

Ángel Acuña Delgado,
Profesor Titular de Antropología Social
de la Motricidad.
F.C.A.F.D. Universidad de Granada.

ESTRATEGIA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LA DANZA: EL CASO YU'PA

Palabras clave: danza, yu'pa,
etnia, semiología, metodología.

Abstract

The research on which this work is based departs from the following premise: «in those human groups that maintain an economic domestic system, closely allied to nature and which do not utilise the written word as a normal means of communication; the motor expression that the dance supposes constitutes an essential vehicle of communication and transmission/acquisition cultural, as much between the components of their own group, as among different groups».

In this text some of the more relevant methodological aspects are presented, taking into account the process of research carried out on the semiological and contextual study of the dance yu'pa; an ethnic group from the Sierra de Perijá (north-western region of Venezuela).

In the methodological practice a wide range of information that goes from field work, to the analysis and interpretation of the facts is given; offering also a kinesiological model of registration of the dance, that facilitates its structural understanding.

Finally the conclusions of the investigation are given, always in the methodological aspects referred to.

Resumen

La investigación en la que se apoya el presente trabajo parte del siguiente planteamiento: «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 transmisión/adquisición cultural, tanto entre los componentes del propio grupo, como entre grupos distintos».

En este texto se ofrecen algunos de los aspectos metodológicos más relevantes, tenidos en cuenta en el proceso de investigación llevado a cabo sobre el estudio semiológico y contextual de la danza Yu'pa; grupo étnico ubicado en la Sierra de Perijá (región noroccidental de Venezuela).

En la práctica metodológica se muestra una amplia gama de información que va desde el trabajo de campo, hasta el análisis e interpretación de los datos; ofreciéndose igualmente un modelo kinesigráfico de escrituración de la danza, que facilita su comprensión estructural.



Finalmente se presentan las conclusiones a las que se llegaría en esta investigación, siempre en lo que a aspectos metodológicos se refiere,

Consideraciones previas

Considerando en primer lugar el concepto de «danza», o para ser más concreto la actividad motriz que puede ser ubicada dentro de lo que conceptualmente es entendido como danza, podemos hacer uso de algunas definiciones vertidas sobre el particular:

Según P. Galmiche: «la danza es un modo de expresión corporal, innato, natural y espontáneo en el hombre; está unida al ritmo, primero sagrada, luego festiva, después se laicizó, se codificó y se convirtió en acto independiente» (1986:7).

T. Marrazo dice de ella que consiste en la «coordinación estética de los movimientos corporales» (1975:49).

A. L. Kaeppler la concibe como una «forma de cultura, resultado de un proceso creativo que se apoya en la manipulación humana del cuerpo en el tiempo y en el espacio» (1978:32).

Un antropólogo clásico como es F. Boas (1944:19) dice por su parte, que la danza es un fenómeno humano universal cuyos patrones de ejecución se hallan de manera recurrente en amplias zonas separadas y no relacionadas, debido a las limitaciones de movimiento que posee el ser humano. Aunque cada cultura posee una singular configuración en los patrones de movimiento, como se puede apreciar mediante la comparación intercultural.

Herkovits y Merrian (1972:25) afirman también por su parte, que la danza es un arte transitorio realizado mediante el movimiento rítmico del cuerpo humano en el espacio, con un propósito determinado, siendo reconocido el resultado del fenómeno tanto por los actuantes como por los observadores de un grupo dado.

A estas definiciones podríamos añadir que la danza 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».

Entendida así, la danza constituye un fenómeno universal que se ha dado en todos los tiempos y en todos los pueblos, teniendo como principal valor histórico el haber contribuido al conocimiento del hombre de otros tiempos, por su importancia psico y socio-somática. Como expresa L. Bonilla:

«la danza se hace expresión y pretende interpretar las manifestaciones de esa misteriosa fuerza vital que ata al hombre a la naturaleza y parece al mismo tiempo querer elevarlo sobre ella. Sólo en la danza hecha rito, símbolo, mito y arte, es donde el hombre puso mayor afán expresivo y en la que hizo participar más elementos sacados de su propio ser psico-físico...» (1964:9).

Por sí misma es posiblemente la expresión artística más antigua que se conoce, y sea cual sea el motivo o los motivos que inducen a su práctica —descarga rítmica de un exceso de energía, acto religioso deliberado, etc.— puede servir como instrumento para comprender mejor la experiencia compartida, no sólo antigua sino

también contemporánea, por la evocación que se hace en muchos casos a la «estructura ausente» —utilizando palabras de Umberto Eco (1968). En esta línea cabe añadir que los códigos que se pueden descifrar del análisis de las danzas son más simbólicos que cognitivos, en la medida que no son pensados deliberadamente, estando pues la comprensión por parte de los ejecutantes, más basada en la sensación que en la cognición. Su poder comunicativo estriba en su capacidad de *hacer sentir*.

El hecho de que haya sido la danza *yu'pa* (1) como *danza indígena*, y no otro tipo de danza —clásica, moderna, tradicional— el objeto de este estudio obedece a la idea de querer analizar esta forma de motricidad en su contexto propio y no transferido, es decir, captar el desarrollo de la danza dentro de su propio marco referencial —heredado de generación en generación—, el cual permanece vivo en la memoria de la gente.

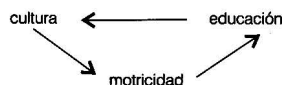
Este punto, sin duda que acarrea problemas de tipo ontogenético y también filogenético, porque realmente se hace difícil poder ubicar certeramente el origen de una danza concreta en el tiempo y en el espacio, a la vez que resulta igualmente complicado determinar la evolución que ésta ha tenido en tiempos pretéritos, considerando que nos referimos a pueblos que no han plasmado su historia por escrito.

En cualquier caso, teniendo en cuenta este inconveniente que se deriva de la condición ágrafa de la población elegida, en nuestro caso consideramos la estructura y la función de la danza desde que se conserva memoria histórica acerca de la misma —evitando la especulación en este sentido— hasta el momento actual. De este modo pudimos apreciar cómo y

(1) El grupo étnico *Yu'pa* está ubicado en la Sierra de Perijá, en la región noroccidental de Venezuela.

en qué medida ha ido cambiando en el tiempo y también en el espacio.

Realizadas estas aclaraciones, el planteamiento general en donde se sitúa la danza yu'pa como objeto de estudio es el siguiente: 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.



Basado en la interconexión de estos tres conceptos —cultura, educación y motricidad—, el pre-juicio o hipótesis de partida en esta investigación se fundamentó en un principio 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.*

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

- Describir y analizar el contexto ecológico y socio-cultural de las comu-

nidades yu'pas en donde se centró la investigación.

- Describir y analizar el contexto temporal, espacial y circunstancial de la danza, en cada una de las comunidades que fueron objeto de estudio.
- Describir y analizar los procesos rituales que acompañan a cada danza, así como la simbología de sus elementos integrantes.
- Analizar los rituales en donde participa la danza de modo sincrónico y diacrónico, teniendo en cuenta asimismo las perspectivas «emic» y «etic».
- Caracterizar motriz, coreométrica y musicalmente cada danza.
- Organizar taxonómicamente el universo de la danza yu'pa.
- Establecer las correlaciones pertinentes entre los diferentes episodios de cada modelo de danza y sus respectivas significaciones simbólicas —análisis semiótico—.
- Hacer coherente el análisis simbólico de la danza en base al papel que juega el contexto.
- Comprobar en qué medida la aculturación a la que están sometidas las diferentes comunidades incide sobre la ejecución de sus ritos y, por inclusión, de sus respectivas danzas.

Práctica metodológica

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— a fin de obtener una visión de conjunto de la estructura y demografía de los poblados, así como de

la vida diaria llevada a cabo en los mismos (véase Tectari. Memoria de una expedición, p. 32). En este período pudimos apreciar que efectivamente la danza se realiza de manera frecuente, cuestión fundamental para continuar con la investigación; dando asimismo 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 (2), se pasó a la realización del trabajo de campo intensivo, el cual se desarrolló durante los meses de noviembre de 1991 a marzo de 1992 (5 meses), centrando básicamente la atención en las comunidades de Kiriponsa y Yurmuto, pertenecientes al subgrupo Irapa, ambas situadas en el interior de la selva montañosa 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.

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 fiel conservadoras de la tradición.

(2) Hay que añadir que antes de proceder al estudio prospectivo sobre la danza indígena, se desarrolló un trabajo de investigación durante dos años (1989 y 1990) sobre las «danzas de espadas en Andalucía»; existentes en los pueblos de Obejo (Córdoba), San Bartolomé de la Torre, Puebla de Guzmán y El Cerro de Andévalo (Huelva); el cual sirvió como ejercicio metodológico o trabajo piloto de cara a la investigación que aquí se presenta.



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

- Observación científica participante y no participante, según el caso, pero siempre estructurada y sistematizada en torno al contexto y objeto de estudio.
- Entrevistas intensivas e historias de vida aplicadas a los informantes más relevantes de las comunidades visitadas, que solían ser personas de avanzada edad.
- 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.
- 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.
- Revisión bibliográfica, principalmente sobre la historia y la cultura yu'pa.

Mediante el empleo de todas estas técnicas de obtención de datos, sería posible completar el protocolo general o cuadro sinóptico de registro de datos, tanto del contexto ecológico y cultural de las comunidades sujetas a estudio, como de los distintos elementos que integran la danza, y que a priori se llevaba elaborado; sin prejuicio, eso sí, de incluir otras cuestiones con las que en un principio no se había contado, y que se consideraron significativas a medida que el trabajo de campo avanzaba.

Los medios técnicos con los que se contó para el desarrollo del trabajo de campo fueron los siguientes:

- 1 cámara de vídeo de 8 mm.
- 5 baterías de vídeo de 60' de duración real cada una.
- 10 películas de vídeo de 60' de duración cada una con posibilidad de ser duplicadas en tiempo.
- 1 cámara fotográfica con objetivo 28-80 mm.
- 40 rollos de diapositivas de 36 exposiciones cada uno.
- 1 flash.
- 1 grabadora-reproductora magnetofónica.
- 60 cintas de cassette de 90' de duración.
- 40 pilas alcalinas de 1.5 v.
- 1 brújula con limbo móvil.
- 1 cinta métrica de 2 m.
- 1 reloj cronómetro.
- 1 báscula portátil de hasta 150 k.
- planillas de observación plastificadas.
- material variado de papelería.

Durante el trabajo de campo se hizo evidente lo necesario que era llevar una adecuada sistematización, a la hora de ir tomando datos sobre el terreno. Para ello teníamos siempre dos cuadernos, en uno de ellos anotábamos las impresiones que íbamos teniendo sobre los acontecimientos diarios, así como el estado de ánimo que nos asistía, ya que éste fue un tanto variable en consonancia con el bienestar psico-físico que teníamos cada día y en cada momento; estas circunstancias consideramos que podrían ser una variable contaminadora a tener en cuenta. En el otro, anotábamos detalladamente aspectos concretos que encajaban dentro de cada una de las categorías recogidas en el protocolo de observación, las cuales se inscribían ordenadamente en su lugar correspondiente.

Para ir redactando el diario de campo, se hacía muy útil llevar durante todo el día en un bolsillo, un bolígrafo y un pequeño bloc de notas, en el que anotar de modo telegráfico todas las circunstancias su-

gerentes o pensamientos que pasaran por la mente, para que por la noche, en solitario y a la luz del candil de keroseno, se pudiera desarrollar extensamente todos esos puntos que más adelante serían de gran interés a la hora de redactar el informe final de la investigación.

Es muy conveniente pasar a limpio y por supuesto ampliar y redactar debidamente, tras la pertinente reflexión, todos los datos que se van anotando sobre la marcha en el cuadernillo de notas, y que no son más que primeras impresiones, que nos ayudarán más tarde a recuperar la memoria sobre lo acontecido. Al mismo tiempo, es también conveniente no demorar excesivamente el desarrollo discursivo de esas primeras anotaciones, dado que si pasa el tiempo, debido a la acumulación de nuevos datos que acaparen la atención del observador, se pueden perder detalles a la vez que inspiración en la reflexión sobre determinados aspectos, que en un primer momento se tienen frescos.

Por otro lado, es preciso reconocer las serias limitaciones que posee el trabajo de campo, realizado sobre una comunidad de la que no se conoce su lengua. En Kiriponsa, a parte del interprete J. Miki, tan sólo cuatro personas conocían algo del idioma español, de un total de 93; personas; y en Yurmuto eran cinco personas las que podían expresarse en español con un regular grado de comprensión, de un total de 75 que conformaban la comunidad. Esta circunstancia llevaba a depender excesivamente del interprete, y a perder a veces el acceso a la información que se desprendía de situaciones interesantes. No obstante, a pesar de esta dificultad, la tarea de campo fue sumamente intensiva y centrada, sobre todo, en la observación sistemática de la interacción producida en la vida cotidiana.

Desde un punto de vista metodológico, es conveniente ser lento a la hora de entrevistar y hacer preguntas a los informantes, no adelantarse nunca a las res-

puestas ofrecidas, no interpretar o preguntar con alguna afirmación, para no condicionar al interlocutor, y sobre todo emitir preguntas con claridad.

Las narraciones obtenidas de los informantes, aparte de su contenido semántico, sirven en general para saber la temática y los hechos que más han marcado la personalidad de cada cual, por la reiteración e insistencia que se haga sobre las mismas. En este sentido, conviene dejar hablar al informante (sobre todo si es anciano) de lo que quiera y sin interrupciones, a partir de una serie de formulaciones generales (salvo excepciones), que se le planteen al inicio. Por ejemplo: ¿cómo eran antes las reuniones con «soya»?; ¿cómo se distribuían las familias por el territorio cuando usted era joven?; etc.(3). De esta manera evitábamos también la recogida de respuestas contradictorias de orden más bien técnico, ocasionada al emitir varias formas diferentes de preguntas sobre una misma cuestión, lo cual, desde nuestro punto de vista, no es conveniente hacerlo cuando no se domina el idioma del interlocutor. En estos casos, formulando la pregunta de manera abierta se evitan las respuestas monosilábicas (sí, no, ...) y en consecuencia confeccionar el discurso nativo al modo en que lo ha pensado el investigador (4).

En líneas generales, los *yu'pas* son buenos colaboradores para ofrecer la información que se les solicita sobre su cultura, pero hay que ser cautos a la hora de elegir a los

informantes, dado que algunos destacados *yu'pas* bilingües y con determinado tipo de formación profesional, que trabajan en el ámbito criollo, y que además se dan como referencia a los investigadores sociales que llegan un tanto desamparados, son auténticos farsantes, que muestran en su discurso un panorama pintoresco de su propio grupo étnico, incoherente con la realidad, al objeto de buscar la propia promoción y satisfacción. Con ese propósito dicen muchas veces lo que los investigadores desean oír, mientras más exótico mejor, contribuyendo de este modo a la falsa objetivación de la subjetividad e imparcialidad del científico social. Por esta circunstancia es preciso estar siempre atento a los narradores de cuentos en forma de realidad, discriminando a tiempo lo que se dice de lo que se hace, lo que se cuenta de lo que se puede llegar a observar y percibir.

A veces, uno mismo también se autoengaña con su propia percepción de la realidad. En este sentido he de decir que las expectativas que se tenían puestas en las comunidades *yu'pas* de la región Irapa con respecto a la danza no se cumplieron tal como las pensábamos en un primer momento. En el trabajo prospectivo del año anterior al trabajo de campo, en tan sólo dos semanas se danzó en Kiriponsa en tres ocasiones, todas ellas con soya. En ese primer encuentro, nada más tener conocimiento la gente del lugar de que el motivo de mi presencia era el de

estudiar su danza, todos se volcaron en mostrarme sus diversas formas, y con frecuencia tanto los niños como los adultos se tomaban de las manos e interpretaban algunos movimientos. Al pasar por Kunana y Kanobapa también se organizaron rápidamente para danzar, mostrando orgullosamente su tradición viva. También en Taremo se danzó aunque con menos interés. Durante todo el tiempo que duró el recorrido por las diferentes comunidades S. Shova, mi guía e intérprete, llevó su tambor colgado del hombro tocándolo momentos antes de entrar en los poblados, animando a la gente a que danzaran. En general, obtuve desde todos los puntos de vista una impresión muy agradable, al comprobar que la danza tenía mucha vigencia en estas comunidades irapas, siendo en apariencia un lugar privilegiado para llevar a cabo una investigación como la propuesta. Sin embargo, meses después nada más iniciar el trabajo de campo intensivo me llevé una gran desilusión al ir comprobando a medida que pasaba el tiempo que la situación había cambiado y la danza se hacía difícil de ver. Sin duda el factor determinante en el cambio de actitud de los *yu'pas* en torno a la danza fue el tipo de actividad y grado de ocupación mantenida en una y otra época del año durante las que mantuvimos contacto (5), lo cual nos hizo entender la realidad cíclica y cambiante que conforman la vida *yu'pa* (6).

(3) En ocasiones, a partir de la pregunta ¿dónde nació usted?, se respondía con un relato de 30' o 45' en donde se contaban varias historias, pasando de una cuestión a otra; lo que nos ahorra posteriormente tenerle que formular otras cuestiones, al estar éstas respondidas a través de la primera pregunta.

(4) Conforme se va conversando con los informantes, uno se va dando cuenta de las imprecisiones y contradicciones cometidas por éstos —involuntariamente— al responder a las preguntas que se les plantea. Por ello la impresión que un investigador social obtenga de una comunidad no debe basarse en la simple entrevista pasada a algunos informantes, sino que debe completarse con muchas horas de comunicación y observación sistemática, que nos pondrán de relieve la realidad de manera más exacta.

A veces ocurre que el informante nos pone sobre falsas pistas con su respuesta, al ser ésta falsa o errónea por no haber comprendido bien la pregunta, o por responder al azar, sencillamente por decir algo y así complacer y agradar al investigador.

(5) Julio es un mes en el que existe una gran pasividad laboral, ocupándose tan sólo de la limpia de los cafetales; mientras que los meses de noviembre a marzo la actividad laboral es intensa y variada: recogida y comercio de café, tala (en diciembre), quema (en enero) y siembra del conuco (de febrero en adelante), pesca con barbasco (en enero y febrero), etc.

(6) Tras la experiencia de campo podemos asegurar que para hacer un buen trabajo de toma de datos, no sólo es preciso contar con informantes nativos fiables y bien instruidos en los usos y costumbres de su pueblo, así como conocer el idioma nativo o al menos contar con intérpretes que nos faciliten la comunicación; sino que además es preciso llegar en los momentos adecuados de acuerdo al objeto de estudio, y mejor aún tener suficiente tiempo para cubrir un ciclo anual.



De todos modos y dado que no pudimos cubrir con nuestro trabajo de campo todo el ciclo anual, sí podemos congratularnos de haber vivenciado diversos períodos dentro de dicho ciclo que nos hacen tener una visión de conjunto en torno a cómo se desarrollan los acontecimientos ordinarios y extraordinarios dentro del contexto espacial y temporal de estas comunidades, así como del desarrollo de la danza dentro del mismo.

Procuramos también interpretar la información recibida en torno a un tema, en base, no a la respuesta unilateral emitida por un solo informante, por importante que éste fuera, sino que el tema era elaborado desde distintas perspectivas, y además se contaba con el testimonio de diversos informantes (7).

Hecha esta primera aproximación metodológica, hay que decir en lo que respecta al registro de datos acerca de las danzas, que optamos finalmente por filmarlas y fotografiarlas, además de grabar los cantos que simultáneamente se producían, para disponer de una serie de documentos que posteriormente serían analizados con serenidad. Complementariamente anotábamos de forma escrita 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, disponíamos de un protocolo de observación o modelo taxonómico de los componentes de la danza (figura 1), que sin ser exhaustivo, y estando abierto a la inclusión de categorías no comprendidas previamente, nos servía de guía a la hora

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, etc.);
 - 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: palmeaar, 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: a) ceja-frente; b) ojos-párpados-caballote de la nariz; c) 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, etc.;
 - 6.6.5. Adornos e indumentaria:
 - 6.6.5.1. Descripción del atuendo según sexo, edad, etc.;
 - 6.6.5.2. Artefactos que acompañan según sexo, edad, etc.;
 - 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;

Figura 1

(7) Si preguntamos: ¿siempre se va con mujer a pescar?, se puede responder que «sí», cuando efectivamente es que «no siempre»; lo que ocurre es que el informante puede intuir que se le pregunta si es habitual que la mujer participe en la pesca con barbasco, y no, si en todos los casos la mujer está presente. La solución a este problema de interpretación tanto «emic» (sobre la pregunta) como «etic» (sobre la respuesta), además del apoyo en la propia percepción sobre el asunto en cuestión, se halla en la formulación de más de una pregunta que apunten en la misma dirección; como por ejemplo: si los hombres van solos a veces; si cuando las mujeres no pueden ir, los hombres tampoco salen y las esperan a que éstas se hallen disponibles, etc. De la intersección de todas las respuestas emitidas, eso sí, por diversos informantes, obteníamos una resolución más aproximada a la realidad. De lo contrario, entendemos que se puede incurrir en el error de crear un discurso fantástico, fruto de la parcialidad ejercida en el proceso de obtención de datos.

de tomar datos sobre el terreno, así como en el análisis que posteriormente haríamos.

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 kinesigráficamente 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 pues 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* simbólico; 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* (8) 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 remitió 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 fueran 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 traducción ortográfica, transcrito interlinealmente) y la *estructura musical* (en aquellas categorías representativas).

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 acompañaban*; u otras consideraciones que se estimarán pertinentes.

Dentro de cada categoría o modelo 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 (figura 2).

Por otro lado, a la hora de establecer las significaciones coreométricas e individuales que dentro de la danza hemos creído oportunas, nos guiamos básicamente por la propia percepción, fundamentada en el amplio contexto donde las danzas tienen lugar; así como en las impresiones obtenidas de los informantes. No obstante, también tuvimos en consideración los estudios realizados interculturalmente con respecto a la danza, publicados por P. Ossona (1984) en donde se describen algunas significaciones recurrentes de determi-

nadas posiciones y movimientos coreográficos, entre los que destacan: la rueda con diferentes orientaciones por parte de los ejecutantes —mirada hacia afuera, mirada hacia adentro, de perfil—, la cadena, las líneas paralelas —con acercamientos y alejamientos— y las líneas enfrentadas —de frente, de espalda, de perfil.

En cuanto a la significación gestual existe una amplia bibliografía, entre la que podemos destacar a los autores Marrazo (1975), J. Fast (1983), M.L. Knapp (1985), P. Santiago (1985), F. Davis (1986), entre otros. Sin embargo, recogimos con cautela y a título de referencia las descripciones que se hacen para expresar diversas actitudes emocionales como son: el rencor, la melancolía, la ternura, la alegría, la tristeza, etc., por entender que no se pueden asumir como universales, aunque exista una gran coincidencia a nivel intercultural.

Con todo este aparato logístico desde un punto de vista metodológico y con una detenida y pormenorizada visualización de los documentos filmados, que constituían el soporte básico de esta parte del trabajo, se estaría en disposición de ofrecer unos resultados satisfactorios sobre el objeto de estudio propuesto acerca de la estructuración y funcionalidad de la danza individual y colectiva.

La danza como objeto principal de estudio, fue estudiada desde una doble perspectiva:

- a. lo que fue en tiempos antiguos, insiendiendo a su vez en la evolución sufrida hasta la actualidad tanto en el tiempo como en el espacio (perspectiva diacrónica).

(8) Las escenas fotográficas que se presentaron fueron obtenidas mediante el empleo de una videoimpresora, teniendo como soporte básico la cinta de video grabada durante el trabajo de campo.



- b. lo que es actualmente para las comunidades yu'pa de la región Irapa, teniendo a su vez como marco comparativo de posible aculturación el uso que se le da a la misma tanto en la comunidad misional de Tukuko como en el resto de comunidades (perspectiva sincrónica).

Y como es normal en la investigación antropológica, no se ha perdido de vista, como apuntábamos anteriormente, la doble dimensión «emic» y «etic», pertinente ambas para validar todo proyecto que con estas características se precie de científico.

La danza, como citaba Herkovits: «es una forma de arte que resulta imposible estudiar hasta que no tenga un tratamiento sistemático que se aplique sobre una base comparativa» (1973:445).

Para ello se hace conveniente estudiar cada modalidad de danza directamente sobre su contexto y terminar con la etapa exclusivamente descriptiva, para abordarla en un marco teórico adecuado, llegando a análisis explicativos o hermenéuticos de mayor calado científico.

Conclusiones

Para finalizar este trabajo que no ha pretendido más que proponer una estrategia metodológica, puesta en práctica en un caso concreto, de cara a poder establecer un análisis semiológico de la danza, presentamos las conclusiones a las que se llegaría en lo que a aspectos metodológicos se refiere:

- 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.

- 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.

- 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 facili-

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)



3. Desarrollo:



- 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.
- 3.5. Letra del canto y estructura musical.

Figura 2

ta 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; necesitando-se por tanto la imprescindible información que facilita el contexto en un amplio espectro.

- 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.
- 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: «performático» 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.
- 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.

- 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.
- 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 intérprete, 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 in-

formación rigurosa en determinado tipo de investigaciones, como es éste el caso.

- 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.
- 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.
- 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 etnociencia y el relacionismo simbólico ofrece una mayor perspectiva, en la búsqueda de correspondencias significativas que se hallen en torno al sentido de la danza.



- 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

- ALEMÁN, G. 1981. *Labanotación I*. Sin publicar.
- 1982. «La coreología y su contexto cultural». *Revista del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore*, 5: 124-125. Caracas.
- ARENTZ, I. 1991. «Yukpa». En *Música de los aborígenes de Venezuela*, 137-154. Caracas: FUNDEF - CONAC.
- BARRETO, F. 1960. *Danzas indígenas de Brasil*. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- BIRDWHISTELL, R. 1952. *Introduction to Kinesics*. University of Louisville Press.
- 1970. *Kinesics and context*, University of Pennsylvania Press.
- BONILLA, L. 1964. *La danza en el mito y en la historia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DAVIS, F. 1986. *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza Editorial.
- ECO, U. 1968 (1975). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- 1977. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- FAST, J. 1983 (1971). *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Kairós.
- GIRAUD, P. 1984. *La semiología*. Madrid: Siglo XXI.
- GOFFMAN, E. 1987 (1956). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GREIMAS, J. 1966. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- GUEVARA, D. 1975. *En torno a una reconsideración del concepto científico de folklore*. En *Teorías del folklore en América latina*. Caracas: CONAC.
- HACNEY, P. et al. 1970. *Study guide. Elementary Labanotation*. New York: D.N.B.
- JUAREZ TOLEDO, J.M. 1978. «Música tradicional de los Yukpa-Irapa del Estado Zulia, Venezuela». *Folklore Americano*, 26: 60-81. Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- KNAPP, M.L. 1982. *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- KRISTEVA, J. 1862. *Semiotica 1*. Paris: Editions du Seuil.
- 1862. *Semiotica 2*. Paris: Editions du Seuil.
- KURATH, G. 1956. «Choreology and Anthropology». *American Anthropologist*, 58: 177-179.
- 1960. «Panorama of dance ethnology». *Current Anthropology*, 1: 233-254.
- LABAN, R.V. 1956. *Principles of dance and movement notation*. London: Macdonald and Evans.
- 1963. *Modern Educational Dance*. Londres: Mac Donald and Evans L.T.D.
- LIRA, J. 1989. *Yukpa Emai'k'pe*. Maracaibo: Editorial de la Universidad del Zulia.
- MARRAZO, T. 1975. *Mi cuerpo es mi lenguaje*. Buenos Aires: Ciordia.
- MAUSS, M. 1979 (1971). *Sociología y Antropología, sexta parte*. Madrid: Tecnos.
- MOLES, A. y ROHMER, E. 1983. *Teoría de los actos. Hacia una ecología de las acciones*. México: Trillas.
- OSSONA, P. 1984. *La educación por la danza. Enfoque metodológico*. Buenos Aires: Paidós.
- SANTIAGO, P. 1985. *De la expresión corporal a la comunicación interpersonal*. Madrid: Narcea.
- SAUSSURE, F. 1980. *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.
- SCHILDER, P. 1983. *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Buenos Aires: Paidós.