

EL STRIPTEASE EN RITUALES FUNERARIOS CHINOS COMO MÁSCARA ANTE LA MUERTE¹

Striptease in Chinese funeral rites as a mask before death/ O striptease em rituais funerários chineses como máscara perante a morte

Alexander Mosquera²

RESUMO

As danças rituais fúnebres têm estado presentes na história da humanidade, mas em certas zonas rurais da China incorporou-se o striptease aos velórios. Este trabalho procura compreender a presença do striptease nesses rituais. Utilizaram-se os contributos de Finol sobre Antropo-Semiótica (2011), da semiótica da cultura (Lotman 1996, 1998, 1999, 2000), da Semiótica triádica de Pierce (1987), os rituais de passagem (Van Gennep, 2008) e a Netnografia (Del Fresno, 2011), para analisar o referido fenómeno, partindo de uma perspectiva epistemológica introspectivo-vivencial (Padrón Guillén, 2001, 2003). As conclusões mostram que o striptease fúnebre é uma máscara utilizada pelos humanos para ocultar o seu medo perante a morte, conferir-lhe um carácter estético e expressar a nudez subjacente ao binómio vida / morte.

Palavras-chave: Funerais chineses, rituais, striptease, Antropo-Semiótica, máscara.

ABSTRACT

Funeral ritual dances have been present throughout the history of human kind, but they have integrated the striptease to funeral rites in some rural areas of China. This work aims to understand the presence of striptease as a part of those rituals. Contributions of Finol on Anthro-Semiotics (2011), Semiotics of Culture (Lotman, 1996, 1998, 1999, 2000), triadic Semiotics by Peirce (1987), the rites of passage (Van Gennep, 2008) and Netnography (Del Fresno, 2011) were used for analysing this phenomenon from an epistemological approach introspective-experiential (Padron Guillen, 2001, 2003). As conclusion, it can be said that funeral striptease is a mask used by humans for hiding their fear about death, giving an aesthetic role to the latter, as well as a way of expressing the underlying nakedness in the binomial *life/death*.

Key words: Chinese funerals, rituals, striptease, Anthro-Semiotics, mask.

¹ Un artículo sobre esta investigación fue publicado en inglés en *Chinese Semiotic Studies*, revista arbitrada de la Nanjing Normal University (China), diciembre de 2016.

² Docente de la Universidad del Zulia (Venezuela), adscrito al Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas (LISA) "Dr. José Enrique Finol", miembro del Programa de Estimulo a la Innovación e Investigación (PEII-Nivel B) y expresidente de la Asociación Venezolana de Semiótica. E-mail: aledjosmos@gmail.com / amosquera@fec.luz.edu.ve

RESUMEN

Las danzas rituales fúnebres han estado presentes en la historia de la humanidad, pero en ciertas zonas rurales de China se le ha incorporado el striptease a los velorios. Este trabajo busca comprender la presencia del striptease en esos rituales. Se utilizaron los aportes de Finol sobre Antropo-Semiótica (2011), de la Semiótica de la Cultura (Lotman, 1996, 1998, 1999, 2000), la Semiótica triádica de Peirce (1987), los ritos de paso (Van Gennep, 2008) y la Netnografía (Del Fresno, 2011), para analizar dicho fenómeno desde un enfoque epistemológico instropectivo-vivencial (Padrón Guillén, 2001, 2003). Las conclusiones señalan que el striptease fúnebre es una máscara que utilizan los humanos para ocultar su temor hacia la muerte, darle un carácter estético y expresar la desnudez subyacente en el binomio *vida/muerte*.

Palabras clave: Funerales chinos, rituales, striptease, Antropo-Semiótica, máscara.

*Espera la muerte con serenidad el que cree en una vida del más allá,
pero también la espera con serenidad el que cree que en cierto momento,
como enseñaba Epicuro, cuando llega la muerte, no tendremos
que preocuparnos porque ya no estaremos allí.
Umberto Eco (2007: 284).*

INTRODUCCIÓN: MUERTE AL RITMO DE LA DANZA

La historia revela que diversas sociedades han incorporado la danza a sus distintos ritos fúnebres. Como expresión universal del hombre y la más antigua manifestación del arte, se cree que la danza se originó en un exceso de alegría o en la necesidad de autoliberación (excitación y descarga)³, aparte de ser un vínculo entre la magia y la religión. Según Winick, “las danzas fúnebres están muy difundidas y son a menudo miméticas, para que se pueda influir sobre el muerto mediante la magia simpática” (Winick, 1969: 190) y así lograr la comunicación con este, propiciarlo o exorcizar algún espíritu peligroso.

En el antiguo Egipto (4500-3000 a.C.) se presenta la danza en los ritos de vida/muerte, para transmitir los sentimientos profundos que las personas no podían exteriorizar con simples palabras (Ecured, 2015). Se han reportado reproducciones artísticas de la danza en las tumbas, como la mastaba de Mereruka (canciller del faraón Teti) al noreste de la necrópolis de Saqqara en el Bajo Egipto, donde hay bailarinas danzando con falditas muy cortas y el torso

³ El surgimiento de la danza también estuvo marcado por el deseo de expresar necesidades vitales como las de alimentos (caza, recolección...), sentido de culto (*ritos fúnebres*, lluvia, trueno, rayo, salida y ocaso del sol, la luna...), de tipo social (galanteo, matrimonio, guerra...) (Rodríguez, 2015).

descubierto. También aparecen en las estelas de las estatuas, en textos de las pirámides y en los papiros, con bailarines que adoptaban ciertas poses y omitían algunos pasos de baile durante el ritual, o si no el difunto no pasaría al más allá (Diez, 2010).

En Madagascar, tras fallecer alguien se celebra cada cinco años el *Famadihana*, un ritual de sus antepasados indonesios, en el que se extraen del sepulcro los huesos del finado y se ponen sobre una estera para bailar con ellos. Al culminar la celebración, le dan obsequios al muerto y devuelven los huesos al sepulcro hasta la próxima fiesta (Los archivos del viento, 2011).

En China, la etnia qiang (al noroeste de la provincia de Sichuan) relaciona los bailes con todos los aspectos de su vida y cultura, pues “cada actividad tiene su baile: fiesta, cosecha, recibir huéspedes, adorar a los dioses, funerales” (China viva, 2015), ya que la danza posee un fuerte componente ritual relacionado con su historia y mitología, que sirve como medio de expresión a través del cual transforman cualquier acto de sus vidas en algo sagrado y con mucha carga significativa. Su baile más famoso es el *Salang*, que hoy incluye numerosas variaciones con significados que cambian según el contexto, pero que en los funerales adquiere ciertas características especiales como los movimientos lentos y estereotipados, para expresar respeto por el muerto (China viva, 2015). Yaxiong (1987) describe otras importantes danzas religiosas como el *Baile de la Armadura*, únicamente realizado en los ritos funerales, para mostrar a los espíritus la protección que los vivos son capaces de brindarles a sus muertos.

Grecia reporta las *danzas de los funerales*, celebradas por el ejército durante las pompas fúnebres de algún rey. Vestidos de blanco, con coronas y ramos de ciprés, todos realizaban figuras graves y majestuosas al compás de sinfonías lúgubres, mientras los sacerdotes marchaban en medio de versos cantados como loas al difunto (Wikipedia, 2014).

En Venezuela, el sacerdote jesuita José Gumilla describió en *El Orinoco Ilustrado* un rito funerario recogido a mediados del siglo XVIII entre la cultura de los indígenas sálivas, al norte del estado Amazonas, durante las honras fúnebres del hermano de un cacique:

Empezaron a venir grupos de forasteros. No sé cómo pudo ser, ni en donde traían tan a mano las lágrimas, porque siendo que venían alegres, al llegar a la puerta soltaban un tierno llanto con verdaderas lágrimas. A este respondía prontamente el llanto de los de adentro y *pasada aquella melancolía se ponían a beber y a bailar alegremente* (Macpecri, 2015. Las cursivas son propias).

La danza, además de ser incorporada a los ritos funerarios, ha estado también presente en la literatura, la música, la pintura y el teatro, como la llamada *Danza de la muerte*⁴ o *Danza macabra*, una alegoría medieval que simboliza la fatalidad de la que no pueden escapar los humanos, al estar condenados todos a la muerte. Por ello significa “el absoluto poder que ejerce [la muerte] sobre la vida del hombre, desde el papa o el rey hasta el mendigo” (Pérez-Rioja, 1997: 158).

Dicho rito fúnebre presenta una innovación en ciertas zonas rurales de China, donde el difunto es acompañado por unas bailarinas en su despedida final, mientras se van quitando la ropa durante la danza, integrando así el striptease al ritual fúnebre, lo cual tiene sus adeptos entre esas comunidades rurales y sus detractores, pues el Estado prohibió esta práctica.

Una descripción de ese innovado rito, basada en los datos netnográficos recogidos en el diario de campo virtual (Del Fresno, 2011), ubica el féretro sobre una tarima. El retrato del difunto preside el auditorio y gente de todas las edades – aun sin conocer al fallecido– asiste para mostrar sus respetos. De pronto, una música atronadora invade la sala y una o más mujeres ligeras de ropa aparecen en el “escenario” para bailar y ejecutar un provocativo striptease ante el ataúd, bajo la atenta mirada de los dolientes (niños incluidos). A veces, detrás de las danzarinas hay una pantalla que muestra una foto del finado (El Mundo, 2015; Phillips, 2015).

En ocasiones, el escenario es una carpa donde chicas jóvenes cantan y bailan ante una gran foto del difunto al son de la trompeta china “suona” (que suele tocarse en los funerales), vestidas de forma sugerente, en ropa interior o totalmente desnudas, pues se cree que el fallecido puede disfrutar el “espectáculo”

⁴ “Realizada con frecuencia como mascarada del Día de Todos los Difuntos y representada con frecuencia en cuadros y grabados, la danza alentaba al arrepentimiento advirtiendo a los cristianos que la muerte se los podía llevar en cualquier momento” (Muir, 2001: 348).

desde la “vida” en el más allá. Hay conversaciones de doble sentido entre artistas y público, y pícaros bailes en el regazo de los asistentes.

Este fenómeno ha llamado la atención del mundo occidental y por eso en este trabajo se abordó desde una perspectiva antroposemiótica, por ser la danza (aunque sea de contenido erótico o sexual) una manifestación cultural del ser humano, que permite la construcción de ciertos significados trascendentales para la sociedad. Por ello se plantearon las siguientes preguntas: ¿El striptease en los ritos funerarios es una máscara que utilizan los humanos para ocultar su temor hacia la muerte?, ¿es una herramienta del hombre para darle un carácter estético?, ¿o es una forma de expresar la desnudez del binomio vida/muerte?

En el análisis de este fenómeno se utilizó la propuesta Antropo-Semiótica de Finol (2011), atendiendo a sus dos principios básicos: el predominio de *lo* cultural como definitorio de *lo* humano y de *lo* humano como constitutivo de *lo* cultural; y el predominio de *lo* semiótico como definitorio de *lo* cultural y de *lo* cultural como constitutivo de *lo* semiótico. De hecho,

El encuentro entre *lo* semiótico y *lo* antropológico, entre el dato que expresa lo humano y el modo, el *cómo* ese dato expresa lo que expresa, es un encuentro propio de una dialéctica tensiva: la búsqueda de *qué*, el de sus relaciones contextuales y de sus posibles significados viene luego a resolverse en la determinación del *cómo*, que, a su vez, nos ayudará a comprender mejor el *qué*, es decir a determinar su sentido (Finol, 2011: 239).

Para ello se recurrió al *esquema de interacción heurística de niveles* (Finol, 2011), según el cual la Antropo-Semiótica avanza dialécticamente desde el *nivel de la realidad* (donde se ubica el fenómeno objeto de estudio), para formular métodos y teorías que conduzcan al *nivel etnográfico* (obtención de los datos que caracterizan esa realidad), al *nivel antropológico* (hipótesis sobre los significados de tal realidad), al *nivel semiótico* (cómo ocurren los procesos de significación de esa realidad) y al nivel antropo-semiótico (establecer reglas de interpretación que determinen el sentido de la realidad analizada).

En el *nivel de la realidad*, el fenómeno objeto de estudio es el striptease en los velorios rurales chinos, abordado desde un enfoque epistemológico introspectivo-vivencial (Padrón Guillén, 2001) que corresponde al *nivel etnográfico*, donde el conocimiento es producto de las interpretaciones de los simbolismos

socioculturales utilizados por determinado grupo social para leer la realidad. Además, es un acto de comprensión que pone énfasis en la noción de sujeto y de realidad subjetiva (Padrón Guillén, 2001). Por eso, el objeto de estudio en este enfoque son los símbolos, valores, normas, creencias, actitudes, etc., para llegar a la construcción simbólica subjetiva de ese mundo social y cultural, donde la teoría resultante no representa unos *universales científicos*, sino que es una definición o “traducción del modo en que los grupos sociales y los individuos perciben los hechos, desde su propia internalidad o desde su propia conciencia” (Padrón Guillén, 2003); es una *teoría fenomenológica-interpretativa*.

Esto se corresponde con la metodología empleada en el *nivel etnográfico* para obtener los datos de la realidad estudiada, que es la Netnografía (Del Fresno, 2011), pues los datos sobre el striptease en los velorios se tomaron del ciberespacio, en el que circulan distintos reportes que integran una cibercultura sobre ese fenómeno. La Netnografía tampoco busca

identificar leyes universales con la intención de reducir una incertidumbre ontológica, sino la de afinar, en la medida de lo posible, las herramientas intelectuales para captar, describir, analizar, comprender y explicar mejor la multiplicidad de complejas estructuras de significación en las que nos hallamos inmersos (Del Fresno, 2011: 20-21).

Se trata de una nueva disciplina o una teoría *en construcción* y desarrollo para abordar la cibercultura, que es una adaptación de la Etnografía al análisis de un nuevo *estar allí* que es el ciberespacio. Por ello utiliza sus principales técnicas de campo: “la observación y observación participante, la conversación, la entrevista profunda, el análisis de las redes sociales, el método genealógico, las historias de vida, el análisis documental” (Del Fresno, 2011: 54), pero sin desplazarse físicamente hacia la comunidad investigada. La Netnografía también facilita la observación no participante, sin incumplir las normas éticas o sin caer en la cuestionable observación participante encubierta.

Esta investigación es de índole cualitativa y se utilizó la observación o descripción participante para abordar el fenómeno en ese *terreno* virtual, en el cual el investigador intervino para presenciar algunos cortos videos sobre esa práctica

ritual funeraria. El corpus de estudio fueron los reportes documentales provenientes del ciberespacio sobre el striptease en los velorios y los mencionados videos, que se tomaron a manera de una muestra cualitativa y no cuantitativa, solo para describir y analizar el striptease en ciertas zonas rurales de China.

En el *nivel antropológico*, se formularon las siguientes hipótesis: por un lado, está el punto de vista *emic* de quienes aceptan esa práctica en los funerales como marca de prestigio, de suerte y para atraer a muchos asistentes al velorio; y el de un Estado que busca erradicarla por ser una distorsión cultural impuesta desde Occidente. En el punto de vista *etic* se plantea que el striptease en los funerales busca enmascarar el temor ante la muerte, darle un carácter estético a esta y evidenciar la desnudez subyacente en la vida y la muerte.

En el *nivel semiótico*, el análisis de cómo ocurren los procesos de significación se sustentó en la Semiótica de la Cultura (Lotman, 1996, 1998, 1999, 2000), especialmente en la semiosfera, la tensión/explosión en la cultura china y la frontera vida/muerte como espacio de traducción de la cultura periférica china; la Semiótica triádica de Peirce (1987) con sus nociones de ícono, índice y símbolo para estudiar el striptease como expresión de identidad, alteridad y cambio cultural; y los ritos de paso de Van Gennep (2008), pues el striptease en los velorios activa simultáneamente los *ritos de separación*, de *margen* y de *agregación*.

En el *nivel antropo-semiótico*, se determinó el sentido de la realidad analizada mediante la interpretación resultante de la interacción de los niveles antropológico y semiótico, para establecer que el striptease en los funerales involucra las nociones de identidad, alteridad y cambio en la cultura china.

Así se cubrió el objetivo general de esta investigación, en cuanto a comprender la presencia del striptease como parte de los rituales fúnebres de la cultura rural china, en la medida en que esa danza hace las veces de máscara ante la muerte, ayuda a darle un carácter estético y expresa la desnudez presente en la vida/muerte.

EL STRIPEASE EN LA SEMIOSFERA FÚNEBRE CHINA

Un rito es un “conjunto de actos ejecutados de acuerdo con una serie de normas prescritas, usualmente con un significado simbólico” (Beals y Hoijer, 1978: 788), pues el hombre es un animal que recurre al rito como “un elemento constitutivo de la existencia humana” (Tamayo-Acosta, 2008), que permea la vida social y las estructuras culturales de la sociedad (Finol, 2006).

Esas normas prescritas sufrieron una modificación en los velorios de algunas zonas rurales de China como Donghai o la ciudad de Suqian –en la provincia oriental de Jiangsu–, o en un pueblo del condado de Cheng'an y la ciudad de Handan (en la provincia de Hebei al norte del país), donde el striptease pasó a ser parte del ritual funerario, aunque fue prohibido por las autoridades. Esto evidencia una particular semiosfera fúnebre o “espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (Lotman, 1996: 24) o formación de signos, porque es dentro de este donde ocurren los actos comunicativos y la producción de nueva información atinente al fenómeno estudiado.

Dicha semiosfera tiene unas estructuras *nucleares* organizadas, dominantes y autodescriptivas mediante los metalenguajes que genera (para también describir la *otredad*) y unas estructuras *periféricas* en permanente colisión y tensión con las primeras (Lotman, 1999). Allí el *otro* siempre es clave, ya que en toda semiosfera hay *identidad* (entre los que aceptan esta práctica), pero también diferencia, *otredad* o *alteridad* y *pluralidad* o *diversidad* (los que no están de acuerdo con tal práctica).

Las estructuras nucleares son representadas por el Estado chino como la cultura mayoritaria que practica los velorios tradicionales y que prohíbe el striptease por considerarlo una distorsión de la cultura insertada desde Occidente como espectáculo obsceno e incivilizado. Las estructuras periféricas son esas zonas rurales que incorporaron el striptease al ritual funerario. Entre ambas siempre hay una tensión que produjo una explosión (Lotman, 1999), manifestada en la prohibición oficial de estos espectáculos, el anuncio sobre el inicio de campañas en contra de los mismos, la detención y multas de las desnudistas y de

algunos empresarios dedicados al negocio, y el pago de una recompensa a quien denuncie esta práctica (Muertes conocidas, 2011).

A pesar de la presión de las estructuras nucleares, esa costumbre sigue arraigada en las estructuras periféricas, donde argumentan que las bailarinas garantizan una masiva asistencia a los funerales, pues se cree que mientras mayor sea la afluencia de personas, el fallecido tendrá más honor (Muertes conocidas, 2011); es un buen augurio en su *vida* en el más allá (Limpieza de tumbas, 2016) y es un símbolo de buena suerte para los familiares del difunto y de la prosperidad de estos. Ello pudo haber sido una degeneración de algo muy común en China como la contratación de “dolientes” profesionales o *Kusangren*, que incluye actos artísticos de danza que cada vez tendieron más hacia lo erótico (McKiridy y Lu, 2015).

Según el antropólogo Mark L. Moskowitz⁵, especialista en folclore taiwanés de la Universidad de Carolina del Sur, el striptease en los funerales tiene otras explicaciones más religiosas: se cree que los dioses inferiores que otrora fueron humanos –y eran adorados por muchos⁶– disfrutaban de placeres como los juegos y las mujeres desnudas, así que esas bailarinas eróticas son un regalo simbólico para homenajear a dichos dioses (Marcianos, 2015). Sin embargo, el origen de esta práctica se atribuye a la mafia taiwanesa que gobernó esa nación 25 años atrás, cuando compró la mayoría de los clubes nocturnos y de los servicios funerarios, actividades que combinaron y así surgió ese novedoso ritual funerario a mediados de 1980, pero fue prohibido por la ley y tal práctica se trasladó a China (Marcianos, 2015).

Esta particular semiosfera fúnebre revela la capacidad del striptease como un texto catalizador del cambio cultural (Lotman, 1996, 1999), al insertarse en otro texto establecido (el velorio tradicional) para generar un nuevo texto con rasgos de ambos: lo tradicional permanece en los funerales rurales, aunque combinado con esta nueva práctica ritual del striptease. Por algo Finol plantea que

Como todo fenómeno cultural, el rito es sensible al cambio y en una sociedad que se transforma aceleradamente –en buena parte debido a la

⁵ Moskowitz fue quien dio a conocer la existencia de las *strippers fúnebres* en Taiwán, mediante el documental *Dancing for the Dead: Funeral Strippers in Taiwan*, en el que mostró la diversidad cultural de ese país.

⁶ Al igual que antiguamente se adoraba a los antepasados familiares en China (Doherty y Claybourne, 2002).

universalización y omnipresencia de los medios tecnológicos de difusión y comunicación— tales cambios pueden ser muy rápidos. Asimismo, las nuevas necesidades comunicativas y contextos de la comunicación promueven la aparición de nuevos ritos seculares, religiosos o semi-religiosos. Para enfrentar esas necesidades, a menudo los grupos recurren a ritos existentes y los transforman y adaptan a sus propósitos expresivos y comunicativos (Finol, 2014: 7).

Ese cambio ritual implica que, en la actualidad, la génesis de los ritos no está en la tradición y que estos no poseen la densidad y el prestigio simbólico intrínsecos a los antiguos ritos, porque los nuevos ritos son invenciones o adaptaciones ajustadas a “las particularidades y circunstancias del grupo, la familia, empresas o vecinos” (Finol, 2014: 8). Independientemente del mencionado punto de vista *emic*, habría que preguntarse si es suficiente esta perspectiva local o ¿cuál es la verdadera razón de esta práctica ritual?

ESTRATEGIAS PARA ENMASCARAR EL TEMOR A LA MUERTE

Aquí se plantea la hipótesis de que el striptease se utiliza en los funerales como una máscara, para ocultar el temor del ser humano ante el fenómeno misterioso e ineludible de la muerte, por ser expresión de lo que May (2009) llama una interrupción inevitable e incierta, aunque Maffesoli (2005) resalta que el disfraz y el maquillaje, más que evasión, representan una exacerbación de lo trágico. Por eso las religiones surgieron para tratar sobre la muerte y la idea de un primigenio miedo universal hacia esta, que incluye hasta un Juicio Final.

Tal temor no es aplacado por la idea de una “vida después de la muerte” que sugiere ese Juicio Final, aplicado tanto en el cristianismo como en el judaísmo, el islam, el budismo, el hinduismo y el taoísmo (May, 2009). Ese miedo surge porque la gente es consciente de que “la muerte está siempre con nosotros (...), porque es inevitable que ocurra y no podemos controlar el momento en que lo hará” (May, 2009: 51); y por la angustia que se experimenta por el sinsentido que genera y que Eco recoge al exclamar: “Qué despilfarro, decenas de años gastados construyendo una experiencia y luego tirarlo todo por la borda” (Eco, 2007: 386).

Por eso el hombre se las ingenia para escapar al poder que ejerce la muerte sobre su vida, al establecer ciertos rituales funerarios como parte de los ritos de

paso (Van Gennep, 2008) o mediante el empleo de máscaras mortuorias en distintas culturas⁷ de la antigüedad, que representaban el rostro del difunto (Doblado, 2006). A estas estrategias se une el striptease en el ritual funerario, para ignorar o reducir el impacto de la muerte sobre los supervivientes.

Pero, ¿de dónde proviene la palabra *striptease*? De dos verbos ingleses: *to strip* (*desnudar o quitarse la ropa de una manera sexualmente excitante*) y *to tease* (*provocar a alguien para disgustarlo o ponerlo en situación embarazosa o hacer que alguien se excite sexualmente, aunque no se tenga intenciones de tener sexo con esa persona*) (Hornby, 2001).

Ahora bien, esa práctica entra en lo que Lardellier (2005) llama una revolución que en Occidente experimentan los ritos funerarios y que también influye en la cultura de Oriente, producto de la disolución de los muros aislacionistas de India y Extremo Oriente (Campbell, 1994). Según Lardellier (2005), las exequias siempre han parecido inmutables, mas cuando el tiempo y las mentalidades están cambiando, son las tradiciones funerarias las que hoy se encuentran alteradas, pues los ritos funerarios evolucionan al mismo ritmo que los valores, creencias y comportamientos de las sociedades, y si estas “exigen rituales, entonces los cambios en las sociedades producirán cambios en los rituales” (Muir, 2001: 341).

Así, las nuevas ceremonias funerarias que la modernidad ha inventado –como esta del striptease en los velorios– pretenden ocultar lo inaceptable de la muerte mediante un “des-ritualizar” para “re-ritualizar” (Lardellier; 2005); esto es, adaptar el rito para acompañar a los familiares del difunto, darle un carácter de permanencia al recuerdo de ese ser querido y “humanizar” la muerte para que se haga aceptable. Por eso Finol afirma que “la ritualización es, pues, un proceso complejo, mediante el cual un grupo cruza las fronteras entre conductas prácticas, tecnológicas y utilitarias y las conductas simbólicas, alegóricas e imaginarias” (Finol, 2015: 91), proceso que opone a la *des-ritualización*, que son estrategias y acciones que buscan crear una concepción de la vida/muerte desprovista del carácter sagrado, diferente, especial y extraordinario que le han proporcionado el culto y los ritos.

⁷ En la cultura malangan, de Papúa-Nueva Guinea (Oceanía), “se fabrican máscaras de madera para conmemorar la muerte de algún ser querido” (Doherty y Claybourne, 2002: 89).

Entonces, una máscara para ocultar el impacto de la muerte en los sobrevivientes es el mismo lenguaje, pues “en cada tipo de discurso se manifiestan y articulan combinatorias que en su aspecto morfológico y sintáctico hay que entender como estrategias intencionales de organización y producción de la significación” (Losada García, 2011: 11). La consigna parece ser: «Ocultar el cuerpo (muerto) que no podemos ver» (Lardellier, 2005: 197) y se *de-semantiza* el lenguaje para ocultar esa realidad, ya que las cosas existen cuando se las nombra; por eso se alude indirectamente a esa realidad y se la *re-semantiza* mediante un proceso cognitivo-semiótico “de traslación de rasgos semánticos con una intencionalidad contrastiva” (Losada García, 2011: 13). De hecho, el mismo signo –al representar algo (el objeto) en cuyo lugar está, según afirmaba Peirce (1987)– puede considerarse como una máscara que oculta la verdadera esencia de ese algo. En efecto,

Se evoca a los difuntos por eufemismo y subestimación, diciendo que han «caducado» o «fallecido», que han «dejado este mundo», que ellos «han partido»... Pero ellos están muertos, independientemente de la manera de (no pasar a) nombrar la cosa... (Lardellier, 2005: 197-198)⁸.

O sea que la realidad está siempre al acecho para establecer lo que se puede decir o no en ese momento ritual y palabras como *anciano* o *moribundo*, más que impronunciables, son vocablos “indecentes” o “indeseables”, lo cual ha transformado a los ritos funerarios en meros eufemismos, que han devenido en un “asunto de especialistas” o de “gerentes funerarios”; ritos que “*se encargan sobre todo es de ocultar, enmascarar, encubrir*” (Lardellier, 2005: 200. Las cursivas son del autor de esta investigación).

Otra forma de ocultar esa realidad es usar el striptease como máscara, convertida en símbolo dentro de los ritos de paso (Van Gennep, 2008), ya que activa los *ritos de separación* del muerto del mundo de los vivos, por ser una especie de despedida similar a la despedida de solteros, que además remite a la mitología, cuando concebían la danza como una diosa personificada

en una bacante que baila con movimientos bruscos y toca un tambor, apareciendo a sus pies sus tres atributos característicos: *una máscara*, un

⁸ Todas las citas de Pascal Lardellier son traducciones del francés propias del autor de este trabajo.

tirso (vara enramada, emblema de Dionisos) y un racimo de uvas (también por alusión a Baco) (Pérez-Rioja, 1997: 158).

El striptease igualmente activa los *ritos de margen*, pues evidencia que el difunto ya no forma parte del mundo de los vivos, pero tampoco se ha incorporado al de los muertos, lo cual ocurrirá cuando termine el ritual. Mientras, está en un espacio neutro, donde el striptease se integra como símbolo del luto de los sobrevivientes, quienes forman una sociedad especial o *communitas* (Turner, 1988) que se ubica entre ambos mundos y en la que el muerto tendrá el mismo estatus que todo difunto: similares colores y estilo en la vestimenta, en la manera de acomodar y presentar el cuerpo en el ataúd, la disposición del espacio de velación y la presencia de las strippers.

En este período de margen, esa danza erótica es una vía para exorcizar la violencia contagiosa de la muerte y actúa como medida profiláctica que resguarda del contagio a los sobrevivientes, para que superen la amenaza de morir en ese momento. Según Girard, “la muerte del aislado aparece vagamente como un tributo que se debe pagar, para que la vida colectiva pueda proseguir” (Girard, 2005: 265). De ahí que el striptease en el velorio sea un símbolo de los ritos de purificación y expulsión de esa violencia maléfica de la muerte. Y a pesar de que esa danza está prohibida, en ese instante es “exigida” como máscara con tal finalidad, porque “la sexualidad «desnuda», «pura», está en continuidad con la violencia; constituye, pues, tanto la última máscara bajo la cual esta se recubre como el comienzo de su revelación” (Girard, 2005: 126). Por eso se usa este recurso como un disfraz que oculta el rostro y la violencia de la muerte.

Asimismo, el striptease activa los *ritos de agregación* del difunto al mundo de los muertos, al acompañarlo para que cruce el umbral hacia el *nuevo mundo por conocer*. Ello remite a la creencia en el más allá e igualmente al pasaje mitológico en el que algún dios, deidad o personaje acompaña el alma del difunto en su camino al mundo de los muertos, como hacía el dios egipcio *Anubis* –por eso el sacerdote jefe llevaba puesta la máscara de *Anubis* durante el ritual de embalsamamiento (Grant, 2001)–; o el barquero *Caronte*, que por

una moneda acompañaba las almas en su barca⁹ por el río *Aqueronte*, en su viaje al más allá (Hernández de la Fuente, 2005; Palao Pons y Roig, 2006).

Entonces, el striptease enmascara la muerte, porque expresa el triunfo ritual de la vida sobre esta, pues la danza simboliza la alegría de la vida en oposición a la tristeza de la muerte; el triunfo del movimiento del ser vivo ante la quietud del fallecido. De hecho, la máscara es una fisonomía fingida superpuesta a la verdadera, que en muchas épocas representó un objeto sagrado, cuyo fin era ocultar el misterio y la vergüenza de la muerte derivados de las transformaciones o metamorfosis que esta produce (Pérez-Rioja, 1997).

HACIA UNA ESTETICIDAD DE LA MUERTE

Uno de los antecedentes más antiguos del striptease está en la mitología griega, en el relato sobre *Deméter*, diosa de la agricultura, cuando peregrinó en la búsqueda de su hija *Perséfone* raptada por *Hades* –dios de los muertos y hermano de esa diosa– para hacerla su esposa y reina del inframundo (Hernández de la Fuente, 2005; Palao Pons y Roig, 2006). *Deméter* entristeció y no comía ni bebía, pero una criada la hizo reír levantándose su ropa para mostrarle sus partes íntimas. Ese desnudo repentino –aunque sin música, luces, danza ni escenografía– enmascaró en ese momento el dolor que le produjo el rapto de *Perséfone*.

El striptease en los velorios rurales chinos también remite al mito de *Deméter*, por ser la diosa que simboliza la repetición cíclica de la muerte/regeneración de la naturaleza, que es la creencia de la cultura oriental de una vida después de la muerte. Por eso Maffesoli señala que

Los diversos cultos, los estivales, los del sol; las celebraciones, las deportivas, las del cuerpo, o la epifanización de los cuerpos que exhibimos, los grandes grupos musicales, las diversas mitologías del vino y de otros buenos productos del terruño, todo ello se hace en referencia, cada vez más explícita, a los dioses de los diversos panteones conocidos (Maffesoli, 2005: 132).

⁹ Recuérdese que para los egipcios, la barca funeraria o barca solar como la del faraón Keops es un símbolo ritual del ciclo solar, que hace referencia al ciclo de vida/muerte/vida (resurrección) del sol.

Dicho mito ubica al striptease como una estrategia del ritual fúnebre que busca *esconder* la “fealdad” de la muerte y darle cierta estética. Por ello, el hombre ha desarrollado diversas operaciones *tanatopráxicas*, para *embellecer* al muerto y a la muerte. Una de ellas es delegarla al ámbito exclusivo del hospital “y puesto que un «mercado de la muerte» apareció, uno remite a los profesionales toda la gestión relacionada con el cuerpo muerto (y con la muerte)” (Lardellier, 2005: 199). Pero muchas veces el buen gusto no es lo que caracteriza “a todo este «bricolaje ceremonial», a menudo *kitsch* por su dudosa originalidad: ataúdes en forma de bolsa de golf o de barco¹⁰, la difusión de *lo mejor* del musical del difunto...”, etc. (Lardellier, 2005: 201).

La máscara se expresa también en los llamados “funerales temáticos”, que consisten en ajustar dicha máscara a los gustos del fallecido. Si este jugaba golf, se decora el espacio con pelotas alusivas; si practicaba la pesca, se recrea esta actividad, incluso reflejándola en los mismos ataúdes adornados según cada elección e incorporando la tecnología a las *lápidas inteligentes* con código QR, que permiten ver *online* información, fotos y videos del difunto (La Nación, 2013). Algo similar a la antigüedad egipcia, cuando “el sarcófago o ataúd de madera tenía la forma exacta del cuerpo. Estaba bellamente pintado, a veces con el retrato del difunto” (Grant, 2001: 23).

Esta idea del striptease como máscara estética no es nueva, pues se observa en las culturas que desde la antigüedad pretendían borrar cualquier huella de temor, dolor, ausencia y vacío que produce la muerte. Era la función del arte funerario (Doblado, 2006) egipcio (3000 a.C.) en los templos, tumbas y las esculturas que buscaban una representación realista del rostro del difunto, y así esta máscara “adorno” se volvió un símbolo del ritual funerario, “cuyo uso tiene como fin el suscitar, encauzar y domesticar las emociones fuertes como el odio, el *miedo*, el afecto y el dolor” (Turner, 1988: 53. Las cursivas son del autor del presente trabajo) producidos por la muerte. Por eso, “la máscara perseguía ocultar lo feo representado por la descomposición cadavérica, que sería algo como una

¹⁰ En Accra, la capital del país africano de Ghana, “la gente que puede permitírselo se hace enterrar en ataúdes especiales que representan su modo de vida. Por ejemplo, un hombre de negocios podría tener un ataúd con forma de coche, y un pescador uno con forma de pez de barca” y si es granjero, uno con forma de pollo (Doherty y Claybourne, 2002: 63).

transición que da cuenta del retorno del microcosmos para integrarse al macrocosmos de donde salió” (Becker citado por Finol y Montilla, 2004).

Como símbolo del rito de margen, el striptease-máscara deviene así en una frontera (Lotman, 1996) que señala el umbral entre el mundo de los vivos y el de los muertos, frontera que es un filtro traductor (Lotman, 1996, 1998) del ciclo vida/muerte y de *lo feo en lo bello o lo estético* de la muerte. Además, la máscara ayudaba a espantar a los espíritus malignos y conectaba el espíritu del difunto con el “otro mundo”, rol que ahora cumple el striptease al darle un carácter estético a la muerte y ahuyentar esos espíritus, mediante los ruidos y sonidos producidos durante la performance.

Esa máscara fúnebre evolucionó hasta convertirse hoy en el maquillaje que utiliza la industria *tanatopráxica*, para “embellecer” el cadáver. Ya no es una segunda fisonomía que oculta la verdadera y esconde lo feo de la muerte, sino que “transforma” el rostro para que sea agradable a los asistentes al funeral (Finol y Montilla, 2004). Allí hay otra traducción (Lotman, 1996, 1998) que va de la fealdad de la muerte a la imagen de un rostro que parezca vivo, lozano e impecable; que el maquillaje sea una máscara de la vida que esconda la muerte y haga al difunto tan agradable, que “naturalice” a la muerte para que se parezca a la vida y entonces “vencer” la muerte, como ocurre con el striptease-máscara.

LA DESNUDEZ DE LA VIDA Y LA MUERTE

El striptease envuelve una serie de lentos, sensuales y sugerentes movimientos mientras se desnuda la bailarina, pues el arte está en quitarse la ropa provocativamente y no en el desnudo como tal (Wikipedia, 2015). Esa provocación está presente en el ritual funerario chino, pero ahora apunta a “excitar” al público para que centre su atención en el cuerpo vivo en movimiento e ignore el cuerpo “desnudo” e inerte de la muerte.

Según Maffesoli, “hacer fijar su atención sobre el juego de las apariencias es, sin duda, una buena manera de notar la presencia de ese algo que está ahí, ‘saltando a los ojos’ del observador que, sin embargo, no ve nada” (Maffesoli, 2005: 117). Ese juego de apariencias, que dicho autor llama *la mitología de las*

máscaras, se expresa siempre en las historias humanas cuando la muerte se presenta, para así “jugar” con ella y burlarse de ella, porque “lo brillante de la apariencia no tiene otras funciones, sino la de recordar esta finitud, la impermanencia, mostrando que esta puede engendrar una especie de júbilo” (Maffesoli, 2005: 121), remitiendo a un simbolismo que lleva a “celebrar” la vida teatralizando la muerte.

Tal acto provocador es un símbolo ritual del erotismo, que permite recordar que el sexo da vida, pero que en el rito fúnebre es una despedida a esa vida que en algún momento creó y que ahora “nace” o “re-nace” en otro mundo (un *no-mundo*), como expresión del *continuum* (Lotman, 1996) *vida/muerte/vida* o *nacer/morir/re-nacer*. De hecho, en muchas sociedades tradicionales, la muerte es un segundo nacimiento que significa comenzar una nueva existencia en el ámbito de lo *espiritual*, lo que implica la muerte para la condición *profana* del sujeto y un nuevo nacimiento en la condición de *sagrado*¹¹ (Eliade, 1981). Ahora,

Este segundo nacimiento, empero, no es natural como el primero, el nacimiento biológico; es decir, que no es «dado» y que debe ser creado mediante el rito. En este sentido la muerte es una *iniciación*, una introducción en un nuevo modo de ser. Y, como se sabe, toda iniciación consiste esencialmente en una muerte simbólica seguida por un renacimiento o resurrección (Eliade, 2002: 56).

Por ello, el striptease en los velorios se integra a un ritual que expresa tensión, conflicto y enfrentamiento entre *vida/transición/muerte*, porque la *vida* implica materia en movimiento (las danzarinas con el baile durante el acto de desnudarse); mientras que la *muerte* es materia inerte (la quietud o inmovilidad del cuerpo muerto). De ahí que, “contrariamente al prejuicio difundido, el baile, que acompaña todo el tiempo el *strip-tease*, de ninguna manera es un factor erótico. Inclusive es posible que sea todo lo contrario: la ondulación suavemente rítmica conjura el miedo a la inmovilidad” (Barthes, 2009: 129).

Así, el baile conjura el miedo a la quietud o inmovilidad de la muerte y los gestos rituales de la bailarina cumplen una función “cosmética” de los

¹¹ Por ejemplo, cerca de la Estación Central en Santiago de Chile hay un santuario donde le rinden culto a Romualdo Ivani o Romualdito, de quien se dice que era un delincuente cuya muerte lo convirtió en un ánima muy milagrosa y por ello es venerado por los chilenos, que le piden favores, le rezan, prenden velas y le dan ofrendas al cumplírselos.

movimientos, porque distraen la atención para “ocultar” o “enmascarar” la desnudez de la ejecutante. Efecto que persigue la presencia del striptease en el velorio, para que los dolientes desvíen su atención del cuerpo muerto y se concentren en celebrar la vida con el baile.

El striptease inmuniza el imaginario colectivo de los asistentes al velorio, “mediante una pequeña inoculación de la enfermedad reconocida” (Barthes, 2009: 206): la idea sobre la muerte. Se “celebra” la muerte con música, danza y erotismo, para *naturalizar* su presencia e inmunizar al público del temor a morir. Por ello el striptease pretende “invisibilizar” una *otredad* que produce ese temor: el cuerpo muerto. Entonces niega esa *otredad* y la transforma en una “identidad”, porque participa en la “celebración” como los otros cuerpos vivos. En síntesis, el striptease como símbolo de los ritos funerarios revela que estos “celebran la muerte, pero al mismo tiempo afirman la vida renaciente” (Maffesoli, 2005: 66).

Los asistentes al funeral se vuelven así un público *voyeur*, en vista de que presencia la desnudez de las danzarinas y la desnudez en la que la muerte ha sumido al cuerpo velado, al desnudarlo de su alma, de manera que “se *muestra* el mal para perturbarlo con más facilidad y exorcizarlo” (Barthes, 2009: 127). Aunque este conjurar sea en vano, porque ese mal –la muerte– es un acto inevitable y el exorcizar equivale, más bien, a alejar momentáneamente la idea de la muerte del pensamiento del público.

Ahora, el striptease implica mostrar el cuerpo vivo, como un ritual que trasmite sosiego a los presentes en el funeral, al distraer su mente y borrar la idea del cuerpo muerto. Según Barthes: “algunos átomos de erotismo, recortados por la propia situación del espectáculo, son absorbidos en un ritual tranquilizante que *borra la carne* de la misma manera que la vacuna o el tabú fijan y contienen la enfermedad o la falta” (Barthes, 2009: 128); es decir, un ritual tranquilizante que “invisibiliza” la carne muerta.

Por otro lado, el striptease lleva a concebir a la mujer como un objeto “disfrazado”, por lo cual su finalidad no es mostrar un cuerpo desnudo, sino “significar, a través del despojo de una vestimenta barroca artificial, la desnudez como ropaje *natural* de la mujer, o sea rencontrar finalmente un estado

absolutamente púdico de la carne” (Barthes, 2009: 128). En efecto, el striptease en los funerales pone al descubierto que la desnudez es algo intrínseco al ser humano, pues se nace desnudo y al morir, el cuerpo es despojado de su ropaje de la vida; en pocas palabras, la muerte desnuda al ser.

Finalmente, el striptease fúnebre adquiere un rango religioso, ya que remite a la condición edénica de Adán y Eva, antes de desobedecer a su Dios creador y cometer el pecado original. Esto logró su expulsión del Paraíso, los hizo conscientes de su desnudez y de la pérdida de la inmortalidad, condenando a la humanidad a la muerte. Entonces, la desnudez del striptease significa devolver al muerto a su condición edénica y reconciliarlo con su Dios.

Esta danza pierde su carácter de *profano* a través del rito y se vuelve *sagrada*, concretando la eficacia simbólica del rito que todo lo sacraliza, llegando a convertir hasta la alimentación o la sexualidad en “un ‘sacramento’, una comunión con lo sagrado” (Eliade, 1981: 12). Por eso Eliade dice que el desnudismo y los movimientos en pro de la libertad sexual expresan una *nostalgia del Paraíso* perdido y el deseo a reintegrarse al estado edénico.

CONCLUSIÓN: EL STRIPTEASE COMO IDENTIDAD, ALTERIDAD Y CAMBIO

En la cultura china hay un sentido dividido sobre el striptease como símbolo del ritual funerario: los que lo adversan lo consideran “obsceno”, “incivilizado” e impuesto por influencias de Occidente, y los adeptos lo ven como expresión de progreso o prestigio de los familiares del difunto, un homenaje similar a las ofrendas que, como la comida, se le hacen al difunto. Ofrendas que tienen un contenido más sexual que esa danza erótica, como en los indígenas kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta (Colombia), donde

Las ofrendas, «comida para los muertos», tienen también un sentido sexual, pues en los mitos y en los sueños, y en las ceremonias de casamiento, el acto de comer simboliza el acto sexual; por consiguiente, las ofrendas funerarias constituyen un semen que fertiliza a la Madre Universal (Eliade, 2002: 55).

Pero el verdadero sentido de esa práctica está en que despliega las tres propiedades básicas de los símbolos dominantes de un ritual (Turner, 1999):

condensación: el striptease es una sola formación que representa muchas cosas o acciones (máscara que oculta la dolorosa realidad de la muerte, herramienta que le da esteticidad y estrategia para revelar la desnudez de la vida/muerte). *Unificación de significata* dispares e interconexos: el striptease posee en común cualidades análogas o se asocia de hecho o en el pensamiento de quienes lo practican como rito fúnebre, aspectos que remiten a otros fenómenos culturales (los mitos de reencarnación o resurrección, el viaje del alma acompañada por dioses, deidades o personajes; el mundo de los muertos, la máscara funeraria, etc.).

Y el principio de la *polarización de sentido*: en el *polo ideológico*, el striptease es un símbolo que revela el orden moral y social, los principios de organización social, las normas y valores propios (Turner, 1999) de esas zonas rurales chinas, logrando la cohesión, unidad y continuidad entre los miembros de los grupos sociales que lo practican. En el *polo sensorial*, el striptease se asocia a fenómenos y procesos naturales y fisiológicos, que *provocan* sentimientos y deseos entre los asistentes, mediante contenidos que pueden ser *groseros*, pues su presencia no toma en cuenta (o transgrede) las emociones tradicionalmente experimentadas en un velorio o porque hace referencia a los genitales masculinos y femeninos del cuerpo desnudo y el carácter sexual de dicha danza.

Se concluye con Turner que el análisis de los símbolos es parte sustancial para el examen de los valores y normas de una sociedad, ya que el ritual pone al descubierto los sistemas de significados que permiten conocer y comprender las características de la estructura social, las tensiones y conflictos registrados en su seno. Sobre todo un símbolo como el striptease, una de las máscaras jungianas utilizadas para funcionar socialmente, puesto que “continuamente estamos representando papeles, y a esos papeles Jung los llama *personae*, del latín *persona*, que significa ‘máscara, rostro falso’ ” (Campbell, 1994: 82), aquí empleada para enmascarar la muerte.

El sentido del striptease en los velorios también está en el hecho de que es una imagen invertida que devuelve el reflejo del espejo, así que ante la imagen del inerte cuerpo muerto *asexuado*, el espejo devuelve el reflejo de la imagen de un

dinámico cuerpo vivo *sexualizado*, lo que remite a la tríada vida/transición/muerte como *continuum* (Lotman, 1996). Un punto de vista relacionado con la imagen especular lacaniana como copia reflejada en el espejo que distorsiona (Lacan, 1977), al proyectar la imagen contraria a la muerte en la figura de la bailarina. De hecho, *espejo* en latín es *speculum*, que igual significa “copia” (Ediciones Nuevo Mundo, s/f), de manera que esa imagen invertida que representa el striptease es la copia de la imagen del difunto al incorporarse al mundo de los muertos: un “ser vivo” que “nacerá” desnudo como todos y en “movimiento”, aunque en otro mundo.

Allí subyace la idea de *otredad* como elemento clave en la construcción de la identidad, pues la presencia de esa alteridad (el cuerpo muerto) hace que se acentúe la identidad personal (el *yo*) y la identidad de los *Otros* (la pluralidad), como cuerpos vivos en la eterna y desnuda danza de la vida. Es la triple experiencia antropológica (identidad-alteridad-pluralidad) de Augé (2006) y que Yurman (2008) plantea en la metáfora de la mirada (del *yo*) en el espejo que incluye la mirada del otro (alteridad) y de los otros (diversidad), porque las identidades se construyen por negociación (Silva, 2002), ya que “toda identidad es, por definición, *reactiva*, pues nace de la confrontación dialéctica y constitutiva con lo que ella no es” (Andacht, 2001: 232), lo que Lotman valida al afirmar que “el ‘yo’ y el ‘otro’ son los dos lados de un único acto de autoconocimiento y son imposibles el uno sin el otro” (Lotman, 1999: 52).

Esa metáfora del espejo revela la capacidad de un texto para generar y transformar otro texto (Lotman, 1996, 1998, 1999), como en la cascada de significación con la que Merrell (1998) identificó el indetenible proceso de engendramiento de un signo en otro, a lo que Peirce (1987) llamó *semiosis infinita* y que llevó a Lotman (1996) a decir que todo texto es precedido por un texto. Según Losada García, “no hay comienzo absoluto, cada enunciado se apoya en un discurso anterior (...) al cual prolonga” (Losada García, 2011:15). Ello da al striptease un sentido como signo de identidad, alteridad y cambio, al comportarse como un *ícono* que lo identifica con los grupos que lo practican como rito fúnebre, un *índice* que remite al *otro* (el difunto) y a los *otros* que no lo practican; y un

símbolo por ser su práctica un “hábito” o una “ley” en determinados grupos (Peirce, 1987), produciendo un cambio en la tradición del ritual fúnebre chino.

Así, el striptease-máscara le da un carácter estético a la muerte, oculta la transformación del cuerpo del difunto y es un texto de la cultura proveniente de un mundo erótico-sensual profano, que irrumpe como fragmento en un texto sagrado y entonces ese texto invasor se *sacraliza* al integrarse al rito, para generar un nuevo texto que conserva muchos rasgos del velorio tradicional, pero con un cambio que lo hace diferente al incorporar el striptease al ceremonial fúnebre, como un elemento simbólico sagrado más.

Dicha práctica ratifica que “la intrusión de un ‘fragmento’ de texto en una lengua extranjera puede desempeñar el papel de generador de nuevos sentidos” (Lotman, 1999: 100), que no necesariamente implica el desplazamiento de lo propio por lo ajeno, sino que es una actualización de lo propio que marca un límite con respecto a la *otredad*. Al colisionar esos dos textos, ocurre una explosión que genera un nuevo texto, mediante un acto de *redenominación* (Lotman, 2000) del rito funerario en “rito funerario con striptease” y ese “cambio de nombre es concebido como aniquilación de la cosa vieja y nacimiento, en su lugar, de una nueva, que satisface más las exigencias del iniciador de ese acto” (Lotman, 2000: 161). Tal *redenominación* surge “en calidad de reencarnación o renacimiento como otro” (Lotman, 2000: 148), lo cual es aplicable al *striptease espectáculo erótico/strip-tease ritual funerario* y al tránsito *vida/muerte*, donde ese texto extraño (lo alosemiótico) se traduce en propio (lo semiótico), aunque sea solo para algunas minorías étnicas rurales de China.

Finalmente, se debe resaltar que el presente análisis antroposemiótico partió de una mirada cultural desde Occidente, pero aun así y siguiendo a Augé al referirse al oficio del antropólogo, es preciso recordar que la escritura del *antroposemiótico* “no tiene como vocación primordial expresar la presunta parte inefable de cada cultura: relata una experiencia en la que el individuo tiene su parte y la abre para su comparación” (Augé, 2007: 61), teniendo presente que, más allá de interpretarlos o hurgar en sus significados ocultos, en realidad “la labor

de los rituales no es significativa sino emotiva” (Muir, 2001: 341) y en este sentido es donde se inserta el striptease en los velorios chinos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andacht, Fernando (2001). **Un camino indisciplinario hacia la comunicación: semiótica y medios masivos**. Colección Biblioteca Personal. Centro Editorial Javeriano. Colombia.
- Augé, Marc (2006). **Hacia una Antropología de los mundos contemporáneos**. Editorial Gedisa. España.
- Augé, Marc (2007). **El oficio de antropólogo. Sentido y libertad**. Editorial Gedisa. España.
- Barthes, Roland (2009). **Mitologías**. Siglo XXI de España Editores. España.
- Beals, Ralph L. y Hoijer, Harry (1978). **Introducción a la Antropología**. Aguilar SA de ediciones. España.
- Campbell, Joseph (1994). **Los mitos. Su impacto en el mundo actual**. Editorial Kairós. España.
- China viva (2015). Bailes de los Qiang. Extraído de <http://chinaviva.com/Qiang/qiangbailes.htm> consulta: 29/07/15.
- Del Fresno, Miguel (2011). **Netnografía**. Editorial UOC. España.
- Diez, Gema (2010). La danza funeraria en la época predinástica. Extraído de <http://sobreegipto.com/2010/01/25/la-danza-funeraria-en-la-epoca-predinastica/> consulta: 29/07/15.
- Doblado, Ana (Edit.) (2006). **Pequeño gran libro de arte**. Todolibro Ediciones. España.
- Doherty, Gillian y Claybourne, Anna (2002). **Los pueblos del mundo**. Usborne Publishing. Gran Bretaña.
- Eco, Umberto (2007). Sobre los inconvenientes y las ventajas de la muerte. En Eco, Umberto. **A paso de cangrejo. Artículos, reflexiones y decepciones, 2000-2006: 383-389**. Editorial Random House Mondadori. Venezuela.
- Ecured (2015). Danza egipcia. Extraído de http://www.ecured.cu/index.php/Danza_Egipcia consulta: 29/07/15.
- Ediciones Nuevo Mundo (s/f). **Diccionario LINGUA. Latino-Español. Español-Latino**. Ediciones Nuevo Mundo. España.
- El Mundo (2015). Los striptease funerarios en China, en el punto de mira. Extraído de
- Eliade, Mircea (1981). **Lo sagrado y lo profano**. Editorial Guadarrama/Punto Omega. España.
- Eliade, Mircea (2002). **Ocultismo, brujería y modas culturales**. Ediciones Paidós Ibérica. Argentina.
- Finol, José Enrique (2006). Rito, espacio y poder en la vida cotidiana. **Revista de Signis. Mitos y ritos en las sociedades contemporáneas**. N° 9 España (pp. 33-43).

- Finol, José Enrique (2011). Antropo-semiótica de la muerte: fundamentos, límites y perspectivas. **Revista Avá**. Nº 19 Diciembre. Argentina (Pp. 229-255).
- Finol, José Enrique (2014). Antropo-Semiótica del cambio ritual: de los viejos a los nuevos ritos. **Revista Runa**. Vol. 35. Nº 1 Argentina (Pp. 5-22).
- Finol, José Enrique (2015). Antropo-Semiótica de la muerte: Suicidio asistido, ritualización y des-ritualización. En Bondar, César Iván & Krautstofi, Elena María. **Lecturas antroposemióticas sobre la muerte y el morir desde Latinoamérica**. Editorial Universitaria. Argentina.
- Finol, José Enrique y Montilla, Aura (2004). Rito y Símbolo: Antropo-Semiótica del Velorio en Maracaibo. **OPCIÓN**. Revista de Ciencias Humanas y Sociales. Nº 45 (pp. 9-28). Diciembre. Extraído de <http://www.joseenriquefinol.com/contenido/articulos.php#final> consulta: 27/03/08.
- Girard, René (2005). **La violencia y lo sagrado**. Editorial anagrama. España.
- Grant, Neil (2001). **Secretos de...Los egipcios**. Editorial LIBSA. España.
- Hernández de la Fuente, David (2005). **La mitología contada con sencillez**. MAEVA Ediciones. España.
- Hornby, Albert Sidney (2001). **Oxford Advanced Learner's Dictionary**. Oxford University Press. China.
- La Nación (2013). De moda los funerales temáticos. En La Nación. Extraído de <http://es-us.noticias.yahoo.com/fotos/de-moda-los-funerales-tem%C3%A1ticos-slideshow/foto-gentileza-ricardo-p%C3%A9culo-photo--2074346361.html> consulta: 10/11/13.
- Lacan, Jacques (1977). **The mirror stage. Écrits: a selection**. Tavistock. Inglaterra.
- Lardellier, Pascal (2005). Ars moriendi... Ou l'art de bien partir. Crémation et nouveaux rites funéraires. En Lardellier, Pascal. **Les nouveaux rites. Du mariage gay aux Oscars**. Cap. 13 (pp. 193-204). Éditions Belin. Francia.
- Limpieza de tumbas (2016). Rituales funerarios por el mundo: Striptease funeral en China. Extraído de <http://www.limpiezadetumbas.es/blog/rituales-funerarios-por-el-mundo-striptease-funeral-en-china> consulta: 11/04/16.
- Los archivos del viento (2011). Costumbres funerarias. Extraído de <http://losarchivosdelviento.blogspot.com/2011/10/costumbres-funerarias.html> consulta: 24/04/15.
- Losada García, Marcia (2011). **La máscara del lenguaje. Intencionalidad y sentido**. Editorial de Ciencias Sociales. Cuba.
- Lotman, Iuri Mijáilovich (1996). **La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto**. Ediciones Cátedra. España.
- Lotman, Iuri Mijáilovich (1998). **La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio**. Ediciones Cátedra. España.
- Lotman, Iuri Mijáilovich (1999). **Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social**. Editorial Gedisa. España.

- Lotman, Iuri Mijáilovich (2000). **Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura**. Ediciones Cátedra. España.
- Macpecri (2015). El ritual funerario en Venezuela. Extraído de <http://macpecri.com/eldesafiodelahistoria/?p=835> consulta: 09/06/15.
- Maffesoli, Michel (2005). **El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas**. Editorial Paidós. Argentina.
- Marcianos (2015). Extraños funerales rituales en Taiwán: de dolientes a strippers. Extraído de <http://marcianosmx.com/extranos-funerales-rituales-taiwan-dolientes-strippers/> consulta: 24/04/15.
- May, Todd (2009). **La muerte. Una reflexión filosófica**. Biblioteca Buridán. España.
- McKirdy, Euan y Lu, Shen (2015). Vaya despedida: bailarinas exóticas en los funerales chinos. Extraído de Facebook consulta: 24/04/15.
- Merrell, Floyd (1998). **Introducción a la Semiótica de C.S. Peirce. Colección de Semiótica Latinoamericana**. N° 1. Universidad del Zulia/Asociación Venezolana de Semiótica. Venezuela.
- Muertes conocidas (2011). Se prohíben los striptease en los funerales chinos. Extraído de <http://muertesconocidas.blogspot.com/2011/01/funerales-en-el-mundo.html> consulta: 11/04/16.
- Muir, Edward (2001). **Fiesta y rito en la Europa moderna**. Editorial Complutense. España.
- Padrón Guillén, José (2001). La estructura de los procesos de investigación. Revista Educación y Ciencias Humanas. Año IX. N° 17. Extraído de http://padron.entretemas.com/Estr_Proc_Inv.htm consulta: 04/06/08.
- Padrón Guillén, José (2003). Aspectos clave en la evaluación de teorías. Extraído de <http://www.entretemas.com> consulta: 24/11/04.
- Palao Pons, Pedro & Roig, Olga (2006). **Diccionario de Mitología**. EDIMAT Libros. España.
- Peirce, Charles Sanders (1987). **Obra Lógico-Semiótica**. Taurus Ediciones. España.
- Pérez-Rioja, José Antonio (1997). **Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada**. Editorial Technos. España.
- Phillips, Tom (2015). China outlaws 'obscene' striptease funerals. The Telegraph. China. Extraído de: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/china/11560137/China-outlaws-obscene-striptease-funerals.html> consulta: 24/04/15.
- Rodríguez, Begoña (2015). Danzas del mundo. Extraído de <http://danzasdelmundo.wordpress.com/historia/> consulta: 31/07/15.
- Silva, Carlos (2002). **Todos somos Otros. Discurso, espacio público y vida cotidiana en la Venezuela actual**. Cuaderno de Postgrado N° 31. UCV. Venezuela.
- Tamayo-Acosta, Juan José (2008). El ser humano, animal ritual. Extraído de http://www.mercaba.org/LITURGIA/h-m_animal_ritual.htm consulta: 28/02/08.

- Turner, (1988). **El proceso ritual. Estructura y antiestructura**. Editorial Taurus. España.
- Turner, Víctor (1999). **La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu**. Editorial Siglo XXI. España.
- Van Gennep, Arnold (2008). **Los ritos de paso**. Alianza Editorial. España.
- Wikipedia (2014). Danza de los funerales. Extraído de https://es.wikipedia.org/wiki/Danza_de_los_funerales consulta: 29/07/15.
- Wikipedia (2015). Striptease. Extraído de <https://es.wikipedia.org/wiki/SRIPTSEASE> consulta: 27/08/15.
- Winick, Charles (1969). **Diccionario de Antropología**. Editorial Troquel. Argentina.
- Yaxiong, Jiang (1987). Qiang Dances. En Yaxiong, Jiang. **Flying Dragon and Dancing Phoenix**. New World. China.
- Yurman, Fernando (2008). **La identidad suspendida. Una aproximación a la perplejidad identificatoria**. Editorial ALFA. Venezuela.