

CARACTERIZACION TEMATICA Y MUSICOLOGICA DE LA DANZA YU'PA

ÁNGEL ACUÑA DELGADO
MIGUEL ÁNGEL BERLANGA

PALABRAS CLAVE

Danza, Yu'pa, Canto, Música, Símbolo

INTRODUCCION

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

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

Las danzas yu'pas en su diversidad, por ser consecuentes en su práctica actual con el contexto en donde se hallan inscritas, permiten hacer un análisis acerca de la función y de la estructura que poseen, observándose en ellas no sólo su función general o funciones específicas, sino también la lógica interna que se deriva de sus

ejecuciones, así como la simbología de sus formas coreográficas y de sus movimientos cinésicos individuales.

En el estudio semiológico realizado sobre la danza *yu'pa* entre 1.991 y 1.992¹ destacamos aspectos relativos a la función de la misma, teniendo en cuenta las relaciones existentes entre las distintas danzas y el contexto socio-cultural en donde se insertan, el ambiente físico que las rodea, y los agentes exteriores con los que mantienen contacto; así como las relaciones entre los elementos que intervienen en el desarrollo de las mismas.

De esa manera, pudimos apreciar el sentido general que para los *yu'pas* poseen estas manifestaciones de su cultura, ligadas, para aquellos que las mantienen vivas, a la reafirmación del sentimiento de pertenencia, y, como no, también apreciamos el sentido particular que cada danza posee de acuerdo al ritual en donde se halla presente, estableciendo así diferencias entre la significación de unas y otras.

En suma, el diagnóstico acerca de la función o funciones que detectamos en el ejercicio práctico de las danzas *yu'pas*, ha tenido muy en consideración las implicaciones que éstas poseen con el contexto, en un amplio marco, a través del cual cobran valor. Con esa base, reconocemos en las danzas, entre otras cuestiones, el hecho de constituir un significativo instrumento para comprender los ajustes y reajustes a los procesos de cambio social y cultural en los que está inmersa la sociedad *yu'pa*, reflejándose en ellas las nuevas construcciones del sentido de la realidad que se vienen produciendo, utilizando formas y significados, que, aun siendo novedosas, no han hecho perder los lazos con el pasado, reactualizando y dándole vida a la propia tradición.

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

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

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

¹ Publicado en Acuña, A. (1998 y 1999).

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

Así, pues, el primer criterio elegido de clasificación fue el de la «adscripción de la danza a un tipo u otro de ritual», en función de dicho ritual establecimos 5 tipos de danzas diferentes: *cashá pisosa*, *okatu*, *cushe*, *tomaire* y *caja pijoyo*.

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

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

Acercándonos ahora al punto de vista emic, es preciso hacer una aproximación al campo semántico de aquellos términos que tienen que ver con el concepto *danza*, y para ello nos basaremos en el vocabulario recogido de los informantes durante el trabajo de campo, y en el diccionario yu'pa/español - español/yu'pa escrito por el P. F. de Vegamián (1.978).

En primer lugar 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 suelen 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 sagrado*, y por otro del *ámbito laboral*.

Por último, encontramos también nexos entre los términos TUVEVA, TUVIVA y TUVISA (danzar) con TUVITAPA (casarse), por lo que cabe sospechar que se refieren a la acción de *danzar* con motivo de fiestas relacionadas con el *matrimonio*.

De este modo, podemos 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 que disponemos, cual 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 (*mi*); 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.

En un intento por sintetizar y ofrecer una imagen global de las temáticas y los significados que acompañan a las danzas, presentamos a continuación un cuadro esquemático en donde se establece, de manera no exhaustiva, la pertinente correspondencia entre dichas temáticas y las danzas respectivas.

CLASIFICACION TEMÁTICA DE LAS DANZAS YU'PAS

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».

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

C. DANZA PARA CUSHE

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

–Pedir prosperidad agrícola.

D. DANZAS PARA TOMAIRE

Categorías: N° de danzas

– Referidas a las relaciones interpersonales.

Temas:

–Igualitarismo.. 22 41 71,2

–Alianza entre hombres.. 23

–Reciprocidad; redistribución; generosidad.. 217 31,2,3

–Protección (de niños/as, mujeres, todos con todos).. 23 41,2 63

–Reconocimiento y respeto de la singularidad . 24,5,11,13,14,

y de la obra personal.216,1741,2

61,2,3 71,2

– Reproche recíproco; catarsis.. 34

– Simple comunicación; diálogo; interacción.. 35,6,7

– División sexual; ordenación sexuada de la vida colectiva.. 11,3...

– Flirteo amoroso; sensualidad.. 41,2

– Relación «prematrimonial».. 8

– En relación con el sentido de unidad.

Temas:

– Cohesión de grupo; solidaridad; amistad; afecto;....21,8,10,11,12,17 3741,2 5 61

71,2

– Cohesión tradición/modernidad.. 210,15 45

– Unidad de acción para aumentar la eficacia.. 71,2 8

– En relación con el liderazgo.

Temas:

– Liderazgo varonil. . 11,3 23 61

– Liderazgo del *yuatpa* (cacique).. 26,12 61 71,2

– Eficacia en la acción a través del liderazgo.. 19

– En relación con la *soya* (bebida fermentada).

Temas:

– *Soya* : propiciadora del encuentro social;. 18 214 33,7 51

vehículo de comunicación.

– Protección de la *soya*.. 22

– Temáticas variadas

Temas:

– Enculturación infantil.. 216 71,2...

- Libertad de acción.. 51,2,3,4
- Alegría; júbilo.. 21...
- Evolución; paso del tiempo.. 43,4,5,6
- Aculturación.. 51,2,3,4

* El número de mayor tamaño responde al modelo de danza mientras que el que aparece en el superíndice responde a la variante dentro de cada modelo².

E. DANZAS PARA CAJA PIJOJO (Sirapta)

Categorías:Nº de danzas

Grupo 1

- En relación con la figura totémica.

Temas:

- Impregnación y reparto de valores sociales a través del tótem. . 1,1.2,3.2
- Culto al tótem (elemento de la naturaleza). . todas
- En relación con el liderazgo.

Temas:

- Reconocimiento y fidelidad al jefe.. 1.1,3
- Protección y dirección del *yuatpi* (director de danza).. 1.3,1.4,2
- Poder del *yuatpi* y del sexo masculino.. todas
- En relación con el sentido de unidad.

Temas:

- Solidaridad y unidad intragrupal.. 1, 1.2
- Unidad de acción. . todas
- En relación con la maternidad.

Temas:

- Maternidad; procreación.. todas

Grupo 2

- En relación con la figura totémica.

Temas:

- Libertad de acción de la mariposa.. 1,1.1,1.2,2
- Paso del tiempo, de la vida.. 1,2

² La descripción y análisis de los citados modelos y variantes de danza se pueden ver en Acuña, A. (1998 y 1999).

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

- Culto al tótem (elemento de la naturaleza).. 1,2
- En relación con el liderazgo.

Temas:

- poder del *yuatpi* y del sexo masculino.. 1,1.1,1.2,2
- En relación con la maternidad.

Temas:

- Reproducción impregnada por el tótem.. 1.1,2
- Vinculación profunda de madres/bebés-tótem.. 1.1,2
- Maternidad.. 1,1.1,1.2,2

Grupo 3

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

Temas:

- Vuelo de mariposa.. 1
- En relación con el liderazgo.

Temas:

- Liderazgo de los símbolos varoniles.. 17
- En relación con la maternidad.

Temas:

- Protección hacia bebés y madres (apoyo a la maternidad).. 4,5,7,8
- Invocación a facilitar el parto.. 9
- Referente a las relaciones interpersonales.

Temas:

- Reproches y resolución de conflictos.. 3
- Intercambio generalizado.. 6
- Eliminación de problemas.. 11
- Temáticas variadas.

Temas:

- Expresión jubilosa; anuncio de fiesta.. 2,10
- Admiración, emulación y sumisión sobre un modelo . 12 de comportamiento.
- Exaltación del dinero para procurar bienestar.. 13
- Castigo al acto de cizañar.. 14
- Rechazo a lo que viene de fuera.. 15
- Aculturación y fijación en la estética.. 18

CONSIDERACIONES GENERALES

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

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

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

En cuanto a las danzas empleadas en el *tomaire*, éstas ocupan un amplio espectro tanto de formas como de significados. Los temas significativos que se derivan de 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 ella le sigue la que de un modo u otro hace alusión al «sentido de unidad», normalmente referida a la del propio grupo: la solidaridad, amistad, afecto, cohesión, son aspectos relevantes que se pueden observar en ese sentido, aunque también se aprecia otro mensaje acerca de la unidad que tiene que ver con una cierta armonía entre la tradición y la modernidad.

El «liderazgo» también se configura como una categoría en la que participan una serie de temas referidos a él: el papel dominante del varón, así como del *yuatpa* (cacique),

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

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»³ es otro tema recurrente que constituye por sí sola una categoría: se presenta como un producto cultural, vehículo de comunicación, que propicia el encuentro social y por tanto se ha de proteger. Es ésta un elemento clave, no sólo en el *tomaire*, sino en todo ritual festivo y ceremonial, siendo su presencia imprescindible en todo acto de estas características que se tenga por tradicional. En la danza ocupa un papel importante favoreciendo la interacción.

Conectado con las categorías citadas, aunque con ciertas connotaciones distintivas, 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 abierta, con motivo de la continua incorporación de aportaciones nuevas que con el paso del tiempo se van creando, el cuadro de categorías temáticas que podemos realizar en base a dichas danzas, queda igualmente abierto a la inclusión de nuevos significados inspirados en nuevas fuentes.

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 que soporta esta investigación se puede 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, 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 acatación 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 que lo dirige (*yuatpi*), dato que nos corrobora de nuevo que en las relaciones de género a nivel comunitario el varón ocupa el papel dominante.

³ Bebida fermentada hecha a base de agua, maíz, plátano machacado y jugo de caña de azúcar.

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 presenta de forma más destacada las «relaciones interpersonales» en diferentes manifestaciones: reproches, intercambio, eliminación de problemas, etc.. En este último grupo (nº 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 dejaba ver en su puesta en escena un mayor grado de influencias ajenas a la propia cultura.

A parte de los significados que se puedan desprender de las danzas observadas, en líneas generales podemos decir también que se encuentran emparentadas 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 cotidianidad.

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

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

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

CARACTERIZACION MUSICOLÓGICA

En lo referente a la cuestión musical, lógicamente, la música *yu'pa* tiene, como todas, unas connotaciones funcionales cuyo conocimiento le dará el verdadero sentido. Vaya

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

esto por delante, puesto que cualquier oyente no acostumbrado a oír músicas similares a las que aquí se comentan, puede que salga decepcionado inicialmente, ya que:

– En un porcentaje elevado de casos (la mayoría) no cabe hablar propiamente de canto sino de cantilación, una mezcla de recitado y cantado en el que ciertas notas están claramente entonadas pero otras muchas sólo «se dicen», en una entonación aproximativa.

– La estructura de las piezas no es cerrada, las formas no tienen un final claramente determinado. Hay que hablar más bien de estructura abierta, basada por lo común en la repetición (variada cada vez, nunca idéntica a la anterior) de determinados motivos rítmico-melódicos.

– Cuando son varios los que cantan, no suenan las voces conjuntamente, al menos ‘perfectamente conjuntadas’. Quizás sabrían, podrían hacerlo. Pero se puede captar con facilidad que a la hora de cantar, los Yu'pa no buscan esta perfección formal, sino más bien “cantar juntos” sin mayores complicaciones. Uno o una de las que cantan, que suele ser el que mejores cualidades o experiencia tenga, suele llevar la ‘voz cantante’ y el resto se limita, por lo normal, a imitar lo que éste hace. Hay que hablar pues, de heterofonía más que de polifonía y de heterorritmia más que de polirritmia.

– Otros efectos frecuentes son las escapadas de notas, la entonación con la boca cerrada, la imitación de sonidos de animales, etc.

Aunque éstas no son sino sólo algunas de las características de la fenomenología musical de los Yu'pa (otras las detallamos más abajo), sirvan ahora como argumento a propósito de lo antes dicho: no hay que buscar ni códigos estéticos propios de otras músicas, como puedan ser las occidentales, ni una perfección formal que no han desarrollado. Y no obstante es una verdadera música, de esto no cabe duda.

¿Dónde está, pues, su valor?, cabría preguntarse. A propósito de esto viene al caso citar un texto que hace años escribió Alejo Carpentier (cfr. VV.AA., 1.977:11-12).

«...Cuando una música se nos muestra “en estado puro” de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música, puesto que ahí el significante responde a un significado debido a nociones que hemos perdido. Ocurre con ello lo que con la escultura de tiempos remotos, contemplada por Malraux cuando nos dice que una estatua, antes de ser estatua (es decir: obra de arte) fue otra cosa: personificación inteligible de la Divinidad, objeto de culto, materialización de un concepto difícilmente asible, modo de acceso a la Trascendencia. Así, la música fue música antes de ser música. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracias, encantación, ensalmo, magia, narración escondida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría artística.

Quienes atribuyen un valor artístico a ciertos documentos etnográficos americanos andan errados, desvirtuando lo que, primitivamente, servía a otra cosa. Buscan temas, melodías (bellísimos, a veces, cuando se los separa arbitrariamente de su contexto, lo cual es, de todos modos, una mutilación...) sin entender que en la expresión sonora de tales temas, de tales melodías, más importantes son los factores de insistencia, de repetición, de interminable vuelta sobre lo mismo, de un efecto hipnótico producido por reiteración y anáfora, durante horas, que el melos entrevisto paternalmente por quienes cargan con sus contrapuntos y fugas adquiridos en el conservatorio...»

Para sus danzas, los *yu'pas* suelen acudir a todo un repertorio común (que nunca es el mismo, pues la improvisación siempre se hace presente) de manera indiferenciada. Idénticos o similares procedimientos, temas recurrentes, melodías, ritmos, etc., vienen usados para distintas danzas de diversa funcionalidad. Así por ejemplo, entre los ocho grupos registrados entre las danzas festivas de *Tomaire*, no se ha encontrado diferenciaciones significativas entre un grupo y otro. Similares ritmos, dibujos melódicos y recursos expresivos, son usados indistintamente en cualquiera de estos ocho tipos de danzas. La diferenciación estructural no va ligada, en el caso de las danzas festivas de *Tomaire*, a la diferenciación de tipologías musicales.

No obstante sí que se suelen repetir en estos cantos algunos procedimientos comunes y distintivos, que nos pueden servir para individuar las características de la música con que los *yu'pas* se acompañan en sus danzas.

Como ya se ha expresado, la música de danza *yu'pa* presenta formas musicales abiertas. Un sencillo motivo rítmico-melódico suele usarse como base musical para la estructuración de toda una pieza.

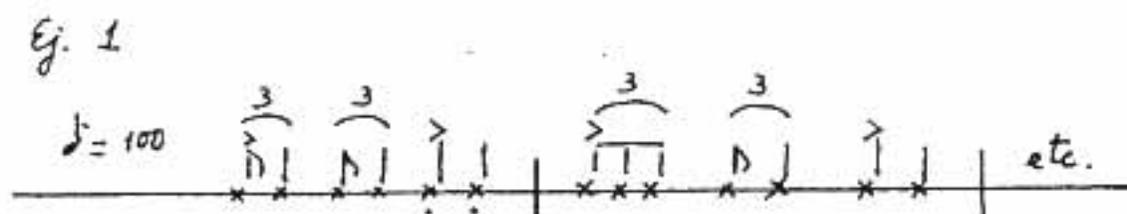
En el repertorio oído (más de cien piezas), el cual es representativo de la zona *Irapa*, pocas veces cantan la música de danza con acompañamiento instrumental, por lo que la música de danza es normalmente vocal. Salvo en algunas ocasiones en que ésta viene acompañada de algún instrumento de percusión como el tambor, batido con golpes continuos de tiempo aproximado = 210, pero sin compás definido, es decir sin que se puedan individuar tiempos fuertes y débiles.

En general puede afirmarse que los *yu'pas* no muestran un sentido del ritmo acentuado, y esto es válido para todas sus manifestaciones musicales. Es fácil no obstante adivinar motivos rítmicos sencillos, de carácter binario, con el que se acompañan en el movimiento de la danza, haciendo coincidir el tiempo fuerte con el apoyo cadencial de un pie. Sería más pertinente hablar de pulso que de tempo. Suele ser éste de aproximadamente = 100 ó 105. Cada dos pulsaciones rítmicas, un tiempo fuerte marca el apoyo-flexión de una de las piernas.

Se descubren, como una de las características definitorias a nivel rítmico, ciertas células rítmicas que se repiten recurrentemente. Como por ejemplo éstas (ejemplo 1)

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

Ejemplo 1



Esta célula rítmica (en diversas variantes) también se hace presente, con mucha frecuencia, en los cantos. Es una de las estructuras rítmicas más características entre los Yu'pa. Suponen cadencias rítmicas binarias en torno a las que ejecutan los pasos del baile.

Respecto a la heterofonía antes citada, aparece de muy diversas maneras, siendo la más frecuente o bien la simultaneidad de gritos cortos semientonados o de melodías cortas más o menos estructuradas y ejecutadas a distancia temporal de unas décimas de segundo de tiempo. Se detallan a continuación algunos de los motivos que pueden oírse semientonados de forma heterofónica (ejemplos 2 y 3).

Ejemplo 2

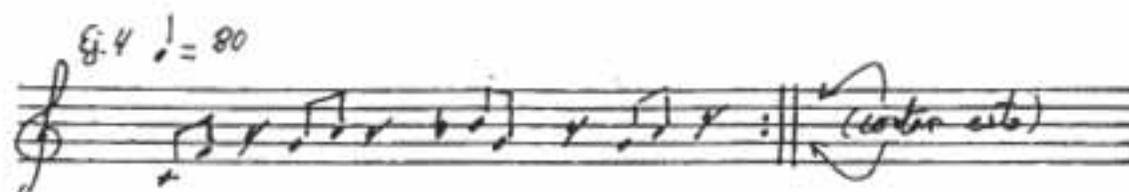


Ejemplo 3



La voz es el instrumento casi omnipresente y exclusivo en todo el repertorio oído, pues el *Atunja* o el *Ayibu* son instrumentos solistas. Aunque siempre se cantan en grupo las danzas, suele destacar alguno o alguna que lleva la voz cantante. Las melodías suelen venir estructuradas en frases cortas y frecuentemente poco definidas (ejemplos 4 y 5).

Ejemplo 4



Ejemplo 5



Pero cuando el cantante destaca por sus cualidades musicales, resultan melodías de una extraña y sencilla belleza, a pesar de la economía de medios, como es el uso de no más de cinco notas musicales. La canción de danza transcrita a continuación, ejecutada por Teresa Nipe, puede verse como un claro ejemplo de sencillez y belleza (ejemplo 6).

Ejemplo 6



Una escala tetrafónica, como la de este caso, se ve que puede dar mucho de sí. La insistencia y reiteración del mismo motivo rítmico repartido en dos células melódicas base le dan a la pieza una perfecta unidad. Es uno de los pocos ejemplos de melodía bien estructurada e incluso con un cierto desarrollo interno.

La misma mujer improvisó esta otra canción de acompañamiento a una danza de *Tomairé* (ejemplo 7).

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

Ejemplo 7



Es un excepcional ejemplo de canción estructurada en dos frases bien definidas.

Predominan en todos estos cantos los intervallos de tercera, mayor y menor, junto con los de segunda, cuarta y quinta. Son muy característicos los intervallos de cuarta descendente: Ejemplos 3, 4, 6 y 7.

La danza para nacimiento de un niño (*cashá pisosa*) muestra algunas constantes musicales, ligadas a un rito común. Junto a sonidos agudos mantenidos que se entonan por mujeres o niñas con la boca cerrada, niños y hombres realizan gritos de imitación de sonidos característicos aparentemente de algunos animales.

Pero junto con esto, otras veces también se danza a los recién nacidos con músicas más desarrolladas. Otras veces se acompaña a alguna de estas danzas que constituyen una variante de la tradicional, con cantilenas, repitiendo entre varios, en heterofonía, motivos como éste (ejemplo 8).

Ejemplo 8

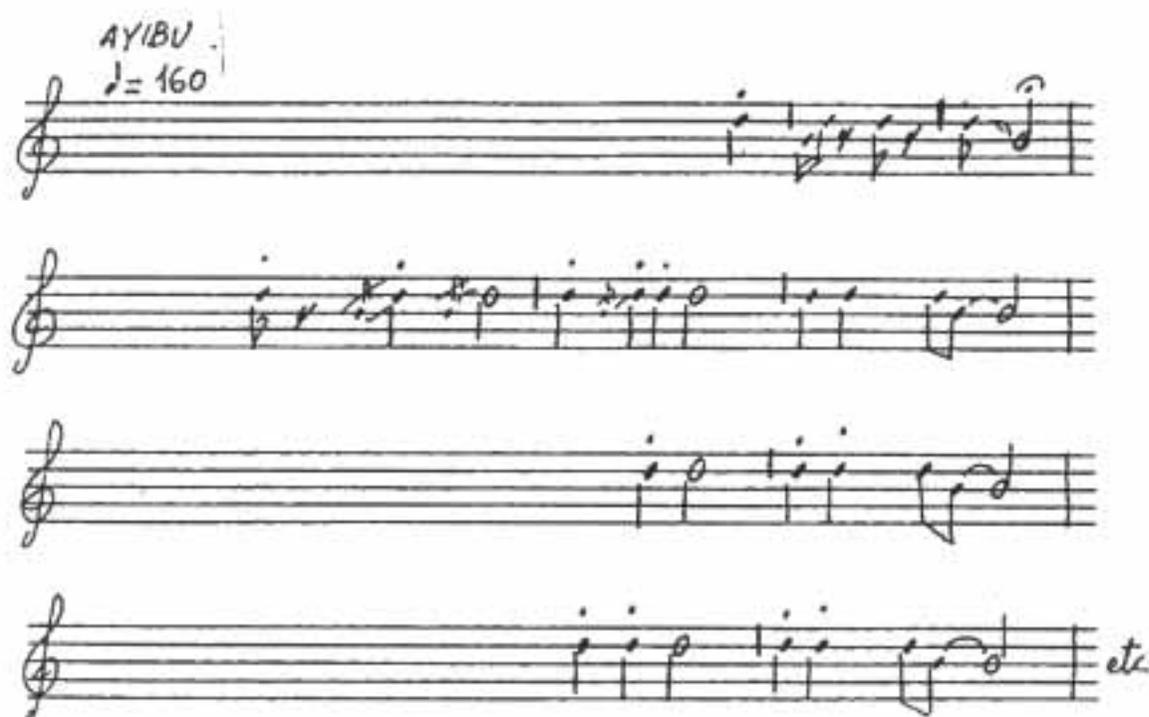


Por tanto, sólo de manera aproximada podemos hablar de exacta correspondencia entre una música o repertorio musical específico y el rito para el que viene destinado.

Una de las veces en que esta correspondencia sí que es exacta, se da en el uso de la flauta *Ayibu*: una música muy específica (y en este caso un instrumento) para un ritual determinado, en este caso el toque funerario para el que esta flauta se reserva. Es uno de los instrumentos más característicos de los Yu'pa, construido antiguamente en hueso y con materiales vegetales en la actualidad.

El toque de *Ayibu* se repite de forma recurrente. Sólo dos notas emiten con esta flauta, realizando motivos muy semejantes a estos (ejemplo 9)»:

Ejemplo 9



Como podemos ver las características referidas acerca de la estructura abierta, la improvisación y heterofonía de la música *yu'pa* encajan bien con las características de las danzas que hemos descrito, diversas en sus formas y con una buena dosis de libertad en sus ejecuciones en lo que concierne a los movimientos cinésicos individuales. Igualmente se ha captado dentro de la unidad melódica del *cashá pisosa* una variante que difiere sustancialmente del modelo habitual, lo cual coincide también con la variante dancística que describimos separada de la forma tradicional.

La poca depuración musical a la que se hace referencia es consecuente con el carácter informal e improvisado que en muchas ocasiones posee el canto, se entonan cantos para transmitir emociones, ideas, para sentirse más cerca de otros, y no se cuida efectivamente el acabado de las canciones, o la sincronización con las/los compañeras/os; pero lo que no deja de ser cierto es que el pueblo *yu'pa* en general y el que se ubica en la zona *Irapa* en particular canta, y canta mucho, no de manera esporádica, siendo ésta una actividad realizada no sólo en los momentos rituales y festivos, sino que se halla presente en la vida cotidiana y muy singularmente durante las madrugadas despertinas. Con ello se quiere puntualizar que al margen de la valoración estética y musicológica del canto *yu'pa* ésta manifestación cultural se encuentra cargada de sentido y ello no puede pasar desapercibido para el investigador social.

Sobre lo ya dicho acerca del canto *yu'pa* además de estar acompañado (al menos en la zona *Irapa*) fundamentalmente por música vocal, podemos añadir también que

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

se produce una clara dicción y una voz fuerte y sonora, que es parco en texto y que se apoya en una continua repetición de palabras y frases completas; ésta última circunstancia coincide con los relatos obtenidos de los informantes, los cuales insisten una y otra vez sobre lo mismo, pretendiendo dejar clara la idea fundamental que se desea transmitir. No existe pues en el canto *yu'pa* complejidad en su estructura formal, ya que de lo que se trata es de encontrar la palabra o frase sobre la cual se desarrolla la totalidad del texto expresando un sentimiento, un suceso personal o un acontecimiento histórico.

Como expresa A. Carpentier en la cita expuesta anteriormente, lo importante en la música (y el canto) que posee una función ritual primigenia no es el valor artístico que se le pueda atribuir, sino la comprensión de significados que permitan recomponer un estado de cosas adecuándolas a determinados contextos.

Haciendo un balance general de los términos o frases que con más insistencia se repiten en los cantos *yu'pas* que figuran en este trabajo, podemos apreciar que la temática fundamental gira en torno al pasado, a la distancia, al viaje⁴, a la *chicha fuerte* (*soya*) y a estar juntos; a parte de la recurrente alusión que también se hace a temas puntuales como a la canción soñada, al monte Tectari, al niño, al engaño, al enamoramiento, etc.⁵.

Todas esas temáticas son sin duda importantes para quienes las incluyen en sus cantos, siendo complementarias a los significados que se desprenden de las danzas. Cantos y danzas que constituyen en conjunto una forma de expresar lo que se siente, se piensa y se hace, una forma pues de expresar simbólicamente la experiencia individual y compartida, y en definitiva de mostrar y mostrarse a sí mismo la cultura (o culturas) en (o entre) la (o las) que se hallan inmersos.

⁴ J.M. Juárez Toledo llamaba la atención sobre la importancia que tiene «el viaje» como temática sobre la cual circulan los cantos *yu'pas* diciendo lo siguiente de ellos: «El viaje es el medio por el cual el individuo comunica a sus familiares y miembros de su comunidad sus ideales o estados emotivos estableciendo con ello el ineludible nexo que debe existir entre él y su grupo social». (1.978: 64).

⁵ Estos son algunos de los términos y frases mayormente repetidas en los cantos: «era lejos el mundo»; «era así antes»; «soy mentirosa»; para ti mi canción»; «voy lejos»; así nosotros cantando»; «bien lejos así era mi canción»; «enamorado»; «chicha fuerte está estar jugando»; «él cantaba en sueño»; «era así mi sueño»; «estoy borracha»; «pobre yo estoy perdida muy lejos»; «los problemas dónde estarán»; «estuve lejos del pueblo»; «el pueblo en Tectari me voy»; «de lejos vengo, donde voy»; «los dos en Tectari allá vamos»; «te vas mentira mentira al mundo»; «ya está amaneciendo por tí vengo»; «flores esta canción era sueño muerto soñaba así allá»; «esta canción... quiere decir enfado»; «fiesta de niños así los antiguos cantaban»; «canciones lejos se van»; «mamá Nupe estaba enamorada» «agarrense juntos bailamos era así»; «juuuuu»; «bip ju ju ju ju»;...

BREVE REPERTORIO DE CANTOS YU'PAS PARA TOMAIRE

1. R. Nupaka (hombre de Yurmuto)

Aah orakamenap panapu obaya
 Aah así era lejos el mundo
choyekaropnesh aü yimaiküshi kakaroprakan
 no sé dónde era mi canción así es las
omaikü bosutu nen mash ad yimaiküshi
 canciones mi sueño era esta mi canción
oyekaroprakan nan taromapra yutabo aü tomo
 así es nosotros bien lejos con el me fui
 (bis.)

2. Itapkape (hombre de Psicacao)

Aah orapkapmay mayi omaikü panapu
 Aah es igual por ahí canciones lejos
obaya choyinorpap nutonakap mash omaikü
 el pueblo no se donde se ha ido esta canción
banekap ayeppra ennan ese choyeratu
 no hay allá estaban ellas dónde esta
nutonakobap abarap kerampamap aburanoya
 se había ido y yo esta para allá yo seré
 (bis.)

3. Itapkape (hombre de Psicacao)

Uuuh ayoyohap maushi nitokayan
 Uuuh de allá en la chicha de mamá
 aburebaaaah abaratubap maushi
 yo sí fui aaah yo si soy mi mamá
nitokayan yomanaban manuyi pisoso
 en la chicha para ella en el árbol la fiesta
shubini bap abur yotunasap aaah oyoy
 lo chupo si yo soy así aaah allá
tanas abur kumaro kore abuuuuu (bis.)
 vengo yo solo pobre yo uuuh (bis.)

4. T. Nipe (mujer de Yurmuto)

Aaah panapu panapu toreicha panapushi
 Aaah lejos lejos borracha lejos

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

aah telepo telepo panapushi yumayuku
aah telepo telepo lejos mi canción
aah omayukushi panapu tosiyicha kureramako
aah mi canción lejos me iba mejor
oras toriyyas (bis.)
ves estoy borracha (bis.)

5. A. Ponoskashi (hombre de Yurmuto)
Kano kanaranonkano kano kanorapkano
Eso tal vez con eso eso tal vez con eso
kano kanarankano kano opayivanmako
eso será con eso eso quedará así
amor amor amoratu mashimas
tu tu y usted quieres este
shimas kupsh mash shimas shimas amor amor
quieres cuidado este quieres quieres tu tu
kupsh mash shimas shimas (bis.)
cuidado este quieres quieres (bis.)

6. T. Nipe (mujer de Yurmuto)
Biiii aburatushi varanoyas panapashiki
Biiii pobre yo estoy perdida muy lejos
biiii aburanoshi yoperanyas biiii aburatushi
biiii yo sí estoy borracha biii yo sí
subarashiki amakopera yase otarenayi
así soy no tengo miedo que pasa pues
noseranorap subarashican lanaseyas
quien será demasiado así yo vengo
amorarap choyirap oran (bis.)
y ustedes no se donde son (bis.)

7. T. Nipe (mujer de Yurmuto)
Panapu panapmecha tanaseyas panapu
Lejos estaba lejos me vengo lejos
utarenay aah panapu panapu tutare epunme
de tutare (Tectari) aah lejos lejos tutare me
mase obayashiki panapu (bis.)
quedaré el pueblo pobre lejos (bis.)

8. T. Nipe (mujer de Yuermuto)
Chiyoyo chiyoyo ataponay pishashi
 de donde de donde se hallan los pájaros
shikipa chiyoyorarup atapo atapo
 pobre de donde son se bajan caen
pishashi (bis.)
 los pájaros (bis.)

9. Anónimo (mujer de Psicacao)
Aah panapuran amoraratu choyirane
 Aah de lejos y usted de donde
rap tosematos kanenmechap choyiratu
 se irán decían no se de donde
nechap obaya tomairerano subara
 serán el pueblo cantando así
obayaipo (bis.)
 en el mundo (bis.)

10. Aprara (hombre de Psicacao)
Aaah panapna panapna panapna orepo orana
 Aaah lejos lejos es así así es
aah upuchaka tutare shitu nutona
 aah si los dos en tutare (Tectari) allá nos vamos
aah panapna panapna panapna otare mayi (bis.)
 aah lejos lejos y que pasa (bis.)

11. (Mujeres de Tayaya)
Omaikushl puebayna subarashiki
 Mis canciones el pueblo era así
subaramako yimayukushi kureranmako
 era así mi canción era bueno
tomayirirano (bis.)
 cantando (bis.)

Tomaui tomaui jubala jubala kanayia
 Cantando cantando así así yo digo
jubala jubala kanas jubala chiyoyo
 así así digo así de donde
kanapa jubala inuban inuban

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

digo así lo sabes lo sabes
emana emana jubala jubala
para tí para tí así así
(bis.)

12. R. Kopitchu (mujer de Kiriponsa)
Aah panapnacha panapuramako obaya shikipa
Aah de lejos era lejos el mundo quería
panapnashikipa obayashikipa ora kapoyecha
de lejos quería el mundo quería así yo decía
bonitaranmako.
bonita era.
Aah yayiranmako obayashirmako panapurap
Aah era cierto el mundo era lejos
obaya (bis.)
el mundo (bis.)

CANTOS PARA CAJA PIJOJO Grupo 3 (Anibal López)

1. *Aaaah paaa telepo telepopa eleje*
Aaaah paaa telepo telepopa eleje
elepopa telepo telepopa jele jelepopa
elepopa telepo telepopa jele jelepopa
e/e elepopa namay tan jelepopa e/epo
ele elepopa mire ya jelepopa elepo
jelepopa nanrashiki jelepopa namay
jelepopa nosotras pobre jelepopa mire
jelepopa maliposash olamako maliposas
jelepopa mariposita ese es mariposita
olamako telepopa elepopa
ese es telepopa elepopa
(bis.)

2. *Uuuuuuh telepo jelejelejelepotelepo jelejeleposh*
Uuuuuuh telepo jelejelejelepotelepo jelejeleposh
teletelejelepotelepo jelejelejeleposh turipakashpa
teletelejelepotelepo jelejelejeleposh hasta aquí
aaah telepo telejeposh makopa jelelepotelepo

aaah telepo telejeposh pobre jelelepo
(bis.)

3. *Aaah paaa ele telepopa tele elepopa*
Aaah paaa ele telepopa tele elepopa
panapushi elepapa panapushi elepopa
muy lejos elepopa muy lejos elepopa
telejepo makopapa elejepo mabalonoshikipapa
telepopa es así elejepo estos pequeños
elejepopa telejepopa amoranoshikipapa
elepopa telejepopa y tu pobre
(bis.)

4. *Telejepo amolatu tamobala chakana*
Telejelepo y usted son no se como
chonaka panapu suyanashiku imayuku
dónde está lejos aquí pobre mi canción
tamobalanoshikipapa choyilanoshi panapu
ese pero bailando no se donde lejos será
mako telepo makopatu (bis.)
es telepo es así (bis.)

Caracterización Temática y Musicológica de la Danza Yu'pa

BIBLIOGRAFIA

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

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

ARENTZ, I. 1991. «Yukpa». En *Música de los aborígenes de Venezuela*, 137 - 154. Caracas: FUNDEF - CONAC.

BONILLA, L. 1964. *La danza en el mito y en la historia*. Madrid: Biblioteca Nueva.

CARPENTIER, A. 1977. En VV.AA.

JUAREZ 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.

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.

Abstract. This article presents some of the results obtained through the semiologic and contextual study of the Yu'Pa dance. The ethnic group Yu'Pa is located in the Sierra de Perija, in North East Venezuela.