

CORRESPONDENCIAS SIMBÓLICAS DE LA ACCIÓN DANCÍSTICA Y SU CONTEXTO ENTRE LOS YU'PAS DE PERIJÁ

Ángel Acuña Delgado

Cátedra de Antropología Social de la Motricidad
F.C.A.F.D. Universidad de Granada (España)

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 tratada por la literatura, nos referimos a 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 trata 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 espectro¹.

¹ Recordemos que la danza constituye una forma de motricidad, y ésta, como definía M. Merleau-Ponty (1966), era la "intencionalidad operante surgida de la corporeidad y portadora de cultura". Por ello el objetivo de este trabajo de investigación trata de desvelar e interpretar la expresión simbólica de la experiencia compartida (e individual), que se deriva de la danza como forma de motricidad.

En las sociedades igualitarias, de baja demografía, apegadas a la tierra y de tradición oral, el canto y la danza constituyen a nuestro juicio un importante vehículo de transmisión y adquisición de conocimientos, y por extensión de construcción cultural. A través de estos medios los individuos se impregnan de los valores y significados del entorno natural y social en donde habitan, incluyéndose aquí no sólo los rasgos del propio grupo de referencia, sino también las influencias foráneas que son fruto de choques culturales; de este modo, la danza y el canto en estas sociedades sirven al investigador social para comprender mejor los procesos sociales y culturales en donde se hallan inmersos, en la medida que dichos procesos pueden verse reflejados en el ejercicio práctico de la acción.

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 danza como actividad expresivo-motriz, ya sea practicada en los procesos rituales o en la vida cotidiana, posiblemente refleje buena parte de sus aspectos económicos, sociales y sagrados. Por tanto, cabe pensar que en estas sociedades *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-.

Un objetivo fundamental de esta investigación es el de poder comprobar en qué medida se pueden ver reflejados en la danza los mecanismos de transmisión y adquisición de conocimientos de una a otra generación; así como las influencias que los agentes exteriores provocan en la adopción de nuevos modelos de comportamiento. Se busca pues en la danza una forma de expresión (y también de representación) simbólica de la propia experiencia vivida colectivamente.

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.

ORDENACIÓN TIPOLÓGICA DE LAS DANZAS YU'PAS

Desde un punto de vista emic, es preciso hacer una aproximación al campo semántico de aquellos términos que tengan 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 Vegamian (1978).

En ese sentido obtuvimos en primer lugar que las expresiones: EWAMPO, EBAK, EVAK, EVA, IBA, IBASA, e IRATU, que significan danzar, entendemos que 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 yá). Por tanto, teniendo en cuenta estos términos, es lógico pensar que la acción de *danzar* 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 (danzar), OMAIKI (cantar, fiesta, adorno), OMAIKU (cantar), OJEMAIKI, OJEMAIKO (jugar), SEMAIKE, SEMAIKI (cantar, danzar), 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 suele utilizar los términos TOMAIRE (danzar, cantar), y TOMAIRETA (danza de la yuca), los cuales están claramente asociados al término TOMAIRA el cual designa al *shamán* 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*.

Por último, encontramos también nexos entre los términos TUEVA, TUVIVA y TUVISA (danzar) con TUVITAPA (casarse); por lo que cabe sospechar que 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 por pura diversión o 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.

Quedan lagunas sin cubrir, ya que no sabríamos en estos momentos, con los datos de que disponemos, cuál es exactamente el término habitual para designar la danza realizada en la fiesta de nacimiento (*cashá pisosa*), o en la fiesta de la primera recogida de maíz (*mí*); aunque intuimos, según las expresiones más frecuentes ofrecidas por los informantes para referirse a cada una de estas situaciones, que los vocablos que tienen más parecido con YOMAIKO se utilizan para hacer alusión a la danza en el primer caso, mientras que las que tienen más parecido con TOMAIRE se utilizan para el segundo de ellos.

Por otro lado, desde una perspectiva etic, la ordenación que hicimos de las distintas modalidades de

danza *yu'pa*² se realizó aplicando los siguientes criterios: En primer lugar, el criterio taxonómico elegido fue el de "función", o funcionalidad que la danza desempeña. Y de este modo, asociando la danza con el ritual en donde se halla inmersa obtuvimos cuatro tipos básicos:

1. Danza para *Casha pisosa* (nacimiento de varón)³.
2. Danza para *Okatu* (mortuoria o fúnebre).
3. Danza para *Cushe* (primera recogida de maíz).
4. Danzas para *Tomaire* (confraternización).

Habida cuenta que los tres primeros tipos de danza obedecen tradicionalmente a un único modelo de ejecución; tan sólo tuvimos en cuenta al último grupo (danzas para *tomaire*) a la hora de aplicar un segundo criterio clasificatorio. En esta fase el criterio elegido fue el de la "estructura" o formas coreográficas empleadas en la ejecución de la danza; y en este sentido las danzas para *tomaire* las clasificamos en:

1. Formación lineal en pared.
2. Formación lineal con actuaciones añadidas.
3. Formación en pareja.
4. Desplazamiento en solitario.
5. Formación circular y envolvente

² Las comunidades estudiadas en cuanto a su danza fueron todas ellas del subgrupo *Yu'pa Irapa*, excepto la comunidad de *Sirapta* perteneciente al subgrupo *Yu'pa Macoita*.

³ En relación con el nacimiento se presenta en este trabajo una categoría más de danza *yu'pa* relacionadas con el *caja pijojo*, que, debido a las grandes diferencias que mantiene con la danza realizada con motivo del *casha pisosa*, en cuanto a las formas, los participantes y el contexto de realización, lo hemos colocado en un plano aparte, aunque sin perder de vista su función.

6. Formación en fila de uno.
7. Transiciones múltiples.
8. Atracción forzada.

El motivo de haber optado por este criterio clasificatorio y no otro más próximo a la significación simbólica de los movimientos, se debe a que, es en la forma de esta categoría de danzas (para *tomaire*) en donde posiblemente se llegaría a encontrar un mayor acuerdo por parte de los investigadores, por ser éste el aspecto más contingente a la hora de establecer regularidades para los agrupamientos. La interpretación simbólica que se deriva de ellas obedece a una visión más subjetiva de la realidad observada y, aunque la objetivamos apoyándonos en todo momento en el peso de los datos, consideramos que no sería oportuno plantearla como punto de partida de la clasificación, con vistas a no encauzar la lectura de los resultados desde una perspectiva unilateral, posibilitando así una comprensión abierta del simbolismo.

Abundando en la estructura o formas coreométricas de las danzas, el tercer criterio clasificatorio partiría de cada uno de los ocho tipos mencionados, para enumerar por separado cada una de las formas de danza observadas, de acuerdo a las "variaciones" que detectamos en torno a un patrón homogéneo. De este modo obtuvimos las siguientes variantes:

- 9 variantes para el modelo 1 (formación en cadena)
- 17 variantes para el modelo 2 (formac. en cadena con actuac. añad.)
- 7 variantes para el modelo 3 (formación en pareja)

- 6 variantes para el modelo 4 (formación circular y envolvente)
- 4 variantes para el modelo 5 (desplazamientos en solitario)
- 3 variantes para el modelo 6 (form. en fila de uno con desplaz. var.)
- 2 variantes para el modelo 7 (transiciones múltiples).

INTERPRETACIÓN INDIVIDUALIZADA DE LAS DANZAS YU'PAS ⁴

Danza para *cashá pisosa*

Esta danza en cuestión actúa como parte y complemento del rito de paso que constituye el *cashá pisosa*, a través del cual se reconoce al varón recién nacido como miembro de la sociedad yu'pa. No obstante, en paralelo a este reconocimiento, el rito en general y la danza en particular posee la función de inculcar un valor fundamental cual es la "valentía". Ser valiente, no tener miedo a nada ni a nadie, es para los yu'pas un rasgo de la personalidad al que con frecuencia se refieren, como se desprende de las conversaciones y relatos que tuvimos ocasión de escuchar; y a través de este rito y de la danza que lo acompaña se trata de sustantivar dicho valor utilizando para ello una serie de elementos simbólicos que más adelante comentaremos.

⁴ A fin de ofrecer una visión general sobre el sentido que poseen las danzas yu'pas estudiadas en este trabajo de investigación, nos limitaremos en este apartado, por razones de espacio, a interpretar algunos de los aspectos más relevantes de cada tipo de danza, sin entrar en descripciones que ampliarían en exceso el contenido del texto.

La valentía se puede entender como un mecanismo adaptativo que les permite afrontar con más posibilidad de éxito el sobrevivir dentro del contexto ambiental y socio-cultural en donde habitan.

Este valor pues, consistiendo en afrontar con firmeza y decisión una serie de peligros, se aplica a las agresiones que procedan del propio entorno (especialmente al enfrentamiento con animales salvajes), así como a las que provengan de sus congéneres (ya sean *yu'pas* o *watías*); habiendo estado muy presente esta segunda situación en el pasado reciente, el cual se hallaba cargado de constantes escaramuzas y enfrentamientos violentos que se saldaban frecuentemente con la muerte de alguno. Los combates a arcazos que se propiciaban por parejas, o el abrirse el abdomen deliberadamente con la punta de la flecha hasta dejar ver un intestino, son demostraciones que los hombres hacían de su fortaleza y valentía, retando a los enemigos sin miedo a la muerte.

Sin embargo, este atributo, que no es exclusivo del varón, aunque el rito que lo exalta se le aplique sólo a él, notamos que se debilita un tanto cuando es preciso encarar circunstancias poco tangibles, relativas a la esfera sobrenatural. No obstante, más que miedo, la actitud que se mantiene con los espíritus, con los supuestos seres que habitan en el más allá, es de respeto y consideración, cuidando las normas para no cometer ningún error o sacrilegio que les haga soportar determinados maleficios. Igualmente se mantienen las distancias con aquella persona (hombre o mujer) que por algún motivo ha adquirido fama de hechicera o de transmitir el mal de ojo.

En cualquier caso, aparte de estos casos considerados como peligros potenciales de los que hay que cuidarse y a los que no hay que temer si se han dispuesto las medidas adecuadas, por regla general el *yu'pa* responde ante cualquier adversidad de manera serena y diligente, controlando la situación y evitando el desconcierto.

Volviendo al *cashá pisosa*, en el preámbulo de la danza en sí misma, el flechamiento que el hombre u hombres realizan sobre la planta de *masiria* hincada en el suelo es el primer rasgo del que se pueden derivar algunos significados.

El hombre (u hombres) que se dispone a danzar, flecha en varias ocasiones el tallo de dicha planta hasta cortarlo totalmente, momento en el cual comienzan los movimientos de danza. Esta primera parte simboliza de algún modo una especie de desafío a algo o a alguien, pero ¿por qué es la *masiria* la planta elegida para el flechamiento?. Lamentablemente no obtuvimos respuestas muy convincentes cuando formulábamos tal pregunta, pero por las características de la planta sospechamos que se debe al hecho de que su sabia es irritante para la piel, produciéndose un gran escozor con su contacto. La irritación que produce la planta podría conectar simbólicamente con el coraje que muestra quien le dispara, el cual se presenta públicamente con ánimo aguerrido y capaz de afrontar riesgos, como se desprende de las palabras y gritos exaltados que emite, de la mirada, del rostro y los amagos desafiantes del cuerpo, y de los gestos como la palmada en la nalga que se produce cuando la flecha da en el sitio pretendido, indicando que se ha hecho bien. Asimismo el flechamiento de la *masiria* sólo por los hombres supone

también la eliminación de peligros, dejando simbólicamente el terreno expedito cuando la planta se rompe; momento en el cual las mujeres entran en acción. Armato (informante de Tukuko) nos decía al respecto que "la *masiria* simboliza el cuerpo del enemigo", el cual es flechado para evitar el riesgo que supone tenerlo cerca.

Los hombres a partir de ahí, sin perder de vista a la planta, la cual señalan con el arco, danzan delante de las mujeres, lo que nos viene a indicar desde un punto de vista proxémico que ocupan una posición protectora y defensiva de la familia; las mujeres por su parte se mantienen detrás de los hombres sujetando una de ellas al recién nacido, posicionándose así como responsables de la protección y mantenimiento de la prole.

La gestoforma corporal y la expresión facial se muestran serenas en este transcurso, tanto en los hombres como en las mujeres, hasta el final, momento en donde los hombres de nuevo presentan una actitud desafiante y agresiva ante la *masiria* a quien increpan con gestos y palabras, mientras las mujeres permanecen estáticas. Este hecho nos sugiere de nuevo una manera de advertir e intimidar a los potenciales peligros que simbólicamente se desprenden de la planta. Globalmente se puede entender como una especie de conjuro para evitar el mal (en sentido genérico) y reclamar prosperidad para el recién nacido.

La pintura facial denota también el papel diferencial que poseen hombres y mujeres en esta danza. Los hombres al ir tiznados de negro simbolizan la agresividad, el coraje y la valentía de la que deben hacer gala; mientras que las mujeres, con los dibujos rojos que

se practican de formas lineales, sinuosas y circulares, manifiestan estar viviendo un momento festivo⁵.

Otro elemento que como la *masiria* posee un enorme valor lo constituye el *menüre* cargado con *masaya* que los hombres llevan sobre la espalda durante la danza. La *masaya* obtenida de los nidos de avispa simbolizan claramente la valentía de la persona que la porta, por la dificultad y riesgo que entraña su consecución; e igualmente es la expresión de valentía lo que refleja la administración de *masaya* al recién nacido, que se le pretende infundir por medio del hombre que socialmente destaque en la asunción de tal valor.

El hecho de tener que ser varón (con el cordón umbilical ya desprendido) para poder participar como anfitrión en el rito de paso que constituye el *cashá pisosa* nos hace pensar en la distinta consideración que los *yu'pas* ofrecen a los dos sexos; más que un ejercicio de discriminación sexista, el rito en general y la danza en particular constituye a nuestro juicio, como ya mencionábamos anteriormente, la exaltación de un valor muy concreto que no debe faltar a ningún *yu'pa* y que debe estar presente de manera esencial, aunque no exclusivamente en el hombre, por motivo de supervivencia del grupo, habida cuenta del carácter bélico que a juicio de los informantes poseía la vida cotidiana en el pasado.

⁵ Dichos dibujos consideramos que no sólo expresan un motivo decorativo u ornamental, sino que además deben evocar ciertos significados, bien ligados con la mitología o bien con la cotidianeidad; no obstante al no contar en este momento con suficiente información no podemos asegurar nada en ese sentido.

Según el relato de J. Armato (informante de Tukuko) las mujeres y los hombres durante esta danza interpretan el "canto del tigre", jaguar en realidad, el cual se defiende al sentirse herido y mata hasta morir él mismo. A través del canto y la danza se pretendería pues infundir el espíritu del "tigre" jaguar al recién nacido, su fortaleza y su valor.

Al margen de la danza tradicional *yu'pa* practicada con motivo del *cashá pisosa*, y dejando un paréntesis abierto para las danzas desarrolladas en el *caja pijojo* de Sirapta como hecho de excepción dentro de esta categoría de danza para el recién nacido, que trataremos al final, es preciso destacar también la variante de este modelo de danza que realizaron tres mujeres y un joven de Tayaya ante la iglesia del Tukuko, la cual se desvía notablemente de la considerada como tradicional. En esta variante moderna las formas gestuales que se ofrecieron constituían una clara representación de aquello que se quería transmitir y que evidentemente se refería a un bebé: los movimientos pendulantes con brazos flexionados junto al pecho representaban el acto de mecer; así como el agacharse y levantarse señalando con la mano el suelo hacía alusión al tamaño de un ser que con el paso del tiempo crecía de tamaño. De este modo, sin olvidar la carga expresiva que se desprendía de las expresiones faciales y los movimientos cinésicos individuales, esta variante de danza para recién nacido es fundamentalmente representativa de un discurso que se pone de manifiesto a través de la dinámica de los movimientos corporales realizados grupalmente. Ello, pudiendo ser considerado en estos momentos como anecdótico, habida cuenta de no ser usual, se hace significativo como una posible avanzadilla del cambio que en este tipo de danza, tan singular en su forma

tradicional, se puede ir dando para hacerla digerible a un público no *yu'pa* con el que inevitablemente se verán involucrados, utilizando códigos simbólicos más fáciles de entender por estar ligados a una experiencia común.

Danza para *okatu*

Sobre el ritual mortuorio encontramos en el relato de los informantes diversas formas de ser realizado, aunque todas ellas con un mismo hilo conductor; sin embargo, al igual que ocurre con el ritual festivo para el recién nacido, para el *okatu* tan sólo existe una forma de danza.

Entre las características de los participantes (los cuales pueden variar en su número), destaca el hecho de que quien toca el *ayibu* y a la vez carga el cadáver debe ser pariente próximo de éste, al igual que la mujer que golpea con el machete, el suelo o los objetos que encuentra a su paso, lo cual pone de manifiesto la importancia de la familia más directa en la vida de las personas; al hacerse responsable de acompañar al fallecido en su último viaje, se demuestra igualmente la estrecha vinculación que se mantenía con él, y por extensión el apego que los integrantes de las familias con parentesco próximo se tienen entre sí, con las consecuencias que ello supone en la articulación de la vida social: comunitaria y tribal.

Los elementos simbólicos que se manejan en esta danza evocan la intención de conectar con el "más allá": El lúgubre sonido del *ayibu* ya es suficientemente sugerente de la acción que se desencadena, sonido cargado de misterio y profundidad, que ayuda a que la mente se sosiegue y transporte al tiempo mítico. Según

J.M. Juárez Toledo (1.978: 73) el sonido del *ayibu* "simboliza la voz del muerto". J. Armato (informante de Tukuko) nos decía por su parte que su sonido "imita el llanto de un perro, de un paují, de una culebra, etc.", de animales en general que acompañan al muerto.

El hecho de que antes fuera fabricado con hueso humano (tibia o fémur), siendo poseído tan sólo por aquellos hombres que sabían tañirlo, y ahora se realice fácilmente con tallo vegetal (*na'pak*) estando al alcance de cualquiera que lo sepa fabricar, habiendo perdido la prohibición impuesta en el pasado de no ser utilizado nada más que dentro del ritual prescrito, nos hace pensar en un desplazamiento en la fabricación y uso de tal instrumento.

El uso del machete también contiene una carga simbólica importante; la mujer que golpea con esta herramienta el suelo y los diversos objetos con que se encuentra viene a significar una manera de preparar el camino del muerto (el cual habrá de pasar el río que lo transporte al "más allá"), dejándolo simbólicamente expedito de obstáculos y limpio de maleza para que no se pierda. Al mismo tiempo que la mujer golpea con el machete, emite palabras y frases cargadas de rabia por la pérdida de un ser querido, mostrándose impotente ante tal hecho, como se puede apreciar también en la expresión del rostro; esta persona, además de lo ya dicho, desempeña un papel catártico, haciendo que la emoción contenida y el mal ánimo, no sólo de ella sino del grupo que en ella se proyecta, salgan fuera de sí, sirviendo pues como válvula hidráulica a través de la cual se libera la tensión acumulada por el acontecimiento sufrido.

La cara pintada de negro del hombre que porta el cadáver es también una señal de luto; el color negro se emplea en los momentos de guerra (o enfrentamiento violento) y de muerte.

Por otro lado, el hecho de que la persona que carga el fardo funerario y toca el *ayibu* sea hombre y la que golpea con el machete mujer, nos pone también en evidencia la posición de los papeles sexuales en el desarrollo del ritual en base a la danza que representan: el hombre ocupa la posición principal, es el encargado de anunciar la muerte y transportar al fallecido hacia el otro mundo ocupando simbólicamente su lugar; mientras que la mujer se encarga de prepararle el camino, misión no poco importante pero menos relevante que la anterior. El hombre, tanto en el rito y danza fúnebre del *okatu* como en el rito y danza de nacimiento o *cashá pisosa* (donde entra en escena antes que la mujer, flechando la *masiria*, colocándose luego delante de ella en el transcurso de la danza, y haciendo que ésta concluya cuando él mismo termina, emitiendo sonidos agresivos); como también en el rito y danza del *cushe* con motivo de la primera cosecha de maíz (en donde siempre va delante de la mujer en el rodeo que se le da a la vivienda, entrando a la misma antes que ella), acapara la iniciativa en su ejecución, lo cual representa a nuestro entender llevar la dirección en la dinámica social desarrollada en el terreno público o comunitario.

La disposición lineal (en fila no del todo recta) que ocupan los danzantes dan la impresión de marcar el rumbo, de dirigirse a algún sitio concreto; el hecho de que existan algunas personas (en mayor o menor número), normalmente familias próximas al muerto, que vayan detrás del "*ayibu*" y del "machete", ocupando el

cadáver la primera posición, constituye un homenaje a la persona que perdió la vida, despidiendo al cadáver y acompañando simbólicamente a su espíritu en el viaje que deberá realizar hacia el "más allá". La asistencia en estos actos de personas sin parentesco con el fallecido, señala igualmente una deferencia y un gesto de apoyo sentimental hacia los familiares de éste.

La danza en sí misma no posee mucho más de particular, siendo los elementos simbólicos apuntados los que le dan sentido fúnebre; el paso tradicional por su parte es el que le da carácter de danza y no de mero cortejo funerario.

Es ésta una danza muy poco practicada en la actualidad, aunque aún se mantiene en algunos puntos de Perijá. El ritual mortuorio tradicional ha experimentado un notable retroceso por la influencia misionera, hallándose casi en el olvido a nivel práctico; los funerales de ahora en la mayor parte de los casos se ajustan bien a los preceptos católicos o simplemente a un enterramiento sin más, seguido de una o dos noches de velatorio a base de trago de *soya*, cuando no de ron.

La danza para *okatu* se halla pues casi extinguida al igual que dicho ritual; no existiendo en este caso un proceso de sincretismo en la forma dancística: el cambio supone sencillamente su pérdida u olvido.

Sin embargo, al margen de la danza y del ritual tradicional del *okatu* propiamente dicho, el cual se halla en franca decadencia, muy probablemente por no sintonizar en su forma con el sepelio cristiano difundido por los misioneros, cuya influencia ha sido decisiva en este sentido; se hace preciso destacar la vigencia que en

la actualidad aún poseen los mitos relacionados con la vida después de la muerte, y con el proceso de tránsito hacia ese "otro mundo". A este respecto copiamos un texto escrito en la revista "Venezuela Misionera", (1.994, 574: 101-102) y reproducido por A. Setián acerca del perro que ayuda al difunto a pasar el río que limita el paso al "más allá".

"Un yukpa murió. Al atamsha muerto, un perro lo estaba esperando allá.

Dijo el perro:

-¡Ajá! eres tú. Sí, tú me pegabas siempre. -Así habló el perro

El hombre decía:

-¡Rápido! ¡Rápido! llorando.

Después de un largo rato vino el perro por el agua nadando.

-¡Agárrese de la oreja! dijo el perro.

-¡Tú me pegabas! Pero vamos.

Y por el agua se fueron nadando. Llegó otro muerto y dijo:

-¡Perrito! ¡Perrito! ¡Perrito!

Y el perro lo agarró te lo pasó; así como agarra y pasa a los niños que mueren: El perro dice:

-Por la oreja, agárrame por la oreja. Y los lleva, los lleva y los pone allá. Y llegó otro muerto ...

Contaba mi papá que los atamsha lo habían visto.

-¡Usted no! ¡Usted me tenía rabia y me pegaba! dijo el perro. ¡Vea como pasa sólo el agua!

-¡Tu oreja! ¡Tu oreja! decía sólo el hombre ...

Los atamsha y los perros eran así, eso contaba mi papá" (1.996: 204)

Este como otros mitos permanecen aún vivos en la memoria colectiva de muchos yu'pas, mostrando poseer una mayor capacidad de aguante que el ritual tradicional prescrito; en este caso para simbolizar el tránsito al mundo de los muertos. Podemos comprobar pues que en esta ocasión no se ha cumplido la fórmula de que el ritual mantiene actualizado al mito, el cual a su vez ha descrito al primero; ya que mientras el mito se ha mantenido sin cambios (al menos significativos), el rito ha cambiado sustancialmente su forma de ejecución, ajustándose más al discurso dominante de la iglesia.

Danza para *cushe*

En la zona Irapa esta danza constituye prácticamente en sí misma el ritual en cuestión, ya que no existe mucho más.

Sin duda su función es la de dar gracias a *Oseema* por los bienes agrícolas recibidos, reservando una fecha al año para recordar el mito y revitalizarlo con la práctica ritual.

La diversidad de formas como los informantes nos relataban este ritual (haciendo variar las fechas de celebración, el número de participantes y la disposición de los mismos) nos hace pensar en la libertad o autocondicionamiento existente por parte de los actores para su puesta en acción, la cual es de suponer que se lleva a efecto según la experiencia práctica de cada cual. En los extremos del ejercicio ritual se hallan por un lado la forma familiar y austera de la zona Irapa, en donde danza un hombre y una mujer en torno a su propia vivienda en la cual finalmente

entrañando un proceso más elaborado e intenso que la anterior.

Centrándonos en la zona Irapa, el simbolismo que posee este tipo de danza en su conjunto tiene que ver con la prosperidad agrícola, y concretamente del maíz. El hecho de ser la propia vivienda de la familia el entorno en donde se desarrolla la danza, y el hecho de darle la vuelta y entrar en ella cargando un *menüre* de maíz sobre la espalda, puede venir a significar por un lado el destino de la producción agrícola: el hogar familiar; y por otro lado el reconocimiento del papel protector del recurso agrícola para la subsistencia familiar; evidentemente dentro de los productos agrícolas es el maíz al que se le rinde culto, recordando a *Oseema* como personaje mítico al que se le debe su cultivo.

La importancia del maíz en la cultura *yu'pa* es algo patente; con la carga mítica que conlleva (descrita en páginas anteriores), hay que destacar el hecho de ser el producto agrícola más cultivado, junto con el plátano, siendo sembrado a veces en exclusiva ocupando una zona al margen del conuco familiar en donde existen diversidad de plantas comestibles; es el único producto alimenticio que se almacena (en silos), no procediéndose del mismo modo con las leguminosas que igualmente se podrían conservar por un tiempo sin que se deterioren; es el único producto agrícola que siembra la mujer; constituye la base de la *soya* (bebida fermentada de gran importancia en los momentos rituales y festivos); y existen distintos preceptos que dictan cómo debe ser comido y con qué se debe acompañar.

El maíz, cuya importancia en las sociedades indígenas ya ha sido reseñada por autores como *D. W. Lathrap* (1.970), *B. Meggers* (1.971), *D.R. Gross* (1.975), o *A.C. Roosevelt* (1.980) (cfr. por *Junquera*, C. 1.995: 83), no sólo ocupa un papel primordial en las poblaciones estratificadas y demográficamente importantes para que se desarrollen en la zona fluvial (*Roosevelt*, A.C. 1.980, cfr. por *Junquera*, C. 1.995: 83), dado su gran valor nutritivo y su capacidad para dar de comer a muchos, sino que también en las poblaciones reducidas y de baja demografía posee una importancia crucial, siendo un producto clave para evitar hambrunas, así como para propiciar actitudes solidarias entre los miembros y familias que integran el grupo, cuando la producción en alguna de ellas es excedente. Las celebraciones del *tomaire*, o fiestas con *soya* son una muestra de ello.

Si decimos que la función principal del rito y, por inclusión, de la danza, es dar gracias por un bien recibido, ello se debe a que la fecha de su práctica coincide con la primera cosecha de maíz, y no con su siembra; sin embargo, también pudiera encerrar un significado paralelo cual es el de pedir prosperidad para el futuro, demandando que las cosechas venideras sean satisfactorias. En cualquier caso se conmemora un acontecimiento, en donde la danza se manifiesta como una forma de expresión, ofrecida a la memoria del mito que se recrea.

En la forma más simple relatada por los informantes, la cual parece ser la más usual en la zona Irapa, son sólo los cabezas de familia los que ejecutan la danza: el hombre y la mujer. Esto nos viene a indicar que son sólo los máximos responsables de la vida familiar los que realizan el ritual, y por tanto los que se encargan de reproducirlo año tras año para asegurar una vida próspera a la familia.

Como ya señalamos antes, la tradición oral dicta que la dejación del ritual prescrito coloca a los implicados en una situación arriesgada, expuestos a sufrir cualquier desastre, y no tener asegurado el sustento por su falta de generosidad y compromiso con el ritual.

También es significativo el orden de colocación que siguen: el hombre delante de la mujer; lo cual nos indica, como en otras ocasiones, la jerarquía que se sigue en la toma de decisiones, que en este caso se adoptan en relación con el cultivo agrícola.

En relación con el *atunja*, aerófono utilizado en Sirapta para esta ocasión, y también en la zona Irapa para acompañar en ocasiones la danza, J. Armato (informante de Tukuko) nos contaba que fue éste un instrumento entregado por *Oseema* a los *yu'pas*, diciendo que "siempre que recogieran los primeros frutos de la cosecha es preciso tocarlo".

Sobre él tenemos que observar en cuanto a las melodías que se realizan y al sonido que emite, con un tono especialmente grave y profundo, que éste nos induce a pensar en algo lejano y misterioso, siendo así un instrumento musical que encaja muy bien con el ambiente y estado de ánimos que se pretende crear, trayendo a la memoria los ecos del pasado.

Danza para *tomaire*

Si en las danzas practicadas con motivo del *cashapisosa*, del *okatu*, o del *cushe*, los cambios sufridos en su desarrollo con respecto a lo que se considera tradicional han sido insignificantes, habiendo cambiado ostensiblemente la frecuencia de su práctica, la cual ha venido a menos, y en lo que respecta a la del *okatu*, casi a extinguirse; las danzas

practicadas con motivo del *tomaire* o fiesta de confraternización han experimentado un alto grado de diversificación y cambio con respecto a las que eran propias de un par de generaciones atrás. Esta circunstancia nos quiere hacer ver que en esta categoría de danzas es donde se puede apreciar con mayor claridad la realidad actual del mundo *yu'pa*; es aquí donde se refleja de un modo más fiel la capacidad creativa, las expectativas, los valores, las vicisitudes que poseen los *yu'pas*, así como el impacto sufrido por influencias exteriores, siendo un buen indicador del grado de aculturación individual y grupal.

Dentro de los rituales festivos que denominamos *tomaire*, realizados siempre por iniciativa de alguna familia que invita a su comunidad y a veces a comunidades vecinas a tomar *soya* y divertirse cantando y danzando, existe una enorme cantidad de formas de danzas que denotan en primer término la gran capacidad inventiva que posee el pueblo *yu'pa*; inventiva y creatividad que connota una serie de aspectos ligados a su modo de ser, los cuales nos aproximan a la comprensión de su comportamiento social y cultural en amplios sentidos.

De todo el repertorio de danzas que tuvimos la ocasión de ver en los distintos *tomaire* a los que asistimos, podemos hacer una primera clasificación o diferenciación entre ellos diciendo que por un lado tenemos a los que danzaban al modo más tradicional, esto es: individualmente o cogidos por parejas marcando el paso tradicional y con un cuenco de *soya* en las manos que ofrece continuamente a los demás (ya no se lleva en la otra mano el arco y las flechas como en el pasado); por otro lado tenemos a los que desplegaban un amplio repertorio de formas dancísticas con las más variadas coreografías y movimientos, que, según nuestra observación englobamos en 7 modelos; y por

último tenemos a aquellos que dejando de lado la danza y el canto *yu'pa*, bailaban al ritmo del *ballenato*, siendo ésta la forma que evidentemente más se aleja de la tradición.

Antiguamente cada uno danzaba a su aire, de manera independiente, sujetando el cuenco de *soya* en una mano como compañero, que a la vez servía de excusa para acercarse a alguien y tener contacto con él/ella dándole de beber, a lo cual se respondía reciprocamente. La *soya* unía dentro de la danza a las personas que se movían libremente por el espacio, pero al tiempo que la *soya* servía para confraternizar a unos podía servir también de motivo de discordia para otros como de hecho sucedía; y para prepararse ante estas situaciones, unas veces previstas y otras imprevistas, los hombres portaban sus armas (arco y flechas) en la otra mano, para estar preparados a la defensa o a la ofensa. Las mujeres, según cuentan los informantes, danzaban bien separadas con el cuenco de *soya* en la mano, o bien unidas entre ellas, mostrando así su mayor acercamiento entre sí, su mayor grado de dependencia y su mayor homogeneidad ante la vida. El hombre por su parte al danzar solo con la *soya* y las armas mostraba así su mayor independencia y libertad, a la vez que peligrosidad y fiereza. La valentía y la fuerza se mostraban cuando se daban situaciones de conflicto abierto las cuales se resolvían mediante arcazos en la cabeza, pinchándose con "paletilla" (punta metálica de flecha), flechándose, o autolesionándose con flecha, como símbolo esto último de reto a la muerte y al dolor físico.

Los símbolos de la *soya* y las armas que portaba el hombre *yu'pa* antiguo cuando danzaba, significaban pues la paz y la guerra respectivamente: con la *soya* se conseguía el acercamiento, hacia el otro u otra, en tono de

amistad y disposición positiva; mientras que las armas ocupaban un papel disuasorio, manteniéndose un cierto distanciamiento o desconfianza con su presencia, pudiéndose utilizar como el único elemento para resolver conflictos y consecuentemente para mantener el orden dentro del desorden.

La antigua danza *yu'pa* era libre e independiente en gestos y cantos (cada uno entonaba su propio canto), sobre todo en los hombres y algo menos en las mujeres, las cuales podían bailar bien en grupo o independientemente; con respecto a la danza *yu'pa* actual, grupal y liderada, con mezcla de hombres, mujeres y niños/as, refleja la evolución en la forma de vivir, más uniforme, pacífica, comunitaria, coeducativa, dependiente y aculturada ahora que antes (no hay que olvidar que la utilización del pañuelo y otros objetos, así como determinados gestos han sido adquiridos de la sociedad criolla). Los cambios en la estructura y dinámica de las danzas reflejan entre otras cosas los cambios que el propio grupo ha ido incorporando en su sociabilidad.

Las danzas empleadas en el *tomaire* ocupan un amplio espectro tanto de formas como de significados. Los temas significativos que se derivan de ellos 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 esta categoría 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 apreciamos 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*, 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 solo 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 como ya hemos repetido insistentemente 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, observamos 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 abierto, con motivo de la continua incorporación de aportaciones nuevas que con el paso del tiempo se van creando; el cuadro de categorías temáticas que podemos realizar en base a dichas danzas, queda igualmente abierto a la inclusión de nuevos significados inspirados en nuevas fuentes.

Danza para *caja pijojo*

Con respecto a las danzas realizadas en el *caja pijojo* observado en Sirapta, podemos 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 nuestro trabajo de campo pudimos constatar que la alusión a la "figura totémica" (de la mariposa en este caso) fue una categoría recurrente en mayor o menor grado en los tres grupos de danza existentes en esta ocasión, 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 la acotación 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 el varón ocupa el papel dominante.

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

En este último grupo (N° 3) cuyo repertorio dancístico fue bastante mayor que en los dos restantes, se desprende 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, por las razones expuestas en páginas anteriores, dejaba ver en su puesta en escena un mayor grado de influencias ajenas a la propia cultura.

Aparte de los significados que se puedan desprender de las danzas observadas, en líneas generales podemos decir también que se encuentran emparentados con la actividad lúdica. No fueron pocas las ocasiones en que entrevistando a un informante, éste se refería a ella 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 cotidianeidad.

En un intento por sintetizar y ofrecer una imagen global de las temáticas y los significados ya comentados, presentamos a continuación un cuadro sinóptico 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* (bebida fermentada)

Temas:

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

-Temáticas variadas

Temas:

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

* El número de mayor tamaño responde al modelo de danza mientras que el que aparece en el subíndice responde a la variante dentro de cada modelo.

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 cizañar
- . Rechazo a lo que viene de fuera
- . Aculturación y fijación en la estética

CORRESPONDENCIAS SIGNIFICATIVAS

Para finalizar, presentamos a continuación algunas de las conclusiones a las que se llegaría al término del proceso de investigación, sin la inclusión de aspectos metodológicos.

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 sustrato 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 sustrato 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 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 cómputo general de las danzas se pueden substraer 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 *cashapisosa*, *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 aquellos, 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.

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.
- 1992 Hacia una interpretación etnosemiótica de los rituales warekena (arawakos). Tesis de grado sin publicar. Universidad Central de Venezuela.

ARETZ, 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.

BASSO, E. (Edt.)

- 1977 Carib-speakig indians. Culture Society and Language. Tucson: University of Arizona Press.

BIRDWHISTELL, R.

- 1952 Introduction to Kinesics. University of Louisville Press.
- 1970 Kinesics and context, Un of Pensilvania Press.

BOLETÍN INDIGENISTA VENEZOLANO.

- 1981 "Plan operativo para la implementación del Decreto N° 283 del 20-09-79, sobre el Régimen de Educación Intercultural Bilingüe en zonas habitadas por indígenas". Boletín Indigenista Venezolano, XX, 17: 7-16. Caracas.

BONILLA, L.

1964 La danza en el mito y en la historia. Madrid: Biblioteca Nueva.

COPPENS, W.

1971 "Las misiones en Venezuela. Perspectivas indigenistas". América indígena, XXXI, 3: 625-639.

DAVIS, F.

1986 La comunicación no verbal. Madrid: Alianza Editorial.

DIEM, C.

1973 "Origenes rituales". Citius Altius Fortius, XV, 1-4.

DIRECCIÓN DE ASUNTOS INDÍGENAS.

1989 Situación Actual de los Indígenas y la Política Indigenista en Venezuela. Caracas: CEVIAP.

DOUGLAS, M.

1978-1970 Símbolos naturales. Madrid: Alianza Editorial.

DROPSY, J.

1987 Vivir en su cuerpo. Expresión corporal y relaciones

ECO, U.

1968, 1975 La estructura ausente. Barcelona: Lumen

1977 Tratado de semiótica general. Barcelona: Lumen.

GALMICHE, P.

1986 "Esthétique et sport-La danse". *Cinésiologie*, XXV:7-11

GEERTZ, C.

1987 La interpretación de las culturas. Barcelona: Gedisa.

GHYS, D.

1985 "La créativité en danse: discussion de quelques déterminants". *Rêve de L'Education Physique*. Louvain-la-Neuve.

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.

HILL, J.D.

1986 "Representaciones musicales como estructuras adaptativas: La música de los bailes ceremoniales de los Arawakos Wakuénai". *Revista Montalbán*, 17: 67-243. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

HOCART, A

1985 Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos. Madrid: Siglo XXI.

INPARQUES

1986 Plan de manejo del Parque Nacional "Perijá". Sin publicar.

JAKOBSON, R.

1984 Ensayos de lingüística general. Barcelona: Editorial Ariel.

JUÁREZ TOLEDO, J.M

1978 "Música tradicional de los Yucpa-Irapa del Estado Zulia, Venezuela". *Folklore Americano*, 26: 60-81. Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

KAEPPLER, A.

1978 "Dance in anthropological perspective". *Ann. Review Anthropology*, 7: 31-49.

KNAPP, M.L.

1982 La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno. Barcelona: Paidós.

KRISTEVA, J.

1862 *Semiótica 1*. Paris: Editions du Seuil.

1862 *Semiótica 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.

LÉVI-STRAUSS, C.

1975 *El pensamiento salvaje*. México: F.C.E.

1977 *Antropología estructural*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.

LHERMILLIER, A.

1980 La société yu'pa-macoita, 1. Resistance et transformations des structures traditionnelles. Tesis doctoral sin publicar. L' Ecole des hautes etudes en sciences sociales, París.

LHERMILLIER, N.

1980 La société yu'pa-macoita, 2. Vie économique et sociale de la communauté de samamo. Tesis doctoral sin publicar. L' Ecole des hautes etudes en sciences sociales, París.

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: Técnos.

MEGGERS, B.

1976, 1971 Amazonia, Hombre y Cultura. México: Siglo XXI.

MOLES, A. y ROHMER, E.

1983 Teoría de los actos. Hacia una ecología de las acciones. México: Trillas.

MOSONYI, E.

1982 Identidad nacional y culturas populares. Caracas: Editorial La Enseñanza Viva.

OSSONA, P.

1984 La educación por la danza. Enfoque metodológico. Buenos Aires: Paidós.

POCATERRA, N.

1989 El sentido Indígena de la Tenencia de la Tierra. Caracas: CEVIAP.

POLLENZ, PH

"Methods for the comparative study of the dance".
American Anthropology", 51, 3: 428-435.

PROPP, V.

1972, 1928 Morfología del cuento. Madrid: Fundamentos

REICHEL-DOLMATOFF, G.

1945 "Los indios Motilones: etnografía y lingüística". *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, 2, 1: 15-115. Bogotá.

1960 "Contribuciones al conocimiento de las tribus de la región de Perijá". *Revista Colombiana de Antropología*, 9: 161-198. Bogotá.

RUDDLE, K. Y WILBERT, J.

1989 "Los Yukpa", En *Los aborígenes de Venezuela II*. Caracas: Fundación La Salle 38-124.

SAHLINS, M.

1972 *Las sociedades tribales*. Barcelona: Labor.

SAUSSURE, F.

1980 *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.

SETIEN, A.

1994a "Cronología del carbón en la Sierra de Perijá". *Venezuela Misionera*, 573: 40-44.

1994b "Ni David ni Goliat han muerto". *Venezuela Misionera*, 573: 49-50.

1994c "La tragedia de Kasmara". *Venezuela Misionera*, 573: 61-64.

1996 "Los Yukpas". en VV.AA., *Etnias indígenas de Venezuela*. Caracas: San Pablo.

SPENCER, P.

1993 *Society and the dance*. London: Cambridge University Press.

SOCIEDAD DE CIENCIAS NATURALES LA SALLE

1953 La Región de Perijá y sus Habitantes. Caracas: Editorial Sucre.

TARBLE, K.

1985 "Un nuevo modelo de expansión Caribe para la época prehispánica". *Antropologica*, 63-64: 45-82. Caracas.

TURNER, B.S.

1989 El cuerpo y la sociedad. México: F.C.E..

TURNER, V.

1980 La selva de los símbolos. Madrid: Siglo XXI.

1988 El proceso ritual. Madrid: Taurus.

WILBERT, J.

1959 "Puertas de Averno" Memoria de la S.C.N. La Salle, XIX, 51: 161-175. Caracas.

1961 "Identificación etno-lingüística de las tribus indígenas del occidente de Venezuela". Memoria de la Sociedad de Ciencias Naturales La Salle, XXI, 58: 5-28. Caracas.

1974 Yupa folktales. Los Angeles: University of California, Latin American Center.

YUKPA-BARI.

1994 Explotación de los recursos minerales de la Sierra de Perijá". *Venezuela Misionera*, 573: 45-47. Caracas.

RESUMEN

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".

Como objetivo fundamental se pretende comprobar en qué medida se pueden ver reflejados en la danza los mecanismos de transmisión y adquisición de conocimientos de una a otra generación; así como las influencias que los agentes exteriores provocan en la adopción de nuevos modelos de comportamiento.

En este texto se presenta una ordenación tipológica de las danzas yu'pas, de acuerdo a dos criterios previamente elegidos; y se interpretan individualizadamente algunos de los aspectos más destacados en cada tipo de danza. Finalmente, a modo de conclusión, se establecen las correspondencias más significativas encontradas entre los elementos constituyentes de las danzas yu'pas, y el contexto social y cultural en donde éstas se recrean.

Palabras-claves: baile, yu'pa, etnomotricidad, modelo de comportamiento.

ABSTRACT

This study of the yu'pa dance belongs within the theoretical framework of "ethno-motor-function", that is, "the social and cultural construction of the body in movement". Its main objective is to show to what extent the mechanisms for the transmission and acquisition of knowledge from one generation to another can be seen reflected in the dance; and also how the influence of external agents brings about the adoption of new behavior models. This article presents a typological classification of the yu'pa dances, in accordance with two previously selected criteria, and interprets individually some of the most noticeable aspects of each type of dance. In conclusion, it establishes the most significant correspondences found between the constituent elements of the yu'pa dances and the social and cultural context in which they are still recreated.

Key-words: dance, yu'pa, ethno-motor-function, behavior.