

Publicado: 2002-06



La danza como modelo analítico de interpretación sociocultural. Un estudio de caso

The dance as an analytic model of sociocultural interpretation. A case study

Ángel Acuña Delgado

Departamento de Antropología y Trabajo Social. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada.
acuna@ugr.es

RESUMEN

La danza, como hipótesis general y desde una óptica analítica, la consideramos como un texto que narra en su discurso una secuencia de significados, que nos informan sobre el estado de determinadas contingencias culturales. El artículo presenta de manera sintética algunos aspectos de la investigación llevada a cabo sobre la danza *yu'pa*, inscrita ésta dentro del marco teórico de la "etnomotricidad", es decir, de la "construcción social y cultural del cuerpo en movimiento". Finalmente se establecen las correspondencias más significativas que se desprenden de la danza (y el canto) con respecto a la dinámica societaria, al sentido pragmático de la vida, al pensamiento religioso, etc.; así como con respecto al proceso de aculturación y transculturación por el que atraviesa el grupo.

ABSTRACT

From a general hypothesis and from an analytic point of view, the dance is considered as a text that narrates a sequence of meanings in speech, providing information on the state of certain cultural contingencies. The article presents a synthesis of some aspects of the research on the dance *Yu'pa*. This is approached within the framework of the "Ethnomotricity" – that is to say, of the "social and cultural construction of the body in movement". Finally, the author establishes the most significant correspondences that are deduced from the dance (and the song) with regard to social dynamics, to a pragmatic sense of life, to religious thought, etc.; as well as with regard to the acculturation and cross-culturation process, currently present in the group.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

danza | análisis simbólico | significado religioso | aculturación | dance | symbolic analysis | religious meaning | acculturation

Introducción

La danza como "coordinación estética de los movimientos corporales" (Marrazo 1975: 49), constituye una "manifestación motriz -básicamente expresiva, aunque también representativa y transitiva-, que siguiendo un cierto ritmo o compás, posee diversas funciones ligadas a la manera de sentir, pensar y actuar del grupo que la produce".

El grupo étnico *Yu'pa*, de filiación caribe, y ubicado en la Sierra de Perijá (al noroeste de Venezuela), a pesar del fuerte choque cultural que viene sufriendo desde hace ya más de medio siglo, mantiene vigente aún hoy día una de sus más importantes formas de expresión, curiosamente muy poco tratadas por la literatura: sus danzas.

La presente investigación realizada sobre la danza *yu'pa* se inscribe dentro del marco teórico de la "etnomotricidad", es decir, de la "construcción social y cultural del cuerpo en movimiento". Así, pues, como propósito final se ha tratado de mostrar cómo y en qué forma la actividad expresivo-motriz que supone la danza *yu'pa* refleja su modo de ser cultural en un amplio espectro.

Partiendo de que la cultura popular, ya sea tradicional o moderna, condiciona las manifestaciones motrices de cualquier agrupamiento humano, y a través de éstas, mediante la educación, consciente e inconsciente, se produce la enculturación de sus miembros, constituyéndose así un ciclo continuo en el que media la motricidad, el planteamiento en el cual se basó inicialmente la investigación emprendida sobre la danza *yu'pa*, se fundamentó en la línea que sigue: En los agrupamientos humanos que mantengan un sistema económico doméstico, un íntimo apego a la naturaleza y no utilicen la escritura como medio habitual de comunicación, la manifestación motriz que supone la danza, constituye un

vehículo esencial de comunicación y de transmisión/adquisición cultural, tanto entre los componentes del propio grupo social -enculturación- como entre grupos distintos -difusión-.

Las danzas *yu'pas* en su diversidad, por ser consecuentes en su práctica actual con el contexto en donde se hallan inscritas, permiten hacer un análisis acerca de la función y de la estructura que poseen; observándose en ellas no sólo su función general o funciones específicas, sino también la lógica interna que se deriva de sus ejecuciones, así como la simbología de sus formas coreográficas y de sus movimientos cinésicos individuales.

En esta línea, al objeto de discutir y justificar dicho planteamiento, nos propusimos entre otros los siguientes objetivos:

1. Describir y analizar el contexto ecológico y socio-cultural de las comunidades *yu'pas* en donde se centró la investigación.
2. Describir y analizar el contexto temporal, espacial y circunstancial de la danza, en cada una de las comunidades que fueron objeto de estudio.
3. Describir y analizar los procesos rituales que acompañan a cada danza, así como la simbología de sus elementos integrantes.
4. Analizar los rituales en donde participa la danza de modo sincrónico y diacrónico, teniendo en cuenta asimismo las perspectivas *emic* y *etic*.
5. Caracterizar motriz, coreométrica y musicalmente cada danza.
6. Organizar taxonómicamente el universo de la danza *yu'pa*.
7. Establecer las correlaciones pertinentes entre los diferentes episodios de cada modelo de danza y sus respectivas significaciones simbólicas -análisis semiológico-.
8. Comprobar en qué medida la aculturación a la que están sometidas las diferentes comunidades incide sobre la ejecución de sus rituales, y por inclusión de sus respectivas danzas.

Planteamientos teórico-metodológicos

El trabajo de campo prospectivo en el grupo étnico Yu'pa duró un mes (julio de 1991), en el transcurso del cual se visitaron la mayoría de las comunidades de la región Irapa -en el interior de la Sierra de Perijá-, para tener una visión de conjunto de la estructura y demografía de los poblados, así como de la vida diaria llevada a cabo en los mismos, dando la impresión, confirmada posteriormente, de que existían marcadas diferencias entre la comunidad de Tukuko y las situadas próximas a ella, con respecto a las comunidades ubicadas más al interior de la montaña, en las proximidades de la frontera con Colombia.

Tras esta primera fase prospectiva, consideramos oportuno centrar el trabajo de campo definitivo, dado las limitaciones de tiempo (cinco meses), en las comunidades de Kiriponsa y Yurmuto, ambas situadas en el interior de la selva montañosa, pertenecientes al subgrupo Irapa, aunque ubicadas en valles diferentes. También tendríamos en consideración a la comunidad misional de Tukuko, a efecto de poseer un marco comparativo más amplio, en el que intervinieran con más nitidez categorías culturales de carácter foráneo y sentido aculturativo.

Esta segunda fase de investigación o trabajo de campo propiamente dicho, se desarrolló durante los meses de noviembre de 1991 a marzo de 1992, ambos incluidos.

El hecho de haber elegido las comunidades de Kiriponsa y Yurmuto como muestras para nuestra investigación obedece a la intención de centrar el estudio en comunidades que mantengan una vida más próxima a lo que se recuerda como "tradición", permaneciendo ésta aún viva, aunque fuera de manera parcial. Por otro lado nos propusimos también elegir dos comunidades entre las cuales no existiera una comunicación permanente entre sus miembros, al objeto de saber si existían diferencias intercomunitarias en las costumbres tradicionales, así como en otro tipo de prácticas que no entren

dentro de esta categoría.

Las comunidades *yu'pas* de Perijá se encuentran en diferentes grados de aculturación, aunque más valdría decir que son las personas las que se encuentran en esa situación, ya que dentro de una misma comunidad no todos sus integrantes están aculturados por igual. De hecho, existen personas que encontrándose más alejadas de Tukuko son más susceptibles a influencias exteriores modernistas y están más a favor del cambio que otras que hallándose más próximas a Tukuko son más fieles conservadoras de la tradición.

Las técnicas metodológicas utilizadas para conseguir dar luz a los objetivos anteriormente expuestos fueron las siguientes:

1. Observación científica participante y no participante, según el caso, pero siempre estructurada y sistemática en torno al contexto y objeto de estudio.
2. Entrevistas intensivas e historias de vida aplicadas a los informantes más relevantes de las comunidades visitadas, que solían ser personas de avanzada edad.
3. Elaboración de genealogías, dado que las relaciones de parentesco mantienen en este tipo de sociedades una clara correspondencia con la estructura y relaciones sociales entabladas en cada comunidad.
4. Filmación de películas de vídeo y fotografías en diapositivas sobre distintas manifestaciones culturales, y en especial todo aquello relacionado con la danza y los procesos rituales en donde está implícita. Al mismo tiempo que grabación magnetofónica de los cantos y de la música que acompañaba a la danza o se producía de manera aislada.
5. Revisión bibliográfica, principalmente sobre la historia y la cultura *yu'pa*.

En este trabajo nos hemos aproximado al mundo de la danza *yu'pa* desde muchos ángulos: la hemos observado desde un "enfoque performativo", necesario para saber discernir aspectos sobre la eficacia de la acción simbólica realizada, así como sobre su capacidad de ejecución, normalmente orientada a un fin.

Igualmente la hemos considerado desde un "enfoque ecológico", tratando de comprender si hay rasgos en la danza que demuestren o al menos insinúen cómo y en qué medida los *yu'pas* adaptan su comportamiento a las características ambientales del entorno en donde viven, destacando asimismo el papel y la significación simbólica que poseen ciertos elementos presentes en las danzas, sustraídos del ambiente físico.

También se han procurado establecer correspondencias entre las formas y significados de la danza con una amplia gama de aspectos que pertenecen a la propia tradición cultural *yu'pa*, adoptando así un punto de vista que podríamos denominar "enculturativo", en la medida que parte de la transmisión de conocimientos de una generación a otra en el interior de la misma sociedad. En esta línea hemos estado atentos a cómo se hacen presentes en la danza ciertas manifestaciones ligadas a la organización del trabajo, las relaciones de género, las relaciones de parentesco, la estructura de autoridad, las relaciones de poder, los valores, las creencias, etc.; los cuales influyen en mayor o menor grado en la estructura y dinámica de las danzas.

Todos esos factores, sin embargo, debido a que en el actual momento que atraviesa la sociedad *yu'pa* en su proceso histórico no sólo se transmiten y adquieren por medio de la enculturación, sino que existen múltiples interferencias que condicionan y conducen tal adquisición, también se han enfocado desde un punto de vista "aculturativo", analizando cómo se recogen en las danzas de una manera inconsciente, las consecuencias que se derivan de la difusión cultural producida a través de distintos agentes exteriores, que inciden de una manera contundente en los cambios de comportamiento de esta sociedad.

En esa línea, observamos cómo efectivamente existen en las danzas que inscribimos dentro de la categoría de *tomaire*, y también en las de *caja pijojo*, elementos simbólicos que muestran una clara influencia misionera, criolla y de la política gubernamental, como principales bastiones que inducen al cambio.

En cualquier caso, todo nuestro esfuerzo e interés se ha volcado en cómo hacer relevante el "contexto" en el análisis simbólico de la danza, o dicho de otro modo, cómo hacer coherente el análisis simbólico o semiológico de la danza en base al papel que ocupa el contexto.

En sí misma y considerada aisladamente, la danza *yu'pa* explicaría poco de la cultura en la que toma cuerpo y se hace notar, por lo que, insistimos en que su interpretación debe contar con el micro contexto habitualmente ritual en donde se recrea, así como con el macro contexto cultural que la envuelve.

Hecha esta primera aproximación metodológica, hay que decir, en lo que respecta al registro de datos acerca de las danzas, que se optó finalmente por filmarlas y fotografiarlas, además de grabar los cantos que simultáneamente se producían, para disponer de una serie de documentos que con posterioridad serían analizados con calma. De manera complementaria se anotaron por escrito los aspectos más significativos que ocurrían en torno a ellas, así como los procesos rituales en que éstas, normalmente, se hallaban inscritas.

Al objeto de no perder detalles de interés sobre el desarrollo de las danzas, se dispuso de un protocolo de observación o modelo taxonómico de los componentes de la danza, que sin ser exhaustivo, y estando abierto a la inclusión de categorías no comprendidas previamente, sirvió de guía a la hora de tomar datos sobre el terreno, así como en el análisis que con posterioridad se haría.

MODELO TAXONÓMICO DE LOS COMPONENTES DE LA DANZA

1. Nombre asignado y tradición oral asociada.
2. Espacio de realización dentro del contexto territorial.
3. Tiempo de realización: fecha anual; hora del día.
4. Rituales que acompaña.
5. Punto de vista *emic* sobre la función que desempeña.
6. Estructura general:
 6. 1. Participantes:
 - 6.1.1. Ubicación temporal y espacial de la danza dentro del ritual.
 - 6.1.2. Número de practicantes y espectadores.
 - 6.1.3. Situación de los practicantes y espectadores dentro del espacio ritual.
 - 6.1.4. Grupos de participantes según: edad; sexo; estatus; parentela; etc..
 - 6.1.5. Asociación del rol social con el rol ritual.
 - 6.1.6. Tipo somático de los practicantes y características físicas más significativas.
 - 6.2. Coreografía:
 - 6.2.1. Registro sincrónico de los diferentes participantes anotado por episodios.
 - 6.2.2. Registro diacrónico de la evolución sucesiva de los episodios.
 - 6.3. Letra del canto y voz:
 - 6.3.1. Contenido de la letra del canto.
 - 6.3.2. Señales vocales que acompañan a las palabras habladas: vocalizaciones -risa, llanto, suspiro, bostezo-.
 - 6.3.3. Segregaciones vocales -hum, ah, uh, ...- en relación con el tema y con los estados afectivos.

6.3.4. Cualidades de la voz: ritmo; articulación; volumen; resonancia; timbre; tono; velocidad; ... en relación con las características de la persona.

6.3.5. Turno de conversación en el canto.

6.4. Elementos musicales:

6.4.1. Número y nombres.

6.4.2. Características generales de cada uno: forma; modo de utilización; sonido que emite; papel que desempeña dentro del ritual -tiempo de utilización, sincronización entre ellos, sincronización con la coreografía-.

6.5. Movimiento cinésico:

6.5.1. Gestos.

6.5.2. Movimientos corporales.

6.5.3. Movimientos del tronco, brazos, manos, piernas, pies, cabeza.

6.5.4. Posturas estáticas.

6.6. Paralenguajes:

6.6.1. Conducta táctil:

6.6.1.1. Tipos: palmear, pellizcar, besar, sacudir, acariciar, etc..

6.6.1.2. Zonas corporales implicadas en el contacto táctil según el tipo de contacto empleado.

6.6.2. Expresiones faciales:

6.6.2.1. según tres zonas de la cara: 1. ceja-frente. 2. ojos-parpados-caballete de la nariz. 3. mejilla-nariz-boca-mentón-mandíbula.

6.6.2.2. Manifestaciones primarias de afecto que representan: sorpresa, miedo, cólera, disgusto, felicidad, tristeza, vergüenza, interés.

6.6.3. Conducta visual: formas y funciones de la mirada según las manifestaciones primarias de afecto.

6.6.4. Proxémica:

6.6.4.1. Territorialidad: intrusiones, defensa, respeto, etc. del espacio personal y grupal.

6.6.4.2. Relación del espacio de danza con el número de participantes -densidad-.

6.6.4.3. Distancias conversacionales durante la danza.

6.6.4.4. Disposiciones espaciales de los participantes de acuerdo al liderazgo, tema o tarea, sexo, edad, prestigio social, motivación, parentela, carácter personal,

6.6.5. Adornos e indumentaria:

6.6.5.1. Descripción del atuendo según sexo, edad, ...

6.6.5.2. Artefactos que acompañan según sexo, edad, ...

6.6.5.3. Maquillaje y tocado;

6.6.6. Factores del entorno:

6.6.6.1. Características generales del medio ambiente natural próximo al escenario.

6.6.6.2. Ambiente humano próximo al escenario.

6.6.6.3. Decorado: estructura y diseño en función del espacio y la participación, color, sonido, iluminación, objetos móviles.

Salvado satisfactoriamente el escollo que supone registrar audiovisualmente las danzas y los cantos y habiendo tomado igualmente notas escritas sobre ellas, quedaba, no obstante, la tarea de describir o escriturar cinesigráficamente las danzas, utilizando un procedimiento que fuera, a la vez que riguroso, fácilmente legible y entendible para aquellas personas que tuvieran interés por este tema. Con esta preocupación barajamos cuatro procedimientos distintos para finalmente decidimos por uno de ellos.

El procedimiento aquí empleado para configurar la estructura analítica de las diferentes danzas, se ajustó en cierto modo al protocolo que previamente fue utilizado para registrar los datos sobre la danza. Consta de una primera parte en donde se presenta la estructura inicial de la danza en cuestión en forma de episodio fotográfico; señalando por escrito el número de danzantes que componen el grupo en cada caso, y la posición espacial en su inicio. Y de otra parte en donde se presenta el desarrollo general de la danza, partiendo de una secuencia de episodios con escenas fotográficas complementadas con líneas de trayectorias. Esta segunda parte tiene en consideración los siguientes aspectos: coreografía (en ella se explica por escrito el proceso seguido en cada danza destacando detalles difícilmente apreciables y señalables mediante otro procedimiento); movimientos cinésicos peculiares e individuales (en base igualmente a una explicación por escrito que en ocasiones, cuando se estimó procedente, se remitía a alguna escena fotográfica alusiva a la cuestión tratada); paralenguajes (conducta táctil, expresiones faciales, conducta visual, proxémica, adornos e indumentaria y factores del entorno, refiriéndonos a ellos cuando éstos se estimaran relevantes y significativos de cara a la interpretación final); elementos musicales (cuando fueron utilizados, aunque en este sentido existe una gran parquedad, siendo la entonación oral la base de la estructura musical); y la letra del canto (incluyendo el texto *yu'pa* en transcripción ortográfica, redactado interlinealmente) y la estructura musical (en aquellas piezas más representativas). En este último aspecto sería frecuente que figurara a veces más de un canto acompañando a una misma danza.

Todos estos apartados serían desarrollados en cada danza, siempre que fueran significativos, no obstante, en caso de similitud entre los paralenguajes empleados en las danzas, o entre las estructuras musicales de las mismas, para no repetirse demasiado, el texto se remitía a lo ya dicho en la que constituía el patrón básico y precedente.

Además de todo lo anterior, se desarrolló a modo de observaciones preliminares en cada categoría o tipo de danza, aspectos tales como el espacio y el tiempo de realización, así como los rituales que acompañan, igual que de modo particularizado en algunas danzas se realizarían observaciones de este tipo cuando fue preciso.

Dentro de cada categoría o tipo de danza se enumeraron éstas de acuerdo a la estructura coreométrica que poseían, estableciendo también variantes de cada número cuando no existía una diferencia muy significativa entre ellas.

En lo que respecta a la estructura musical, tan importante de tener en cuenta en una investigación sobre danzas, llegamos a la conclusión de presentar sólo aquellas estructuras musicales realmente representativas de la categoría de danza a la que correspondía, y así obtuvimos una para el *cashá pisosa*, una para el *okatu*, una para el *cushe*, y varias para el *caja pijojo* de Sirapta, y para el *tomaire*.

ESQUEMA DEL MODELO GENERAL DE ESTRUCTURA ANALÍTICA DE LA DANZA

1. OBSERVACIONES PRELIMINARES:

- Espacio de realización.
- Tiempo de realización.
- Ritual que acompaña.

2. ESTRUCTURA BÁSICA:

- 2.1. Participantes (número y posición de partida)
 - Episodio-

3. DESARROLLO:

-Secuencia de episodios-

3.1. Coreografía

- Observaciones

3.2. Movimientos cinésicos peculiares (individuales)

3.3. Paralenguajes:

- Conducta táctil.

- Expresiones faciales.

- Conducta visual.

- Proxémica.

- Adornos e indumentaria.

- Factores del entorno.

3.4. Elementos musicales (si los hay).

3.5. Letra del canto y estructura musical.

Ordenación topológica de las danzas *yu'pas*

Para dar luz a cómo están estructuradas las danzas en la sociedad *yu'pa*, y cual es la estructura formal y el sentido que compone cada danza, se aplicaron de manera sistemática varios criterios para su descripción y análisis.

En primer lugar se comenzó por dar una definición sobre la danza indígena, en la que se inscribe la danza *yu'pa*, al objeto de diferenciarla de las que no lo son, estableciendo sus características esenciales.

A partir de aquí se trató de ordenar el mundo dancístico *yu'pa* de acuerdo a un doble criterio, a fin de configurar un modelo taxonómico que recogiera el conjunto de posibilidades que entraran dentro del objeto de estudio previsto, haciendo la matización de que dicho modelo es exclusivamente aplicable al subgrupo Yu'pa-Irapa, incluyendo también el pueblo de Sirapta del subgrupo Yu'pa-Macoita, al ser éste el contexto espacial en donde se focalizó el trabajo de campo. Esta apreciación es importante aclararla ya que una vez comprobada la enorme diversidad de formas de danzas que los *yu'pas* son capaces de generar, el modelo propuesto sería parcial por estar incompleto, si se tratara de generalizar al conjunto de la sociedad *yu'pa*, incluyendo todos los subgrupos (los cuales suman un total de 7).

Desde un punto de vista *etic*, el primer criterio elegido de clasificación fue el de la "adscripción de la danza a un tipo u otro de ritual". En función de dicho ritual establecimos 5 tipos de danzas diferentes: *cashá pisosa*, *okatu*, *cushe*, *tomaire* y *caja pijojo*.

Hecho esto, se examinó cada tipología por separado aplicándole esta vez como segundo criterio clasificatorio la "estructura coreográfica empleada en cada una de ellas", de este modo obtuvimos como resultado una forma única en tres de los tipos: *cashá pisosa*, *okatu* y *cushe*; y 8 categorías distintas con diversas variantes en cada una, en la correspondiente al *tomaire*; siendo el *caja pijojo* un tipo abierto en formas y variantes, cambiante cada año (durante nuestro trabajo de campo se registraron 3 grupos con un total global de 29 danzas).

MODELO TAXONÓMICO DE DANZAS YU'PAS

1. Danza para *Casha pisosa* (nacimiento de varón).
2. Danza para *Okatu* (mortuoria o fúnebre).
3. Danza para *Cushe* (primera recogida de maíz).
4. Danzas para *Tomaire* (confraternización).
 - 4.1. Formación lineal en pared (9 variantes).
 - 4.2. Formación lineal con actuaciones añadidas (17 variantes).
 - 4.3. Formación en pareja (7 variantes).
 - 4.4. Desplazamiento en solitario (6 variantes).
 - 4.5. Formación circular y envolvente (4 variantes).
 - 4.6. Formación en fila de uno (3 variantes).
 - 4.7. Transiciones múltiples (2 variantes).
 - 4.8. Atracción forzada.
5. Danzas para *Caja pijojo* (fiesta del niño -en Sirapta-)
29 danzas interpretadas por 3 grupos

Realizada esta tarea clasificatoria tras una detenida observación de las imágenes grabadas en vídeo, se procedió a la fase de análisis pormenorizado de cada una de las formas dancísticas, describiendo primero cada una de ellas de acuerdo a sus elementos integrantes: coreografía, movimientos cinésicos individuales, paralenguajes, estructura musical y letra del canto, para posteriormente interpretar las significaciones que se derivan de cada uno de los elementos simbólicos tenidos en cuenta, estableciendo las pertinentes correspondencias entre ellos y los distintos niveles del contexto en donde toman cuerpo y cobran sentido.

Para la elaboración del ya citado modelo taxonómico nos acercamos previamente al punto de vista *emic*, siendo preciso hacer una aproximación al campo semántico de aquellos términos que tuvieran que ver con el concepto danza. Con esa intención nos basamos en el vocabulario recogido de los informantes durante el trabajo de campo, y en el diccionario *yu'pa/español - español/yu'pa* escrito por el P. F. de Vegamián (1978).

En ese sentido apreciamos en primer lugar que las expresiones: *ewampo*, *ebak*, *evak*, *eva*, *iba*, *ibasa*, e *iratu*, que significan bailar, están relacionadas específicamente con *ebako* (ponerse de pie), *eua* (levantarse), *evanserano* (paralítico, que no se pone de pie), *ibako* (levantarse cuando uno se ha caído), e *iratok* (levántese ya). Por tanto, teniendo en cuenta estos términos, es lógico pensar que la acción de bailar posee una clara conexión léxica con la de estar de pie, que sería el primer requisito para iniciar la danza.

Por otro lado tenemos otros términos como son: *omaike* (bailar), *omaiki* (cantar, fiesta, adorno), *omaiku* (cantar), *ojemaiki*, *ojemaiko* (jugar), *semaike*, *semaiki* (cantar, bailar), *yomaiko* (canto, fiesta, danza) y *yomajku* (fiesta), en donde se puede apreciar una asociación semántica de la danza con el canto principalmente, así como con la fiesta y el juego, que serían sinónimos de diversión.

Por otro lado, también se suelen utilizar los términos *tomaire* (bailar, cantar), y *tomaireta* (danza de la yuca), los cuales están claramente asociados al término *tomaira* que designa al chamán o líder religioso que actúa como intermediario entre su gente y el mundo sobrenatural. Y en cierto modo, entendemos que también pudieran estar relacionados con *tomakare* (trabajar), existiendo así en esta línea una conexión entre la danza y el canto con situaciones que se derivan, por un lado del ámbito sagrado, y por otro del ámbito laboral.

Por último, encontramos también nexos entre los términos *tuveva*, *tuviva* y *tuvisa* (danzar) con *tuvitapa* (casarse); por lo que cabe sospechar que éstos se refieren a la acción de danzar con motivo de fiestas relacionadas con el matrimonio.

De este modo, se puede constatar que existen diferentes expresiones para designar una misma acción, que no hacen más que distinguir los contextos en donde éstas se realizan y los motivos que los alimentan: cuando eventualmente se danza por pura diversión se utiliza el término *ewampo* o parecidos a él; cuando se danza con motivo de una fiesta comunitaria para celebrar la prosperidad económica de los anfitriones (quienes invitan) se utiliza habitualmente el término *tomaire* o parecidos a él; al igual que cuando se danza en el ceremonial realizado por el fallecimiento de una persona. Cuando se danza para celebrar la llegada de alguien, se utiliza el término *yomaiko* o parecidos a él. Y cuando se danza por motivos de fiestas matrimoniales se utiliza *tuviva* o parecidos.

Sentido temático de las danzas *yu'pas*

En un intento por sintetizar y ofrecer una imagen global de las temáticas y los significados de las danzas, se presenta a continuación un cuadro aproximado en donde se establece la pertinente correspondencia entre dichas temáticas (aunque no todas) y las danzas respectivas.

CUADRO SINÓPTICO SOBRE LA TEMÁTICA DE LAS DANZAS *YU'PAS*

A. DANZA PARA *CASHA PISOSA*

Temas: . Infundir valentía y aguante al recién nacido.

. Invocación de prosperidad; conjuro contra el mal.

B. DANZA PARA *OKATU*

Temas: . Acompañar al muerto.

. Prepararle el camino al "más allá".

C. DANZA PARA *CUSHE*

Temas: . Ofrenda a *Oseema* (héroe cultural); homenaje.

. Pedir prosperidad agrícola.

D. DANZAS PARA *TOMAIRE*

Categorías:

- Referidas a las relaciones interpersonales.

Temas:

. Igualitarismo.

. Alianza entre hombres.

. Reciprocidad; redistribución; generosidad.

. Protección (de niños/as, mujeres, todos con todos).

- . Reconocimiento y respeto de la singularidad y de la obra personal.
- . Reproche recíproco; catarsis.
- . Simple comunicación; diálogo; interacción.
- . División sexual; ordenación sexuada de la vida colectiva.
- . Flirteo amoroso; sensualidad.
- . Relación "prematrimonial".

- En relación con el sentido de unidad.

Temas:

- . Cohesión de grupo; solidaridad; amistad; afecto;...
- . Cohesión tradición/modernidad.
- . Unidad de acción para aumentar la eficacia.

- En relación con el liderazgo.

Temas:

- . Liderazgo varonil.
- . Liderazgo del *yuatpa* (cacique).
- . Eficacia en la acción a través del liderazgo.

- En relación con la soya.

Temas:

- . Soya : propiciadora del encuentro social; vehículo de comunicación.
- . Protección de la *soya* (bebida fermentada).

-Temáticas variadas.

Temas:

- . Enculturación infantil.
- . Libertad de acción.
- . Alegría; júbilo.
- . Evolución; paso del tiempo.
- . Aculturación.

E. DANZAS PARA CAJA PIJOJO (Sirapta)

Categorías:

Grupo 1

- En relación con la figura totémica.

Temas:

- . Impregnación y reparto de valores sociales a través del tótem.
- . Culto al tótem (elemento de la naturaleza).

- En relación con el liderazgo.

Temas:

- . Reconocimiento y fidelidad al jefe.
- . Protección y dirección del *yuatpi* (director de danza).
- . Poder *del yuatpi* y del sexo masculino.

- En relación con el sentido de unidad.

Temas:

- . Solidaridad y unidad intragrupal.
- . Unidad de acción.

- En relación con la maternidad.

Temas:

- . Maternidad; procreación.

Grupo 2

- En relación con la figura totémica.

Temas:

- . Libertad de acción de la mariposa.
- . Paso del tiempo, de la vida.
- . Culto al tótem (elemento de la naturaleza).

- En relación con el liderazgo.

Temas:

- . poder del *yuatpi* y del sexo masculino.

- En relación con la maternidad.

Temas:

- . Reproducción impregnada por el tótem.
- . Vinculación profunda de madres/bebés-tótem.
- . Maternidad.

Grupo 3

- En relación con la figura totémica (físicamente ausente).

Temas:

. Vuelo de mariposa.

- En relación con el liderazgo.

Temas:

. Liderazgo de los símbolos varoniles.

- En relación con la maternidad.

Temas:

. Protección hacia bebés y madres (apoyo a la maternidad).

. Invocación a facilitar el parto.

- Referente a las relaciones interpersonales.

Temas:

. Reproches y resolución de conflictos.

. Intercambio generalizado.

. Eliminación de problemas.

- Temáticas variadas.

Temas:

. Expresión jubilosa; anuncio de fiesta.

. Admiración, emulación y sumisión sobre un modelo de comportamiento.

. Exaltación del dinero para procurar bienestar.

. Castigo al acto de cizañear.

. Rechazo a lo que viene de fuera.

. Aculturación y fijación en la estética.

Con respecto a las temáticas presentadas, podemos hacer las siguientes observaciones generales:

En relación con los modelos de danza expuestos para el *cashá pisosa*, para el *okatu*, y para el *cushe*, las temáticas y significados que se derivan de cada una de ellas hacen una clara referencia a los motivos rituales por los cuales se ponen en práctica, no saliéndose de esos márgenes en lo fundamental, aunque ello no supone la inexistencia de otros significados que pudieran añadirse como consecuencia de la ejecución personal de cada cual. De este modo, aunque la estructura cinésica y coreográfica de la danza realizada en el *cashá pisosa* se halle asociada con la idea de la valentía que se le ha de infundir al recién nacido, así como con la invocación de prosperidad y el conjuro contra el mal, el carácter propio que cada ejecutante le dé a la danza que pone en práctica, puede hacer derivar de ella mensajes añadidos por él mismo que tengan que ver con múltiples aspectos: su relación con la familia del recién nacido, su posición dentro del grupo, su prestigio personal, etc.

Lo mismo se puede decir para la danza empleada en el *okatu* y en el *cushe*, ajustadas cada una de ellas a un sólo modelo de ejecución con unos significados explícitos, que no permitiendo variaciones excesivas que se salgan fuera de lo establecido por el ritual prescrito, sí es suficientemente flexible para que se deje notar en ella determinadas manifestaciones personales como fruto de la puesta en acción de sus intérpretes, de hecho cada persona le imprime un sello particular a la danza que realiza, dándole sentido propio.

Hay que tener en cuenta que las danzas realizadas en estos tres rituales se atienen a una temática muy concreta, sin embargo, los ejecutantes la personalizan a su modo, pudiéndose ver en ellas la manera en que cada cual siente el acontecimiento (nacimiento de un varón, muerte de una persona, primera cosecha de maíz) en función de su propia personalidad y de la implicación que tenga en él.

En cuanto a las danzas empleadas en el *tomaire*, éstas ocupan un amplio espectro tanto de formas como de significados. Los temas significativos que se derivan de ellas son muy diversos, pudiéndose englobar en 5 categorías principales. De todas ellas, la que hace referencia a las "relaciones interpersonales" es la que acapara una mayor cantidad de temas: el igualitarismo, la alianza entre los hombres, la reciprocidad, la protección de unos con otros, el flirteo amoroso, o la división sexual del grupo, son algunos de los más destacados.

A ella le sigue la que de un modo u otro hace alusión al "sentido de unidad", normalmente referida a la del propio grupo: la solidaridad, amistad, afecto, cohesión, son aspectos relevantes que se pueden observar en ese sentido; aunque también se aprecia otro mensaje acerca de la unidad que tiene que ver con una cierta armonía entre la tradición y la modernidad.

El "liderazgo" también se configura como una categoría en la que participan una serie de temas referidos a él: el papel dominante del varón, así como del *yuatpa* (jefe de comunidad), reflejado en el director del grupo, son imágenes muy repetidas, quedando de manifiesto que la mujer no ocupa el rol de tomar decisiones y llevar la iniciativa en el grupo cuando éste es mixto. Esta consecuencia, no obstante, entendemos que es aplicable a la vida comunitaria pero no a la familiar, en donde no ocurre exactamente lo que se refleja en la danza, llevando la mujer buena parte de la iniciativa en este ámbito.

La "soya" es otro tema recurrente que constituye por sí sola una categoría: se presenta como un producto cultural, vehículo de comunicación, que propicia el encuentro social y por tanto se ha de proteger. Es ésta un elemento clave, no sólo en el *tomaire*, sino en todo ritual festivo y ceremonial, siendo su presencia imprescindible en todo acto de estas características que se tenga por tradicional. En la danza ocupa un papel importante favoreciendo la interacción.

Conectado con las categorías citadas, aunque con ciertas connotaciones distintivas, se observa también una serie de "temáticas variadas", tales como las que hacen alusión a la enculturación infantil, a la libertad de acción, al paso del tiempo, o a las influencias exteriores, entre otras, de las que se derivan un cuadro muy rico en significados.

En cualquier caso, al igual que la clasificación de formas dancísticas en el *tomaire* está abierta, con motivo de la continua incorporación de aportaciones nuevas que con el paso del tiempo se van creando; el cuadro de categorías temáticas que se puede realizar en base a dichas danzas, queda igualmente abierto a la inclusión de nuevos significados inspirados en renovadas fuentes.

Con respecto a las danzas realizadas en el *caja pijojo* observado en Sirapta, se puede decir también que pertenecen a un modelo abierto de desarrollo. Sabiendo que las temáticas y los significados cambian cada año de acuerdo a la inspiración de sus organizadores, en el trabajo de campo que soporta esta investigación se puede constatar que la alusión a la "figura totémica" (de la mariposa o *kanasbi* en este caso) fue una categoría recurrente en mayor o menor grado en los tres grupos de danza existentes, incluso en aquel que no contaba con tótem para sus ejecuciones. Ello denota una generalizada consideración como símbolo comunitario presente en la fiesta.

También se repetía en los tres grupos la idea de "maternidad" o procreación, así como de protección hacia los recién nacidos, siendo ello lógico, habida cuenta del contexto festivo en donde se halla y el sentido general que lo asiste.

Resaltar el papel del "líder" ocupaba también la temática de los tres grupos: la fidelidad al jefe, la protección que éste presta a su gente, o el acatamiento de la norma son aspectos que se suceden en uno u otro grupo. No hay que olvidar que los grupos de danza están integrados por mujeres, teniendo invariablemente cada uno de ellos un hombre (*yuatpi*) que lo dirige, dato que nos corrobora de nuevo que en las relaciones de género (a nivel comunitario) el varón ocupa el papel dominante.

El "sentido de unidad de acción intragrupal" y de "solidaridad" se hallaba presente de manera más notable en el grupo 1; mientras que en el grupo 3 se presentaba de forma más destacada las "relaciones interpersonales" en diferentes manifestaciones: reproches, intercambio, eliminación de problemas, etc..

De este último grupo (nº 3) cuyo repertorio dancístico fue bastante mayor que en los dos restantes, se desprendería también un mayor número de temas, tales como el anuncio de fiesta, la exaltación del dinero, el castigo al acto cizañero, etc.. En cualquier caso, este grupo dejaba ver en su puesta en escena un mayor grado de influencias ajenas a la propia cultura.

A parte de los significados que se puedan desprender de las danzas observadas, en líneas generales se puede decir también que se encuentran emparentadas con la actividad lúdica. No fueron pocas las ocasiones en que los informantes se referían a ellas no como danzar sino como "jugar". Así pues, se podrían entender como parte importante del comportamiento lúdico, especialmente mostrado por los adultos, que propicia la diversión a través de la expresión corporal de sus practicantes, cumpliendo asimismo un papel catártico en la vida de las personas, por cuyo medio se liberan posibles tensiones acumuladas en la cotidianidad.

Por otro lado, el canto se halla presente con mucha mayor frecuencia en la vida de los *yu'pas* que la propia danza. Si la danza va acompañada indisolublemente del canto, practicándose en momentos rituales y festivos, éste se da mayormente en ausencia de aquella en la vida cotidiana.

Las mujeres cantan (y danzan) más que los hombres, y lo hacen en muchas ocasiones para sus hijos pequeños a fin de tranquilizarlos o dormirlos, a veces la entonación del canto se da en forma de nana, y en otros momentos también se realiza al modo con que se hace en la fiesta, aunque bajando el volumen de la voz; en cualquier caso acostumbrarse a escuchar este tipo de melodías hace que desde muy pequeños las asuman como algo que les pertenece por formar parte de la vida de su pueblo.

Sin embargo, aún siendo el canto y la danza una de las señas de identidad *yu'pa*, encontramos opiniones provenientes fundamentalmente de jóvenes asentados en zonas que mantienen un contacto continuo con la sociedad criolla, que manifestaban su rechazo hacia ese tipo de manifestaciones llegando a decir alguno que: "no se danza porque se está más civilizado". Esa opinión, aún no siendo mayoritariamente compartida, por el sector de la población del que proviene, nos pone sobre aviso de lo que puede ocurrir en el futuro, pensando que el proceso de "integración" en la sociedad rural venezolana es irreversible.

Conclusiones

Correspondencias significativas

1. La diversidad de aspectos culturales que posee la sociedad *yu'pa* en su conjunto, la cual se hace incluso constatable en el interior del subgrupo Irapa, supone precisar adecuadamente el contexto donde se ubica cada investigación, a fin de no desenfocar los resultados de la misma.

En nuestro caso, aunque la mayor parte del trabajo de campo se desarrolló en las comunidades de Kiriponsa y Yurmuto (dentro de la zona Irapa), obtuvimos información de otras comunidades pertenecientes a la misma zona, y sobre todo datos relativos a la danza, por lo que los resultados de la presente investigación se adjudican al subgrupo *Yu'pa Irapa*, al ser ese el substrato de donde fueron obtenidos los datos; incluyendo también una referencia al subgrupo *Yu'pa Macoita* en lo que respecta al *caja pijojo*.

2. Existe una clara correspondencia entre los significados que se desprenden de muchas danzas realizadas en el *tomaire* (ritual de confraternización) con la dinámica societaria que se puede apreciar en la vida cotidiana: el liderazgo varonil, el papel destacado del jefe, la diferenciación sexuada de la vida

colectiva, el papel protector de unos sobre otras/os, la solidaridad grupal; los reproches mutuos, la cohesión, la unidad de acción, el reconocimiento y respeto hacia las personas, el flirteo amoroso, etc. son todas ellas significaciones que así lo demuestran.

Asimismo, también existe una notable correspondencia entre las danzas como expresión lúdica con el sentido pragmático de la vida, reflejándose en ella el sentido igualitario del grupo en lo material y afectivo, la reciprocidad y redistribución en el intercambio, la generosidad, la enculturación de los más pequeños, la libertad relativa de acción individual, y el apego a la naturaleza, entre otras.

3. La danza (acompañada siempre del canto) se utiliza como forma de lenguaje en los dos principales rituales que cubren el ciclo vital de la persona: *cashá pisosa* (por el nacimiento) y *okatu* (por la muerte); en el primero de ellos se trata a través de la danza de infundir valentía y fortaleza al recién nacido, siendo asimismo un conjuro contra el mal; mientras que en el segundo de ellos servía de acompañamiento al muerto y de preparación del camino hacia el "más allá".

4. La danza es utilizada igualmente como forma de transmitir agradecimiento y de pedir protección a las entidades sobrenaturales que gobiernan los acontecimientos, y sobre todo a aquella que se relaciona con el medio esencial de subsistencia, en este caso la agricultura. Así ocurre con la danza del *cushe* en honor a *Oseema*.

5. A través de la danza se refleja no sólo la experiencia compartida sino también la individual. Dentro del contexto ritual y festivo los/las ejecutantes con la ayuda de la *soya* se abstraen en sus movimientos mostrando a través de su gestualidad, sobre todo del rostro y la mirada, un cierto estado de ánimos (tristeza, preocupación, alegría, etc.), así como el carácter y personalidad propia. Ello acontece tanto en la danza individual como colectiva, aunque la dinámica normal de la fiesta (referida al *tomaire* en donde el patrón de danza es abierto) hace que los participantes pasen de danzar en grupo o grupos más o menos numerosos (de 4 a 15 personas aproximadamente), a danzar en solitario o por parejas, en donde cada cual se halla menos condicionado para expresarse libremente.

6. La danza *yu'pa* como manifestación cultural constituye una seña de identidad para quienes la mantienen viva, reforzándose con ella el sentido de pertenencia y el apoyo a lo propio.

De toda la gestoforma observada, el "paso" con ligera genuflexión de una pierna fue el rasgo más recurrente, repitiéndose invariablemente en todas las modalidades; de este modo, el mismo se convierte en un elemento clave y decisivo para identificar a la danza *yu'pa*, aunque por carecer de datos exhaustivos que nos permitan efectuar comparaciones sobre un amplio abanico de poblaciones indígenas, no se puede afirmar con certeza que dicho "paso" sea del todo singular y propio de la citada danza.

Además de ello, por su constancia, encontramos en el paso la base o substrato que estructura toda la trama de interrelaciones que se dan en el sistema que constituye la danza, adquiriendo ésta unidad en su desarrollo.

Visto desde fuera, el paso cumple una función externa, imprimiéndole un carácter distintivo a la danza, la cual se hace reconocible como *yu'pa*; así como también una función interna, convirtiéndose en el eje axial que articula todo el sistema expresivo-motriz, dándole coherencia interna a su puesta en acción.

7. Existen elementos simbólicos unidos al desarrollo de algunas danzas, que son utilizados como implementos de la acción y cuyos significados se hallan ligados a la cosmovisión. En ese caso incluimos la *soya* (bebida elaborada en todas las fiestas y procesos rituales), la *masiria* (planta usada en el *cashá pisosa*), el *ayibu* (flauta usada en el *okatu*), el *menüre* cargado de maíz (cesto utilizado en el *cushe*), la pintura facial (usada en muchas ocasiones), ... y antiguamente el arco y las flechas que junto al cuenco o tapara con *soya* llevaban los hombres al danzar, siendo estos atributos de dos intenciones opuestas: la amistad y la enemistad.

8. Desde el punto de vista diacrónico, en las danzas realizadas dentro del *tomaire* se puede apreciar el proceso de cambio sufrido en el transcurso de las dos o tres últimas generaciones, más individualizada antes y más colectiva ahora, lo cual se halla en sintonía con los cambios surgidos en ese período en cuanto a la estructura de asentamientos (más concentrado ahora que antes), al grado de compartición

del territorio (más compartido ahora), y consecuentemente a la libertad de acción (menos libertad de acción individual ahora) y al grado de cooperación y conflicto (más cooperativo ahora).

En consecuencia de esa evolución, en la que se ha estado dando un progresivo condicionamiento por parte de tres agentes principales: la sociedad rural venezolana, los misioneros, y el gobierno y las multinacionales, sincrónicamente también se puede apreciar el gran número de influencias exteriores, principalmente provenientes de la sociedad criolla venezolana, que se hallan presentes en la actual manera de obrar de las personas. Ello se hace especialmente notable en las danzas que hemos incluido dentro de la categoría de *tomaire* practicadas por motivos recreativos y de confraternización, reflejándose aquí un fuerte impacto aculturativo.

No obstante dicha circunstancia no se da en todas las ejecutantes por igual, deduciéndose de la danza el grado de aculturación de cada cual.

Aunque en el computo general de las danzas se pueden abstraer muchas pruebas que denotan diversas influencias de agentes exteriores, en las realizadas con motivo del *caja pijojo* (en Sirapta, perteneciente al subgrupo Macoita), comparando las ejecuciones de los tres grupos formados, se puede comprobar el diferente grado de aculturación de sus respectivos directores.

9. Las danzas incluidas dentro de la categoría de *tomaire* consideramos que poseen una sólida vinculación con el juego, por el papel catártico y el sentido alegre y divertido que se les imprime. Los propios practicantes así lo entienden.

10. Las danzas incluidas dentro de las categorías de *cashá pisosa*, *okatu*, y *cushe*, (caracterizadas por poseer cada una de ellas un sólo patrón de ejecución) poseen un alto grado de "representación", siendo conscientes muchos *yu'pas* del significado que poseen ciertos gestos, y elementos simbólicos empleados en ellos, aunque siempre ajustados a un cierto margen diferencial de interpretación, en donde se advierte no sólo el conocimiento de la tradición sino también una buena dosis de imaginación.

Mientras que las danzas incluidas dentro de la categoría de *tomaire* (caracterizadas por poseer diversos patrones de ejecución) en sus distintos modelos, poseen fundamentalmente un "valor expresivo" para sus ejecutantes, los cuales no tienen en la inmensa mayoría de los casos ninguna opinión formada sobre sus significados. No obstante, ellos están cargados de evocaciones simbólicas adscritas posiblemente de manera no deliberada por parte de sus creadores, que por su enorme diversidad denotan tanto la propia enculturación como la aculturación a la que se hallan sujetos.

11. Los cantos empleados en las danzas de *tomaire* se hallan disociados de éstas en cuanto a su significación, ajustándose estas últimas a unas pautas más fijas de ejecución que aquéllos, y pudiéndose emplear más de una forma de canto en una danza y viceversa; el carácter abierto, improvisado, y heterofónico del canto refleja en su letra lo que más les inquieta y conmueve: el viaje, el pasado mítico, el pasado reciente, el "más allá", etc.

Perspectiva metodológica

1. La danza *yu'pa* posee actual vigencia en las comunidades de la zona Irapa, y aunque se halla sujeta a un proceso de cambio como resultado de su devenir histórico, es posible estudiarla desde una óptica funcional y también estructural, al ser consecuente con el contexto físico y humano en donde se hallan inscritas.

2. La contextualización de la danza *yu'pa* dentro de su ambiente físico y de su marco social y cultural, sin olvidarse de su perfil histórico, es tarea imprescindible, sirviendo como punto de referencia al cual acogerse para poder interpretar con rigor los significados que de ella se derivan.

3. Desde la perspectiva de las ciencias sociales y en especial de la antropología social y cultural, la danza no sólo hay que contemplarla como una manifestación estética, sino también como una forma de lenguaje y un instrumento que, estudiado debidamente, nos facilita poderosamente la comprensión del comportamiento cultural del pueblo que la ejecuta.

No obstante su exclusivo estudio no es suficiente para mostrar una visión holística sobre el modo de ser y

el estilo de vida que tal pueblo puede mantener, necesitándose por tanto la imprescindible información que facilita el contexto en un amplio espectro.

4. La danza como expresión simbólica dentro de la categoría de la comunicación no verbal, ayuda a entender los procesos socio-culturales del grupo al que pertenece. Para ello es preciso filtrar el contexto de acuerdo al criterio de pertinencia, prestando igualmente atención a las emociones que se activan con su ejecución.

5. El hecho de que la gestualidad y los movimientos coreográficos realizados en estas danzas tengan carácter simbólico, hace que el significado de éstos pueda cambiar en función de diversos factores y circunstancias, lo cual hace que el investigador se halle sujeto a cierto riesgo en su interpretación. Para acortar en buena medida el margen de error es imprescindible el "análisis contextual". En estudios como el presente, sugerimos asimismo la adopción de un doble enfoque: "performativo" y "ecológico y de adaptabilidad", considerando que en estas acciones siempre se persigue un cierto grado de eficacia, siendo la adaptación social y ambiental una constante en sus vidas.

6. Es en el ámbito festivo y ritual donde se puede captar con propiedad los significados precisos de las expresiones gestuales (sobre todo del rostro y la mirada) que se desprenden de la danza, ya que en el marco de la demostración (hacia el investigador) se carece de la información pertinente que ofrece el microcontexto que en realidad la envuelve. Las demostraciones por tanto sirven para tener una visión aproximada de la realidad, siendo necesario completarla con otros datos obtenidos de los informantes, y contrastarlos siempre que sea posible con la misma realidad, para conseguir en definitiva un mayor conocimiento de la práctica que se persigue.

7. En investigaciones de estas características, para obtener una impresión más completa y ofrecer un diagnóstico más preciso sobre la cultura de un pueblo, es muy conveniente desarrollar un trabajo de campo que cubra al menos un ciclo anual, sobre todo si se trata de gente que organiza su vida en torno a la naturaleza, y consecuentemente mantiene cambios sustanciales en el quehacer diario a lo largo del año, así como en el ejercicio de procesos rituales y festivos.

8. El trabajo de campo intensivo (durante el día y la noche), manteniendo una interacción continuada con los sujetos estudiados, compartiendo sin interrupción su modo de vida y observando sistemáticamente sus comportamientos, se presenta como el método ideal para la obtención de datos en este tipo de trabajos de investigación; mitigando en buena medida, junto con la entrevista intensiva con interprete, la falta de conocimiento en profundidad de la lengua nativa, la cual si bien es muy conveniente (necesaria en muchos casos), entraña un largo período de aprendizaje de varios años (cuestión que el investigador debe valorar de acuerdo a sus intereses y disponibilidad de tiempo), no siendo imprescindible para la consecución de una información rigurosa en determinado tipo de investigaciones, como es éste el caso.

9. El acceso a la información *emic* se hace imprescindible para valorar con propiedad el sentido del comportamiento dancístico. En esa línea es necesario superar el interrogatorio convencional en la entrevista intensiva y abierta, como fórmula exclusiva de recogida de datos, y explorar otros mecanismos que permitan acceder al conocimiento de la experiencia de los protagonistas de la acción. Consecuentemente se recomienda dar recursos a los propios sujetos para que fluya de ellos de manera natural la información buscada, siendo la fórmula del dibujo nativo o de la autofilmación dos interesantes procedimientos que habría que poner a prueba para comprobar sus resultados.

10. Con la tecnología actual el sistema fotográfico con la utilización de videoimpresora se aconseja como apoyo ilustrativo fundamental en la descripción de las danzas, a fin de ofrecer una visión más realista de las ejecuciones.

Asimismo el empleo de la cámara de vídeo se convierte en estos momentos en imprescindible para llevar a cabo una toma de datos exhaustiva acerca de la danza, facilitando sobremanera su posterior análisis.

11. Metodológicamente el enfoque ideográfico y el modelo hermenéutico es recomendable para el estudio simbólico de la danza. Al igual que la conjugación de la técnica etnocientífica y el relacionismo simbólico ofrece una mayor perspectiva, en la búsqueda de correspondencias significativas que se hallen en torno al sentido de la danza.

12. La búsqueda de sentido en torno a la danza se puede situar en un doble plano interpretativo: de un lado se destacaría en la danza la relevancia del contexto en toda su extensión, partiendo de la base de que en ella se refleja la diversidad de la cultura; y de otro modo se presentaría en ella la singularidad de la persona, por ser un medio a través del cual se expresan emociones de carácter universal.

Bibliografía citada

Acuña, Ángel

1998a *Yu'pas. En la frontera de la tradición y el cambio cultural*. Quito, Abya-Yala.

1998b *La danza yu'pa: una interpretación antropológica*. Quito, Abya-Yala.

1999 *Estudio semiológico y contextual de la danza yu'pa: una interpretación antropológica* (tesis doctoral en microfichas). Servicio de Investigación de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Laban, R. V.

1956 *Principles of dance and movement notation*. London, Macdonald and Evans.

Marrazo, T.

1975 *Mi cuerpo es mi lenguaje*. Buenos Aires, Ciordia.

Merleau-Ponty, M.

1966 *Signos*. Barcelona, Seix Barral.

Vegamian, F. de

1978 *Diccionario ilustrado Yu'pa-Español * Español-Yu'pa*. Caracas.