se pueden dividir en dos rubros: con fines de entretenimiento y con fines religiosos. La anterior subdivisión tenía el objeto de ordenar sistemáticamente los eventos para brindar claridad al discurso de esta investigación. Siendo ese mi criterio, coloqué al *caiqing* en el segundo rubro porque posee un pasado histórico y social directamente relacionado con los rituales agrícolas del sureste de China y más tarde con rituales sectarios en contra de los Manchús. Sin embargo, después de haber analizado la música me pregunto ¿El *caiqing* únicamente cumple funciones de carácter religioso?

El Cai qing posee un carácter religioso que logra establecer un vínculo entre las fuerzas no materiales y el mundo terrenal; sin embargo la música ha arrojado información sumamente importante, para lo que es preciso remontarnos a la sección de improvisación o libre.

Hemos observado que durante el desarrollo del *caiqing* hay momentos en los que existe cierta permisividad para incluir elementos no tradicionales, tales como el uso del *dagu*, el gong abultado y el platillo de sombrero tibetano, los cuales son instrumentos ajenos a la tradición de danza de león cantonesa, así como la incursión de los movimientos dancísticos de los leones norteños y de las evoluciones deportivas. Habiendo ilustrado un poco, quisiera partir de este tipo de momentos del ritual para mostrar que dentro de este *Continuum* semiótico existen elementos menos arraigados o más flexibles y abiertos a transformaciones, dichos elementos han adquirido cierta fuerza porque son los que se vinculan con expectativas sociales. Pero, ¿Cómo es que esos elementos de improvisación o libres crean expectativas sociales?

He dicho que desde la perspectiva del *performance*, el *caiqing* es un ritual que concentra conocimiento cultural y que por tanto los espectadores que creen en la eficacia de esta práctica buscan que a través de este rito se resuelvan ciertas necesidades religiosas pero también sociales y estéticas. Así, durante estos momentos de improvisación se vuelve obvia la vinculación efectiva recíproca entre el músico con respecto a la audiencia, de este modo la ejecución musical, los códigos empleados en el discurso y los contextos en los cuales se desarrolla se entrelazan generando *prestigio* y *originalidad estilística*.

El *prestigio* se logra mediante un despliegue de virtuosismo y majestuosidad que logra impactar a los bailarines de otros equipos. Con ello no sólo se valida el manejo del conocimiento de la danza, igualmente se reafirma el tener una posición privilegiada por encima de otros equipos que también son contratados. Esto se puede observar en el uso de elementos norteños, tales como la instrumentación, sobre todo en el estilo dancístico y musical. Los aspectos

antes señalados pueden apreciarse en la secciones *danza 1* y *2*. La música no indica una evolución dancística determinada, más bien se transforma en una base rítmica que consiste en golpes simples en el parche. Esto permite que los bailarines se muevan libre y vistosamente, estableciendo contacto con la audiencia. La danza sureña es solemne y posee reglas estrictas. En un momento en el que se debe complacer a una audiencia, las normas y la formalidad de la danza del sur restringen las expectativas de eficacia del rito y evitan que el bailarín tome contacto con la audiencia. Como consecuencia, el manejo con maestría de la danza, y el imprimir elementos que brinden cierta *originalidad* determinan la efectividad del ritual y por tanto la eficacia de éste, pues mientras mejor se baile “más contentos estarán los espíritus.”⁵ Otro ejemplo en lo que respecta al virtuosismo y la eficacia se puede observar dentro del **CAPÍTULO 5 CAIQING**. En dicho apartado hemos señalado que durante el proceso de desarrollo de las artes teatrales ritualizadas en China la música bien ejecutada significaba mejores resultados en los actos de purificación. Esto me lleva a pensar que la ejecución musical tiene un efecto importante en dicha comunidad debido a que concentra el culto, la tradición, el rito, el virtuosismo, la creatividad y la corporeidad. Esto la hace no sólo un vínculo entre el mundo terrenal y espiritual, también es el medio que hace que un ser humano exprese que tiene conocimiento de la tradición ancestral y los ritos; esto último se demuestra a partir de la ejecución: mientras más brillante y más completa sea, más prestigio tendrá el artista y por tanto más sabiduría y más conocimiento tiene éste sobre el tema.

⁵ Hugo. 25 de Enero 2008. Entrevista

La creciente importancia de la incorporación de la improvisación y la libertad de inserción de elementos musicales no cantoneses en la tradición del *caiqing* en México conjunta lo espiritual con lo terrenal, el conocimiento con el procedimiento; por esta razón se ha vuelto un elemento que funciona como un parámetro estético entre el ejecutante y el espectador. Sin embargo, es evidente que los componentes de improvisación son los que se están renovando constantemente, pero son los que permiten que el *caiqing* se adapte a las nuevas condiciones sociales. Es muy probable que estos elementos ayuden no sólo a la adaptación del ritual, sino que contribuyan a la preservación de éste, haciendo que los momentos nucleares-tradicionales no pierdan su validez en condiciones sociales distintas a las de su lugar de origen. Por otro lado, he observado que los elementos a los que yo llamé *flexibles* y *dinámicos*, son dos caras de la misma moneda, pues su función es proveer de renovación al rito para asegurar su supervivencia y adaptación; sin embargo también reviven una vieja práctica de origen chino: el virtuosismo como sinónimo de maestría.

El historiador Saurabh Dube en su trabajo sobre el estudio de *los supuestos que dominan a la naturaleza de los atributos del poder colonial*, enfatiza esa división entre lo tradicional y lo moderno resaltando la necesidad de tomar en cuenta conjuntamente las historias metropolitanas y el pasado colonial como parte de un campo analítico interconectado. Así, concluye que ambos elementos, presente y pasado conforman la organización del poder actual en la India.⁶ El *caiqing* no es una excepción que rompa la regla, mediante el despliegue de improvisación que incorpora elementos de la danza norteña y

⁶ Dube, 2004

deportiva podemos percibir cómo es que un ritual de origen local va incorporando elementos foráneos que, como ya he señalado, proveen de eficacia al rito y de prestigio al músico y al bailarín, además de funcionar como referencia estética.

Por otro lado, me gustaría nuevamente citar otro trabajo de Dube (2007), el ensayo "*Identidad y diferencia*," en el cual hace hincapié en las metageografías o imaginarios espaciales de disposiciones estructuradas mediante las cuales se aísla y segmenta el mundo y el conocimiento que encierra. La clasificación que he realizado en el **CAPÍTULO 4 LA FIESTA: ORGANIZACIÓN Y ESTRUCTURA** no es más que una división sistemática que facilitó el poder segmentar este hecho social. En los párrafos anteriores no he hecho más que reiterar que la fuerza bipolar entre lo tradicional y lo no tradicional es ficticia en tanto que no son elementos que no puedan coexistir en este fenómeno musical; el *caiqing* ha podido presentar ambos aspectos con fronteras casi difusas.

Cuando Dube⁷ analiza la inauguración de los juegos olímpicos de Australia, se topa con una exaltación de la multiculturalidad y las minorías, las cuales representan la tradición y los espacios encantados y de añoranza del pasado coexistente con los atributos de una mayoría moderna. Así, la aparición de una "separación" conforma la razón de su diferencia y la ejemplificación del tránsito histórico "del pasado al progreso". Podríamos decir que la fiesta del año nuevo chino contiene elementos del pasado y del presente y que efectivamente, la coexistencia de lo tradicional y lo moderno reafirma la conciencia de la comunidad con respecto a su pasado y su estado actual. El contraste entre la

⁷ Dube, 2007

improvisación y la bajada de lechuga permite que la comunidad transite entre lo que fue aprendido de los profesores chinos y lo que se les permite hacer como mexicanos o chino-mexicanos. Esa diferenciación que muchas veces ha llevado a conflictos entre los ortodoxos y los menos ortodoxos de la tradición de la danza de león es lo que permite reencontrar el ayer con el ahora a manera de ejercicio de supervivencia. Reafirma la tradición en el presente y ayuda a que las innovaciones del presente no se desprendan del conocimiento del pasado. Concluiré esta sección diciendo que dentro del *caiqing* existe un ejemplo claro de una coexistencia entre lo “tradicional” y lo “nuevo.” Esto no sólo demuestra que dentro de este rito subyacen ambos elementos, sino que el *caiqing* se necesita de esta interacción para poder sobrevivir y adaptarse.

Relación ritual música

Hasta ahora, con base a la información que he brindado a lo largo de esta investigación, ha sido obvio que la música y el discurso ritual se desarrollan paralelamente en un mismo tiempo y espacio. Esto nos lleva a suponer que establecen una relación. Ahora bien, ¿Cómo se establece la relación ritual-música? Para responder dicha pregunta es preciso retomar el concepto *li* 禮 (ritual) usado por los chinos y posteriormente recapitular un poco sobre la correspondencia vertical jerárquica sugerida por Lotman en su trabajo *Acerca de la semiósfera*.⁸

⁸ Lotman, 1996: 21-43

Por el enfoque de esta tesis y dada la complejidad del concepto Li, trataré de considerar puntos claves que nos permitan entender la relación música-ritual desde la concepción china confuciana. Durante esta investigación he repetido que la tradición del *caiqing* es una mezcla entre creencias taoístas, budistas, confucianas, animistas, del *yin* y el *yang*, militares, por mencionar algunas; de tal modo, ¿porqué retomar el concepto de *li*, que es de origen confuciano, para poder explicar la relación música-ritual (danza) de una tradición tan heterogénea?

Mi argumento es que *li* encierra una relación entre lo conceptual y abstracto y el quehacer y el comportamiento humano. A través del análisis de los ejemplos puedo decir que la relación música-ritual establece una amalgama entre lo *conceptual* y el *comportamiento ritual*.

Conceptual es todo lo que tiene que ver con el conocimiento de la tradición del *caiqing*, por ejemplo, los mitos y las leyendas que aluden a él, el significado social y mágico, el conocimiento de la ejecución de la danza y la música, por mencionar algunos aspectos. *Comportamiento ritual* es todo aquello referente a la ejecución y a la conducta que se debe tener durante dicho acto. Ambos aspectos están en constante retroalimentación y se afectan mutuamente.

El concepto *li* ha sido explicado por un sinnúmero de maestros chinos de la escuela confuciana. Cada uno le ha dado interpretaciones diversas; sin embargo es preciso decir que este concepto es uno de los más antiguos de China y se remonta a 3000 años atrás, desde su aparición en textos como las Analectas. Hasta ahora al concepto *li* 礼 se le ha traducido como ritual; sin embargo, esta palabra encierra mucho más que una manifestación de lo

religioso.⁹ Desde la perspectiva china *li* no sólo abarca el hecho ritual, implica la conciencia del acto ritual; tampoco delimita un espacio de culto, pues *li* también incluye todo tipo de normas de conducta **social**; este concepto es **ético**, sin embargo no deja de tener implicaciones mágicas.¹⁰

Diversos sinólogos y filósofos de todas partes del mundo han dado múltiples opiniones con respecto a lo que es *li* y sus efectos en la sociedad china.¹¹ Para esta tesis basta enumerar cuatro características que, considero pueden ayudar a explicar la relación música-ritual:

1. El *li* no es innato, es aprendido.
2. El *li* es aplicable en una red social, no es individual.
3. El *li* es espontáneo.
4. El *li* refleja la grandeza del ser humano.

El li no es innato, es aprendido

Los seres humanos no hemos nacido con la capacidad de conducirnos de una forma éticamente correcta, tampoco nacemos sabiendo cómo ejecutar los rituales y cómo debemos comportarnos dentro de ellos. Dicha información es aprendida a través de una sociedad que nos forja para poder entender qué es lo bueno y lo malo y cómo es que podemos realizar un acto ceremonial, cuándo y dónde realizarlo, por qué y para qué ejecutarlo. Así, el *li* no es algo que se

⁹ Durkheim define al ritual como la fuente donde emergen las creencias, credos, símbolos y mitos promoviendo una actividad que ejecuta estas orientaciones conceptuales. En Bell, C. M., 1992

¹⁰ Fingarette, 1972

¹¹ Para más información sobre este tema, referirse a los textos:

Fingarette, Herbert. 1972. *Confucius: The Secular as Sacred*; Schwartz, Benjamin Isadore, *The World of Thought in Ancient China*, 1985

programe por mandato divino, es algo que los seres humanos entendemos sólo a través del contacto con nuestros semejantes.

El li es aplicable en una red social, no es individual

La primera sentencia define entonces lo que es esta segunda sentencia, *li* no es aplicable individualmente porque para que *li* sea efectivo debe de haber un consenso social que apruebe o desaprobe una conducta. Si no existen personas beneficiadas por el correcto entendimiento del *li*, entonces no está completado. Esta parte es importante, pues en la concepción china confuciana, algo que no beneficia a la comunidad y que sólo trae crecimiento personal no es del todo aceptado y por lo tanto no es valorado. Entonces, el *li* no es una excepción, la ejecución de un ritual o el correcto comportamiento de una persona debe afectar a sus semejantes, no basta con entender las normas de conducta o los procedimientos de una ceremonia, se debe ejecutar siempre ese conocimiento de manera práctica.

El li es espontáneo

Ahora bien, el correcto conocimiento de cómo dirigirse en sociedad y cómo realizar las ceremonias sociales no es algo mecánico que se aprende de un manual de conducta. El *li* es algo que se aprende, se asimila, se entiende y se lleva a la práctica. El *li* no intenta mecanizar la conducta humana; en la perspectiva utópica confuciana, el ser humano que aprende las normas, que las siente y las ejecuta, es un ser humano espontáneo y realizado. Así, los

hombres de la sociedad perfecta no piensan en leyes o en manuales, los integran a su vida y los llevan a cabo día a día.

El li refleja la grandeza del ser humano

Ya he dicho que el *li* se aprende en sociedad, que es práctico además de racional, pero que una vez que se entiende en su totalidad se vuelve espontáneo. El ser humano, a través de la ejecución del *li*, refleja la comprensión de los conceptos rituales o de conducta en coordinación con otros seres humanos que actúan de manera semejante llevando un rol. El orden y el entendimiento mutuo a través de dicha coordinación de diversos personajes reflejan la sociedad perfecta. Esta parte es importante, pues en el apartado *La música como demarcador temporal*, señalé que la sociedad desde la perspectiva confuciana es jerárquica y cada persona debe actuar y asumirse en un rol determinado. Así, la sociedad perfecta es aquella en la cual cada individuo asume su rol, afectando positivamente a sus semejantes.

Una vez habiendo revisando de manera básica estos cuatro puntos podemos entender por qué Confucio daba un valor altísimo a la música. **La música, en el contexto del *li*, es una de las expresiones máximas del ser humano porque es la manifestación de los conceptos que ya se han entendido, asimilado, estudiado y que han llegado a un nivel de sensibilidad más allá de lo académico.** El músico debe actuar de manera espontánea para transmitir su dominio de lo aprendido, con ello debe afectar a sus semejantes,

quienes de algún modo al escuchar deben asumir sus roles para cumplir con un **objetivo social**, mágico, ético.

Desde la perspectiva china, el discurso ritual no puede separarse del discurso musical o del discurso dancístico. Ambos textos, música-ritual, son la esencia del *li* porque sin uno no puede existir el otro. Sin el conocimiento de cómo ejecutar la música para el *caiqing*, no puede haber música para *caiqing* y viceversa. El conocimiento de la música no es un acto racional, se debe incorporar a través del tiempo y se debe asumir; por lo tanto se debe de manifestar espontáneamente. De algún modo, la improvisación también puede ser una forma mediante la cual se evidencia el buen o el mal proceder de un bailarín o un músico cuando se pone a prueba su espontaneidad.

Un ejemplo de la fusión de ambos textos se puede observar cuando el león despierta dentro de la introducción. La música mediante los redobles afecta el comportamiento del bailarín, que hace que el león abra los ojos poco a poco y que bostece. Sin el redoble el bailarín no entendería que el león debe despertar, si el león no actuara como si despertara no se entendería que el ritual inicia, si los bailarines y músicos no supieran que al inicio del *caiqing* el león debe despertar, entonces se ejecutaría otra cosa y no el *caiqing*. El discurso se entiende porque los tres elementos están haciendo explícitas las etapas del rito e incluso lo están definiendo, por lo que no sólo basta con que exista un texto social que dicte que el ritual se debe ejecutar de una forma, ese texto se debe hacer explícito en la sociedad a través de un acto ritual; por tanto la música y la danza son la manera en la cual se manifiesta.

Ahora bien, ajustando el microscopio para analizar algo todavía más detallado, me pregunto ¿cómo es que el discurso ritual y la música interactúan dentro del *li*?

Así como el elemento *caiqing* atraviesa el elemento fiesta, a su vez el *caiqing* es un texto compuesto por el elemento música y danza. Dicha inserción se construye paralelamente y de manera vertical. La verticalidad se puede apreciar cuando el sonido, desde su propia naturaleza, construye en el mismo momento y espacio un discurso; dicho discurso sonoro es a su vez desarrollado mientras se ejecuta el *caiqing*, por tanto es un elemento que se desarrolla simultáneamente. No podemos decir que música y danza realizan textos iguales; más bien, ellos están sujetos a un primer elemento, el que ha construido el *gaoqingshanbo*. Al tener claros los procedimientos que implica realizar el ritual antes citado, entonces el bailarín y el músico producirán un discurso acorde a esta premisa; por ello, es posible decir que ambos textos se producen jerárquicamente.

El resultado de la relación descrita en el párrafo anterior es la siguiente: El *gaoqingshanbo* es un ritual que condiciona a poner la ofrenda pendiendo de una caña a la entrada de un negocio, esto a su vez obliga a que el bailarín no presente sus 7 estados de ánimo, más bien, él interactúa con el espacio y baja la lechuga. Simultáneamente a esto, el músico modifica la forma musical y por tanto ejecuta el discurso que se ejemplificó en el **CAPÍTULO 6 EL CAIQING EN EL BARRIO CHINO**, es decir, una serie de improvisaciones que generan que el bailarín interactúe con la gente. Esto no sólo demuestra que el nivel de

interacción de los diversos textos que constituyen el *caiqing* (dígase música y danza) es vertical, sino que también esta relación es jerárquica, pues su construcción depende del proceso del rito. La interacción de los diferentes textos y los discursos generados por la música y el ritual se encuentran en constante dinamismo; así el comportamiento del *performance* en su totalidad está determinado por la transformación de uno o varios de sus elementos. Esto a su vez produce que la transformación o cambio de un texto afecte directamente a los otros elementos.

La interacción de la música y ritual y la modificación de sus textos debido a dicha relación puede ilustrarse más claramente en el siguiente ejemplo. La utilización de elementos dancísticos que refieren a la danza del norte o deportiva generan que el elemento música modifique su manera de proceder; por ello los golpes tradicionales de la danza sureña se modifican por motivos realizados en el parche del tambor. Otro ejemplo de la interacción de los discursos políglotos dentro del *caiqing* se puede observar en la interacción del león con la ofrenda puesta en la puerta. Cuando la ofrenda o lechuga se pone en el suelo, el ritual genera otro tipo de información, y por tanto la interacción dancística genera un texto distinto. Mientras que en el *dinqing* (Ti ch'ing) el bailarín debe presentar los siete estados de ánimo (inquieto, curioso, enojado, cauteloso, etc.); en el *gaoqing* el león entra al comercio, reverencia las ofrendas y se deja tocar por la gente. Esto demuestra que las dimensiones, dancística, mítica, musical, están en constante interacción, por lo que la modificación de un elemento afecta a otro.

Profundizando un poco más en lo que concierne a la creación de estas redes de textos constituidos por elementos simbólicos, podemos decir que la música

y el ritual no funcionan unívocamente, es decir no es que cada uno desde su propio lenguaje construya un discurso. Esta compleja red de textos que los chinos llaman *caiqing* construye un *Continuum* semiótico, es decir, construye una red de símbolos que interactúan a diversos niveles.

Ya he señalado que la música y el ritual son textos que están en constante interacción creando estructuras y redes simbólicas, ahora me gustaría responder ¿Qué función juegan esas redes de textos políglotas?

Para responder esta pregunta ubicaré en el *caiqing* ciertos puntos que ayudarán a explicar la importancia de la interacción de los textos políglotas y la construcción de esas redes simbólicas que lo conforman. En el **CAPÍTULO 5 CAIQING**, he expuesto cómo es que las artes escénicas en China fueron poco a poco adquiriendo elementos rituales que más adelante derivarían en actos como el *caiqing*. Dichas prácticas funcionarían para purificar lugares, llamar a los buenos espíritus y repeler a los malos, así como pedir por prosperidad y abundancia. Los actos de purificación en China podrían ser equiparables a lo que Lèvi-Strauss llamaría “cura chamánica,”¹² pues en ellos se puede ver que existe un conflicto y/o resistencia social al que se debe atacar. La comunidad china lo ha llamado *nian*,¹³ *malos espíritus* o simplemente *mala suerte*.¹⁴ Para que dichos conflictos adquieran un orden se debe construir un ámbito mediante el cual se obvian esos problemas y se puedan manipular. En el caso del *caiqing*, el león es quien explicita aquella experiencia informada, reviviendo uno o varios mitos de origen social. Para llevar a cabo el acto de purificación o

¹² Lèvi-Strauss; 1973

¹³ *nian*, *niu*, *nien*. Mounstro que destruía las cosechas en el año nuevo.

¹⁴ Bitácora de Campo 19 de Enero del 2006, Informante: José Ángel. Bitácora de Campo 21 de Enero del 2006, Informante: Eric Raymundo Campos (capitán de ese entonces).

repelencia del mal, el león manipula elementos con carga simbólica del pasado dentro de un ámbito especial reconstruido en el presente. Un ejemplo de ello es la utilización de la lechuga, pues como ya he mencionado en capítulos anteriores, simboliza las cosechas y las ofrendas de los campesinos. Ese elemento no refiere a un estado mítico personal, pues el ejecutante puede tener o no conciencia del origen de la lechuga, más bien remite a una relación simbólica de carácter social, en la cual existe un consenso que permite identificar a la lechuga como ofrenda y no a otro tipo de plantas. Por otro lado, en lo que se refiere a la música, el músico, quien también ayuda a la creación de un ámbito ritual, emplea un ensamble instrumental para actos religiosos. El uso del redoble, por ejemplo, indica que el león iniciará el *caiqing* o que el león debe recoger la ofrenda; así ciertos momentos musicales en conjunto con el león ayudan a revivir ciertos mitos o cierta información del pasado social de la comunidad. Esto ayudará a traer paz y prosperidad a los negocios y a los locatarios que creen en la eficacia del *caiqing*.

Relación ritual-música en los elementos estables

Este breve subapartado pretende mostrar la reflexión con respecto a la interacción del texto música y el texto danza en el *caiqing* a partir de los elementos que he llamado estables o menos dinámicos. Dicha interacción es mucho más notoria en ciertos momentos del ritual, y a diferencia de los momentos dinámicos de improvisación, ésta tiene por objeto dar reconocimiento al ritual para poder diferenciarlo de otras prácticas.

Con base al capítulo anterior, podemos identificar estos momentos del *caiqing* como: introducción, reverencia, bajada de lechuga, conclusión, saludos; todos ellos son componentes que permiten reconocer el ritual. Éstos contienen también una carga tradicional más profunda y por lo tanto permiten que elementos históricos culturales se traigan al presente para poder revivir, de manera codificada, aquella información. Esta última propiedad se enlaza con lo expuesto con anterioridad respecto a la “cura chamánica” y la reconstrucción de los mitos y la información social a través de la interacción de los diversos textos. En otras palabras, los momentos más estables son los que representan la tradición, que como ya he señalado simbolizan *los espacios encantados y de añoranza*.¹⁵ Sin esta distinción, no podríamos reconocer lo novedoso y lo tradicional, lo creativo y lo ortodoxo. La música y los procesos rituales varían muy poco en estas secciones porque el propósito es que se distingan las bases estructurales del ritual muy a pesar de las constantes transformaciones e incorporaciones de lo *no cantonés*. Así, la relación música-danza en este momento es crucial e inviolable y tiene por objeto llevar a cabo el momento de *abreacción*.¹⁶ Por esta última cualidad, dicha relación se vuelve más rigurosa y se sujeta a protocolos, pues su correcta ejecución posibilita la manipulación de los elementos simbólicos para llevar a cabo la purificación del negocio. Tanto el texto musical como el ritual, desde sus respectivos lenguajes, constituyen información y objetos simbólicos que son manipulables para dar un desenlace favorecedor al *caiqing*.

Por otro lado, el redoble o *tambor de trueno*, ha sido parte de los momentos *inicio, saludo, y bajada de la ofrenda*, lo que indica que dicho golpe constituye

¹⁵ Dube, 2007

¹⁶ En Lévi-Strauss, 1973. Término tomado del psicoanálisis en el que se externaliza un problema de manera verbal para ser aliviado.

una comunicación con fuerzas ancestrales a las que ellos mismos dan respuesta desde su muy particular punto de vista: “esto es por los ancestros.”¹⁷ Este golpe no sólo tiene una función solemne en el saludo, también indica que el ritual va a empezar, así como la lucha del león por alcanzar su objetivo (la lechuga). En el caso del *saludo* corresponde a un gesto de buenos modales, simboliza sabiduría con respecto al conocimiento ancestral y del orden cósmico. En el caso del *inicio*, el redoble conecta al bailarín con las viejas costumbres probablemente de la danza teatral y del teatro de títeres; en esta parte el redoble acompaña los gestos expresivos del león despertándose, bostezando o acicalándose; el bailarín debe ser tan realista como pueda, y debe hacer que la cara del león de papel se vuelva de carne para que pueda entonces revivir aquellas historias en las que un león ayuda a los seres humanos en épocas difíciles. El redoble se puede encontrar en la danza de exorcismo llamada *nuo* y en la ópera de Beijing; esto probablemente sea una pista para preguntarnos acerca de la transición de la música en las artes escénicas y los actos religiosos en China ¿Cómo es que ha sido esta conexión? ¿Qué elementos musicales han compartido? Estas son algunas preguntas que dejo abiertas para nuevas investigaciones.

Para finalizar esta sección puedo decir que el redoble en el momento de bajada de lechuga a través de *crescendos* y *diminuendos*, establece una relación clave en la conexión entre lo terrenal y lo mítico. Mientras redoblan el tambor, los platillos y el gong, el león desgarrar la lechuga frente a la puerta, lo que simboliza que los *aires favorecedores han descendido*. No sólo da una

¹⁷ Eric Raymundo Campos (entonces capitán) 21 de Enero 2006. Entrevista

atmósfera de expectativa del león luchando por alcanzar la lechuga, sino también acompaña el momento clave en el que se purifica el lugar. Ese acto de despedazar y esparcir la lechuga es cuando finalmente el león logra traer paz y prosperidad. El redoble, desde su discurso sonoro, trae el elemento *li* 礼; también enfatiza *el elemento de expresividad dramática* de las artes escénicas y provee una conexión simbólica de purificación con el acto de desgarrar la lechuga. Puedo concluir que el redoble en el discurso musical es un elemento que conecta el pasado con el presente. Dicho en otras palabras, es el elemento que trae una serie de cargas simbólicas que remiten al conocimiento ancestral para poder llevar a cabo en el presente un acto de purificación.

Me gustaría concluir esta tesis con una serie de comentarios globales respecto a este trabajo. Durante esta investigación hemos observado que la comunidad china se ha valido de su propia tradición para poder obtener recursos que la consoliden fuera de su país de origen. Así, hemos visto que la fiesta de la primavera ha funcionado como un espacio en el que interactúa lo tradicional y lo ritual.

El *caiqing* es el momento en el que la comunidad mexicana y la comunidad china establecen cierta comunicación, participación, vínculos. No sólo porque una gran parte de los bailarines y músicos son mexicanos, sino porque esta práctica ha despertado el interés por el conocimiento de China y de sus tradiciones. En lo personal, se despertó mi interés a causa de mi participación en estas prácticas; por ello puedo decir que el impacto que produce la danza de león es mucho muy profundo y significativo, incluso para quienes no

estamos inmersos en ese contexto. La música construye vínculos a nivel social, es la entrada para el conocimiento de una nueva tradición y para la comunicación de culturas distintas. El *caiqing* es el ejemplo de esta vinculación construida a través de esta fuerza poderosa erigida por el fenómeno musical. Músicos mexicanos y chino-mexicanos compartiendo un mismo espacio y tiempo, apoyándose en los hombros de sus compañeros para alcanzar la ofrenda ¿Es posible que exista otro elemento que propicie una unión tan poderosa?

BIBLIOGRAFÍA

- . 2003. El símbolo en el sistema de la cultura. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral De Estudios Semióticos De La Cultura*, <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/escritos/escritos4.pdf> (accessed 1-13).
- . 2003. Sobre el concepto contemporáneo del texto. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral De Estudios Semióticos De La Cultura*, <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/escritos/escritos4.pdf>.
- . 2005. *Diccionario chino- español*. Ediciones librería universitaria, Barcelona.
- Asia bajo el imperialismo occidental. En 2005. *América latina, África y Asia en los siglos XIX.*, ed. Salvat editores. Vol. *Historia universal* Tomo XVIII, 145-192. Perú: SALVAT.
- Bailey, Gauvin. 2007. Asia en las artes coloniales de América latina. *Conferencia presentada en Revelaciones. Las Artes en América Latina 1492/1820*, Antiguo colegio de San Ildefonso, México D.F.
- Béague, Gerard. 1983. Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical En *Sabiduría Popular*, 608, Colegio de Michoacán A.C, y Comité organizador pro Sociedad Interamericana de folklor y etnomusicología, México, México
- Bell, C. M. 1992. Constructing ritual. *Ritual theory, ritual practice*. 19-30. Nueva York: Oxford University.
- Bernard, Patrick, y Michel Huteau. 1970-80. *Las tribus coloridas de china*. Vol. DVD.
- Bernard, Patrick. *Tailandia, las voces olvidadas* [Les Voix de L'oubli], ed. Anako Productions. Vol. DVD. Francia: .
- Børdahl, Vibeke, and Nordic Institute of Asian Studies. 1999. *The eternal storyteller oral literature in modern China = chung-kuo shuo ch'ang wen hsüeh*. Nordic institute of asian studies studies in asian topics. Vol. 24. Richmond, Surrey: Curzon.
- Botton Beja, Flora. 1984. *China su historia y cultura hasta 1800*. México: El Colegio de México.

- Botton Beja, Flora. 1996. China premoderna: Diversidad dentro de la continuidad. En *Asia y África en la historia.*, 79-96. México: UAM-I, División de ciencias sociales y humanidades, Depto. de filosofía, Área de investigación social y comparada.
- Chin-Chi, Wei. 2005. *Fábulas chinas. Antología.* 2da ed. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V.
- Confucio [trad del chino, intro y notas de Anne-Hélène Suárez]. 1997. *Lun Yu Reflexiones y enseñanzas*, 89, Editorial Kairós.
- Connelly Ortiz, Juana Marisela, y Romer Cornejo Bustamante. 1992. *China-américa latina génesis y desarrollo de sus relaciones.* México: Centro de Estudios de Asia y Africa, El Colegio de México,
- Cornejo Bustamante, Romer. 1996. La revolución china en la historia. En *asia y África en la historia.*, 335-351. México: UAM-I, División de ciencias sociales y humanidades, Depto. de filosofía, Área de investigación social y comparada.
- Curcio, Michéle 1990. *Tu horóscopo chino. Liebre o gato.* México: Universo.
- Del Sol, Paula. 1991. *Horóscopos chinos.* 7ª ed. México: Gedisa.
- DeWoskin, Kenneth J. 1982. *A song for one or two music and the concept of art in early China.* Michigan papers in chinese studies. Vol. 42. Ann Arbor, Mich: Center for Chinese Studies, University of Michigan.
- Dube, Saurabh. 2004. Introduction. Terms that bind: Colony, nation, modernity In *Postcolonial passages: Colony, nation, margins.* 6-14, Oxford University Press, New Delhi
- Dube, Saurabh. 2007 "Identidad y diferencia", En *Historias esparcidas.* 245-258. El Colegio de México, México, D.F.
- Fingarette, Herbert. 1972. *Confucius: The Secular as Sacred*, (en catalogación, COLMEX).
- Gaillard, Françoise, y Carl R. Lovitt. 1976. Literary code(s) and ideology: Towards a contestation of semiology. *SubStance* 5, (15, Socio-Criticism): 68-81, <http://www.jstor.org/stable/3684060>.
- García, Ismael. 2008. Cai Qing y tradición de danza de León [documento recolectado a través de García, Ismael], México D.F.
- Gernet, Jacques. 1991. *El mundo chino.* Serie mayor. Barcelona: Crítica.
- Griswold, Wendy. 1993. Recent moves in the sociology of literature. *Annual Review of Sociology* 19, 455-67, <http://www.jstor.org/stable/2083396>.

- Harper-Collins (editors). 2004. *Pocket Chinese Dictionary*. 150, HarperCollins Publishers. Nueva York.
- Hegtvedt, Karen A. 1991. Teaching sociology of literature through literature. *Teaching Sociology* 19, (1) (Jan.): 1-12, <http://www.jstor.org/stable/1317567>.
- Hu, William Chao Cheng. 1995. Lion dance music and musical instruments. In *chinese lion dance explained.*, 205. U.S.A.: Ars Ceramica Ltd. Y Chinese Performing Arts foundation.
- Jáuregui, Jesús (Editor).1993. *Música y danzas del Nayar*, 334. Ed. Centro de estudios mexicanos y centroamericanos /INI, México.
- Kuhn, Dieter. 2009. *The Age of Confucian Rule. The Song Transformation of China*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Lao Tse. 2004. *Tao te king*. 8va ed. España: Ed. Sirio. España.
- Latourette, Kenneth Scott, y Miguel de Hernani. 1949. *Los chinos, su historia y su cultura*. Buenos Aires: Sudamericana. Buenos Aires.
- Lévi-Strauss, Claude. 1973. *Antropología estructural*. 5 ed. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Lotman, Iúri M. 2004. Lecciones de poética estructural (introducción). *Entretextos. Revista Electrónica Semestral De Estudios Semióticos De La Cultura*, <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre3/lecciones.pdf>.
- Lotman, Iúri. 1996. Acerca de la semiósfera. En *Semiótica de la cultura y del texto.*, 21-43 págs. Madrid: Gátera.
- Mair, Victor H. 2001. *The columbia history of chinese literature*. New York, N.Y: Columbia University.
- Martínez Díaz, Laura. 2007. *Especial los chinos en México. Una historia olvidada*, ed. UNAM. Vol. DVD. México.
- Perus, Françoise. 1989. Semiología, literatura y análisis del discurso. *Revista Mexicana De Sociología* 51, (1, Una Mirada Retrospectiva) (Jan. - Mar.): 151-75, <http://www.jstor.org/stable/3540766>.
- Picken, Laurence. 2000. Music from the Tang court. Some connections explored. En *Parallels in the organization of music in time in Indonesia, ancient India and ancient China*. ed. L.E.R.P., Nicholas Gray and Robert Walker, 263-287. United Kingdom: Cambridge University press.
- Ping-ch'üan, Chang. 1986. A Brief Description of the Fu Hao Bone Inscription. En K.C. Chang, *Studies of Shang Archaeology: Selected Papers from the*

- International Conference on Shang Civilization*, 121-140. New Haven: Yale University.
- Rodríguez Cobos, Mario Luis. 1997. Mitos chinos. En *Mitos raíces universales*. Plaza y Valdés Editores ed., 69-73. México.
- Schwartz, Benjamin Isadore. 1985. *The World of Thought in Ancient China*, Cambridge, Mass., Harvard University.
- Shenzhenhuibianzhu (editores), 2001. *Zhongguowenhuagaishuo*.103-106. Xuelinchubanshe, Shanghai. [沈振辉编著(责任者), 2001. *中国文化概说*. 103-106.学林出版社, 上海.]
- Silverstone, Roger. 1976. Ernst Cassirer and Claude Lévi-Strauss: Two approaches to the study of myth. *Archives De Sciences Sociales Des Religions* 21, (41) (Jan. - Jun.): 25-36, <http://www.jstor.org/stable/30124111>.
- Tenzer, Michael. 2000. Metallophones. En *Gamelan gong kebyar.*, 41-47 Chicago University press.
- Thrasher, Alan R., 2008. *Chinese Musical Instruments*. Oxford University press.
- Ting, Leung. 1991. *Self teaching of elementary lion dance, sifu kam wai kwong y sifu yu shu keung*, ed. Leung Ting company. Vol. DVD. Hong Kong
- Weng, Po-Wei, 2006. *The Survival of Oral Tradition in a Modernizing Genre: Luogujing in Taiwan's Peking Opera Percussion Music* SEM 51st Annual Meeting, Hawaii (Nov. 15-19)
- Wilson, Samuel M. 2000. "Coffee, Tea, or Opium?." 127-133. Perseus Books, LLC, 2000. *Humanities International Complete*, EBSCOhost (accessed May 5, 2010).
- Wong, Tat Mau. 1981. *Authentic chinese lion dancing vol. 1 fundamentals*, ed. Panther Productions. Vol. DVD. San Francisco.
- Wright, Arthur F. 1959. *Buddhism in chinese history*. Stanford studies in the civilizations of eastern asia. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Yang, Mayfair Mei-hui. 2000. "Using the past to negate the present': Ritual ethics and State rationality in ancient China." 523-235 En Lambek, Michael, ed., *A reader in the anthropology of religion*. Blackwell.

Ejemplos etnográficos:

Bitácora de Campo 19 de Enero del 2006, Informante: José Ángel.

Bitácora de Campo 21 de Enero del 2006, Informante: Eric Raymundo Campos (capitán de ese entonces).

Bitácora de Campo 19 de Enero del 2006, Informante: José Ángel.

Bitácora de Campo 21 de Enero del 2006, Informante: Eric Raymundo Campos (capitán de ese entonces).

Ritual de Lechugas en Tong Fong, en catálogo de video de Mini DV No. 5, México D.F., 18 de Marzo de 2007; 20 min.

Ritual de Lechugas en Cheng King, en Catálogo de video de Mini DV No. 8, México D.F., 10 de Febrero de 2008; 20 min.

Ritual de Lechugas en Chung King, en Catálogo de video de Mini DV No.3, México D.F., 16 de Febrero de 2007; 15 min.

Ritual de Lechugas en Hong King, en Catálogo de video de Mini DV No. 5, México D.F., 18 de Febrero de 2007; 20 min.

Ritual de Lechugas en San Na, en Catálogo de video de Mini DV No.4, México D.F., 17 de Febrero de 2007; 15 min.

Ritual de Lechugas en San Na, en Catálogo de video de Mini DV No. 8, México D.F., 10 de Febrero de 2008; 14 min.

Formato de Campo, 19 de Enero del 2006, Ángel. Ensayo Eric Raymundo Campos (entonces capitán) 21 de Enero 2006. Entrevista Hugo. 25 de Enero 2008. Entrevista Omar Cardiel Pacheco, 6 de Febrero 2007, entrevista. Cardiel Pacheco, Omar [músico principal]. Folleto de información recolectado el mes de Enero del 2005, 3 p.p.

Lista de integrantes escrita por Beijing Marx Song. 9 de Febrero

CRÉDITOS

Trabajo etnográfico Fotografía, grabaciones de audio, video y formatos de

campo:

Miguel Ángel Espinosa

Jessica González

Adriana Martínez

Oscar Martínez

Paulina Martínez

Iskra Rojo

Participantes:

Jorge Chao

Ismael García

Profesor Francisco González

William Lee

David Lei

Equipo de danza Barrio chino *Hong Long*

Profesoras de Chino:

Liljana Arsovska

Chen Jin Mei

Lourdes Cuellar

Meng Ai Qun

Sun Guo Hua