

Ángel Acuña Delgado,
 Professor titular d'Antropologia social de la motricitat
 FCAFD. Universitat de Granada.

ESTRATÈGIA METODOLÒGICA PER A L'ANÀLISI SEMIOLÒGICA DE LA DANSA: EL CAS «YU'PA»

Abstract

Paraules clau: dansa, yu'pa, ètnia, semiologia, metodologia.

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

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

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

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

Resum

La investigació en la qual s'aferma el present treball parteix del següent plantejament: «en els agrupaments humans que mantinguin un sistema econòmic domèstic, una íntima inclinació a la naturalesa i no utilitzin l'escriptura com a mitjà habitual de comunicació; la manifestació motriu que suposa la dansa constitueix un vehicle essencial de comunicació i transmissió/adquisició cultural, tant entre els components del propi grup, com entre grups diferents».

En aquest text, s'ofereixen alguns dels aspectes metodològics més rellevants, tinguts en compte en el procés de la investigació portat a terme sobre l'estudi semiològic i contextual de la dansa Yu'pa; grup ètnic situat a la serra de Perijá (regió nord-occidental de Veneçuela).

A la pràctica metodològica, es mostra una àmplia gamma d'informació; des del treball de camp, fins a l'anàlisi i interpretació de les dades i s'ofereix igualment un model kinesigràfic d'escripturació de la dansa, que facilita la seva comprensió estructural.



Finalment es presenten les conclusions a les quals s'arribaria en aquesta investigació, sempre pel que es refereix a aspectes metodològics.

Consideracions prèvies

Si considerem en primer lloc el concepte de «dansa», o per ser més concrets, l'activitat motriu que es pot situar dins el que conceptualment és entès com a dansa, podem fer ús d'algunes definicions vessades sobre el particular:

Segons P. Glamiche, «la dansa és una manera d'expressió corporal, innata, natural i espontània en l'home; està unida al ritme; primer sagrada, després festiva, després es va laïcitzar, es va codificar i es va convertir en acte independentment» (1986:7).

T. Marrazo diu d'ella que consisteix en la «coordinació dels moviments corporals» (1975:49).

A. L. Kaeppler la concep com una «forma de cultura, resultat d'un procés creatiu que es recolza en la manipulació humana del cos en el temps i en l'espai» (1978:32).

Un antropòleg clàssic, com és F. Boas (1994:19) diu per la seva banda que la dansa pes un fenomen humà universal, els patrons d'execució de la qual es troben de manera recurrent en àmplies zones separades i no relacionades, degut a les limitacions de moviment que posseeix l'ésser humà. Encara que cada cultura posseeix una singular configuració en els patrons de moviment, com es pot apreciar mitjançant la comparació intercultural.

Herkovits i Merrian (1972:25) afirmen també per la seva banda que la

dansa és un art transitori realitzat a través del moviment rítmic del cos humà en l'espai amb un propòsit determinat i el resultat del fenomen és conegut tant pels actuant com pels observadors d'un grup donat.

A aquestes definicions, hi podríem afegir que la dansa constitueix una «manifestació motriu —bàsicament expressiva, tot i que també representativa i transitiva— que, seguint un cert ritme i compàs, posseeix diferents funcions lligades a la manera de sentir, pensar i actuar del grup que la produeix».

Entesa així, la dansa constitueix un fenomen universal que s'ha donat en tots els temps i en tots els pobles que tenen com a principal valor històric el fet d'haver contribuït al coneixement de l'home d'altres temps per la seva importància psicossomàtica i sociosomàtica. Tal i com expressa L. Bonilla,

«la dansa es fa expressió i pretén interpretar les manifestacions d'aquesta misteriosa força vital que lliga l'home a la naturalesa i sembla, al mateix temps, que vol elevar-lo sobre ella. Només en la dansa feta ritus, símbol, mite i art, és on l'home va posar el seu major afany expressiu i en la qual va fer participar més elements trets del seu propi ésser psicofísic...» (1964:9).

Per si mateixa, és possiblement l'expressió artística més antiga que es coneix i, sigui quin sigui el motiu o els motius que indueixen a la seva pràctica —descàrrega rítmica d'un excés d'energia, acte religiós de llibertat, etc.— pot servir com a instrument per comprendre millor l'experiència compartida, no només antiga, sinó també contemporània per l'evolució que es fa en molts casos a l'«es-

tructura absent» —si utilitzem paraules d'Umberto Eco (1968). En aquesta línia, cal afegir-hi que els codis que es poden desxifrar de l'anàlisi de les danses són més simbòlics que cognitius en la mesura que no són pensats deliberadament i la comprensió està més basada per part dels executants en la sensació que en la cognició. El seu poder comunicatiu està en la seva capacitat de *fer sentir*.

El fet que hagi estat la dansa *yu'pa* (1) com una *dansa indígena* i no un altre tipus de dansa —clàssica, moderna, tradicional— l'objecte d'aquest estudi obeeix a la idea de voler analitzar d'aquesta forma la motricitat en el seu context propi i no transferit, és a dir, captar el desenvolupament de la dansa dins el seu propi marc referencial —heretat de generació en generació—, el qual roman viu en la memòria de la gent.

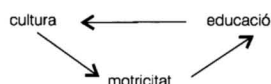
Aquest punt, sens dubte, porta problemes de tipus ontogenètic i també filogenètic, perquè realment es fa difícil poder situar del cert l'origen de la dansa concreta en el temps i en l'espai, a la vegada que resulta igualment complicat determinar l'evolució que la dansa ha tingut en altres temps, tot i considerant que es tracta de pobles que no han plasmat la seva història per escrit.

En qualsevol cas, si tenim en compte aquest inconvenient que es deriva de la condició àgrafa de la població escollida, en el nostre cas, considerarem l'estructura i al funció de la dansa des que es conserva la memòria històrica sobre ella —evitant l'especulació en aquest sentit— fins al moment actual. D'aquesta manera vam poder apreciar com i en quina mesura

(1) El grup ètnic *Yu'pa* està ubicat a la Serra de Perijá, a la regió nordoccidental de Veneçuela.

ha anat canviant en el temps i també en l'espai.

Realitzats aquests aclariments, el plantejament general on es situa la dansa yu'pa com a objecte d'estudi és el següent: la cultura popular, ja sigui tradicional o moderna, condiciona les manifestacions motrius de qualsevol agrupament humà, i a través d'aquestes, mitjançant l'educació, conscient i inconscient, es produeix la enculturació del seus membres i es constitueix així un cicle continu en el qual predomina la motricitat.



Basat en la interconnexió d'aquests tres conceptes —cultura, educació i motricitat—, el prejudici o hipòtesi de partida en aquesta investigació es va fonamentar en un principi en la línia que segueix: en els agrupaments humans que mantinguin un sistema econòmic domèstic, una íntima implicació amb la naturalesa i no utilitzin l'escriptura com a mitjà habitual de comunicació, *la manifestació motriu que suposa la dansa, constitueix un vehicle essencial de comunicació i de transmissió/adquisició cultural, tant entre els components del propi grup social —enculturació— com entre grups diferents —difusió*.

En aquesta línia, per tal de poder discutir i justificar adequadament l'esmentat plantejament, ens vam proposar, entre d'altres, els següents objectius:

- Descriure i analitzar el context ecològic i sociocultural de les comuni-

tats yu'pes on es va centrar la investigació.

- Descriure i analitzar el context temporal, espacial i circumstancial de la dansa en cada una de les comunitats que van ser objecte d'estudi.
- Descriure i analitzar els processos rituals que acompanyen cada dansa, així com la simbologia dels seus elements integrants.
- Analitzar els rituals en què participa la dansa de manera sincrònica i diacrònica, tenint en compte així mateix les perspectives «emic» i «etic».
- Caracteritzar de forma motriu, coreomètrica i musical cada dansa.
- Organitzar taxonòmicament l'univers de la dansa yu'pa.
- Establir les correlacions pertinents entre els diferents episodis de cada model de dansa i les seves respectives significacions simbòliques —anàlisi semiòtica.
- Fer coherent l'anàlisi simbòlica de la dansa d'acord amb el paper que té el context.
- Comprovar en quina mesura l'aculturació a la qual estan sotmeses les diferents comunitats incideix sobre l'execució dels seus rites i, per inclusió, de les seves respectives danses.

Pràctica metodològica

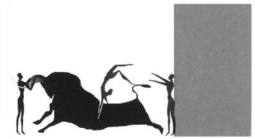
El treball de camp prospectiu en el grup ètnic yu'pa va durar un mes (juliol de 1991); durant el seu transcurs es van visitar la majoria de les comunitats de la regió d'Irapa —a l'interior de la serra de Perijá— per tal d'obtenir una visió de conjunt de l'estructura i demografia dels poblats, així com de la vida diària portada a terme en aquests (vegeu Tectari.

Memòria d'una expedició, p. 32). En aquest període, vam poder apreciar que efectivament la dansa es desenvolupa de manera freqüent, qüestió fonamental per continuar amb la investigació; i feia la impressió, confirmada posteriorment, que hi havien marques diferenciades entre les comunitats Tukuko i les situades més properes a ella, amb respecte a les comunitats situades més a l'interior de la muntanya a les proximitats de la frontera amb Colòmbia.

Després d'aquesta fase prospectiva (2), es va passar a la realització del treball de camp intensiu, el qual es va desenvolupar durant els mesos de novembre de 1991 fins al març de 1992 (5 mesos) i es va centrar l'atenció en les comunitats de Kiriponsa i Yurmutto, que pertanyen al subgrup Irapa, ambdues situades a l'interior de la selva muntanyosa, tot i que situades en valls diferents. També es va prendre en consideració la comunitat missional de Tukuko per posseir un marc comparatiu més ampli, en el qual intervinguessin amb més nitidesa categories culturals de caràcter forà i amb sentit aculturador.

Les comunitats yu'pes de Perijá estan en diferents graus d'aculturació, encara que valdria més dir que són les persones les que estan en aquesta situació, ja que, dins d'una mateixa comunitat, no tots els seus integrants estan aculturats de manera igual. De fet, hi ha persones que, tot i trobant-se més allunyades de Tukuko, són més susceptibles a influències exteriors modernistes i estan més a favor del canvi que altres que, encara que estan més pròximes a Tukuko, són més fidels conservadores de la tradició.

(2) S'ha d'afegir que abans de procedir a l'estudi prospectiu sobre la dansa indígena, es va desenvolupar un treball d'investigació durant dos anys (1989 i 1990) sobre les «dances d'espases a Andalusia», que hi ha als pobles d'Obejo (Còrdova), San Bartolomé de la Torre, Puebla de Guzmán i El Cerro de Andévalo (Huelva), el qual va servir com exercici metodològic o treball pilot de cara a la investigació que aquí es presenta.



Les tècniques metodològiques utilitzades per aconseguir treure a la llum els objectius exposats abans van ser les següents:

- Observació científica i participant i no participant, segons el cas, però sempre estructurada i sistematitzada al voltant del context i l'objecte d'estudi.
- Entrevistes i històries de vida aplicades als informants més rellevants de les comunitats visitades que solien ser persones d'edat avançada.
- Elaboració de genealogies, atès que les relacions de parentiu mantenen en aquest tipus de societats una clara correspondència amb l'estructura i relacions socials establertes en cada comunitat.
- Filmació de pel·lícules de vídeo i fotografies en diapositives sobre diferents manifestacions culturals i, en especial, tot allò relacionat amb la dansa i els processos rituals en què està implícita; al mateix temps que gravació magnetofònica dels cants i de la música que acompanyava la dansa o es produïa de manera aïllada.
- Revisió bibliogràfica, principalment sobre la història i la cultura yu'pa.

Mitjançant la utilització de totes aquestes tècniques d'obtenció de dades, seria possible completar el protocol general o quadre sinòptic de registre de dades, tant del context ecològic i cultural de les comunitats subjectes a estudi, com dels diferents elements que integren la dansa i que, a priori, es portava elaborat; sense perjudici, això sí, d'incloure altres qüestions amb les quals en un principi no s'havia comptat i que es van considerar significatives a mesura que el treball de camp avançava.

Els mitjans tècnics amb els quals es va comptar per al desenvolupament del treball de camp van ser els següents:

- 1 càmera de vídeo de 8 mm
- 5 bateries de vídeo de 60 min. de durada real cada una.

- 10 pel·lícules de vídeo de 60 minuts de durada cada una amb la possibilitat de ser duplicades en temps
- 1 màquina fotogràfica amb objectiu 28-80 mm
- 40 rotllos de diapositives de 36 exposicions cada un
- 1 flash
- 1 gravadora-reproductora magnetofònica
- 60 cintes de cassette de 90 minuts de durada
- 40 piles alcalines d'1,5 v
- 1 brúixola amb limbo mòbil
- 1 cinta mètrica de 2 metres
- 1 rellotge cronòmetre
- 1 bàscula portàtil de fins a 150 kg
- planelles d'observació plastificades
- material de vídeo de papereria

Durant el treball de camp es va fer evident com era de necessari portar una adequada sistematització a l'hora d'anar prenent dades sobre el terreny. Per això, teníem sempre dos quaderns, en un d'ells anotàvem les impressions que anàvem tenint sobre els esdeveniments diaris, així com l'estat d'ànim que teníem, ja que aquest va ser una mica variable en consonància amb el benestar psicofísic que teníem cada dia i en cada moment; vam considerar que aquestes circumstàncies podrien ser una variable contaminadora que calia tenir en compte. En l'altre, anotàvem amb detall aspectes concrets que encaixaven dins de cada una de les categories recollides en el protocol de l'observació, les quals s'inscrivien de forma ordenada en el seu lloc corresponent.

Per anar redactant el diari de camp, es feia molt útil portar durant tot el dia a la butxaca un bolígraf petit i un petit bloc de notes, en el qual anotar de manera telegràfica totes les circumstàncies suggerents o pensaments que ens passessin

per la ment, per tal que a la nit, en solitari i a la llum del llum d'oli de querosè, es pogués desenvolupar extensament tots aquests punts que més endavant serien de gran interès a l'hora de redactar l'informe final de la investigació.

És molt convenient passar a net i, per descomptat, ampliar i redactar degudament, després de la pertinent reflexió, totes les dades que es van anotant sobre la marxa en el quadern de notes i que no són més que impressions que ens ajudaran més tard a recuperar la memòria sobre l'esdeveniment. Al mateix temps, és també convenient no deixar passar molt temps per al desenvolupament discursiu d'aquestes primeres impressions, ja que si el temps passa, es poden perdre detalls a l'hora que també inspiració en la reflexió sobre determinats aspectes, que en un primer moment es tenen frescos.

D'altra banda, és precís reconèixer les sèries limitacions que té el treball de camp realitzat sobre una comunitat de la qual no es coneix la seva llengua. A Kiriponsa, apart de l'interpret J. Miki, només quatre persones coneixien una mica l'espanyol d'un total de 93 persones; i a Yurmuto eren cinc les persones que podien expressar-se en espanyol amb un regular grau de comprensió d'un total de 75 que formaven la comunitat. Aquesta circumstància portava a dependre excessivament de l'interpret i a perdre, a vegades, l'accés a la informació que es desprenia de situacions interessants. Malgrat tot, malgrat aquesta dificultat, la tasca de camp va ser molt intensiva i centrada, sobretot, en l'observació sistemàtica de la interacció produïda a la vida quotidiana.

Des d'un punt de vista metodològic, cal ser lent a l'hora d'entrevistar i fer preguntes als informants i no avançar-se mai a les respostes ofertes, no interpretar o preguntar amb cap afirmació, per tal

de no condicionar l'interlocutor, i sobre tot emetre preguntes amb claredat.

Les narracions obtingudes dels informants, apart del seu contingut semàntic, serveixen en general per saber la temàtica i els fets que més han marcat la personalitat de cada qual, per la reiteració i insistència que es faci sobre aquestes. En aquest sentit, convé deixar parlar l'informant (sobretot si és vell) del que vulgui i sense interrupcions, a partir d'una sèrie de formulacions generals (excepte excepcions) que se li plantegin al principi. Per exemple, com eren abans les reunions amb «soya»? Com es distribuïen les famílies pel territori quan vostè era jove?, etc. (3). D'aquesta manera, evitàvem també la recollida de respostes contradictòries d'ordre més aviat tècnic, ocasionada quan emetíem vàriess formes diferents de preguntes sobre una mateixa qüestió, cosa que, segons el nostre parer, no és convenient quan no es domina l'idioma de l'interlocutor. En aquests casos, si es formula la pregunta de forma oberta, s'eviten les respostes monosil·làbiques (sí, no...) i, en conseqüència, confeccionar el discurs nadiu a la manera com ho ha pensat l'investigador (4).

En línies generals, els yu'pes són bons col·laboradors per oferir la informació que se'ls sol·licita sobre la seva cultura, però s'ha d'anar en compte a l'hora d'escollir els informants, atès que alguns destacats yu'pes bilingües i amb determinat tipus de

formació professional, que treballen en l'àmbit del crioll i que, a més, es donen com a referència els investigadors socials que arriben una mica deseparats, són autèntics farsants que mostren en el seu discurs un panorama pintoresc del seu propi grup ètnic, incoherent amb la realitat, per buscar la pròpia promoció i satisfacció. Amb aquest propòsit, diuen moltes vegades el que els investigadors desitgen sentir, mentre més exòtic millor i d'aquesta manera contribueixen a la falsa objectivació de la subjectivitat i imparcialitat del científic social. Per aquesta circumstància, cal estar sempre atent als narradors de contes en forma de realitat i discriminar a temps el que es diu del que es fa, el que s'explica del que es pot arribar a observar i percebre.

A vegades, un mateix també s'autoenganya amb la seva pròpia percepció de la realitat. En aquest sentit, he de dir que les expectatives que es tenien posades a les comunitats yu'pes de la regió d'Irapa respecte a la dansa no es van complir tal i com ens pensàvem en un primer moment. En el treball prospectiu de l'any anterior al treball de camp, només en dues setmanes es va dansar en Kiriponsa en tres ocasions, totes elles amb *soya*. En aquesta primera trobada, només el fet que la gent tenia coneixement del motiu de la meua presència (estudiar la seva dansa), tots es van abocar a mostrar-me les seves diferents formes i, amb fre-

qüència, tant els nens com els adults s'agafaven de les mans i interpretaven alguns moviments. Quan vam passar per Kunana i Kanobapa, també es van organitzar ràpidament per dansar i van mostrar amb orgull la seva tradició viva. També a Taremo es va ballar, encara que amb menys interès. Durant tot el temps que va durar el recorregut per les diferents comunitats, S. Shova, el meu guia i intèrpret, va portar el seu tambor penjat de l'espatlla i el tocava moments abans d'entrar als poblats i animava la gent que ballessin. En general, vaig obtenir, des de tots els punts de vista, una impressió molt agradable, quan vaig comprovar que la dansa tenia molta vigència en aquestes comunitats irapes, ja que, en aparença, semblava un lloc privilegiat per portar a terme una investigació com la proposada. Malgrat tot, mesos després, noms començar el treball de camp intensiu, em vaig emportar una gran desil·lusió quan anava comprovant, a mesura que passava el temps, que la situació havia canviat i la dansa el feia difícil de veure. Sens dubte, el factor determinant en el canvi d'actitud dels yu'pes al voltant de la dansa va ser el tipus d'activitat i el grau d'ocupació mantinguda en una i una altra època de l'any durant la qual vam mantenir contacte (5), cosa que ens va fer entendre la realitat cíclica i canviant que conformaven la vida yu'pa (6).

(3) A vegades, a partir de la pregunta, on va néixer vostè?, es respondria amb un relat de 30 o 45 minuts en què s'explicaven diferents històries, passant d'una qüestió a una altra; cosa que ens estalviava posteriorment haver-los de formular altres qüestions, ja que aquestes estaven respostes a través de la primera pregunta.

(4) A mesura que es va conversant amb els informants, un es va adonant de les imprecisions i contradiccions comeses per aquests —de manera involuntària— quan responen a les preguntes que se'ls planteja. Per això, la impressió que un investigador social obtingui d'una comunitat no ha de basar-se en la simple entrevista passada a alguns informants, sinó que ha de completar-se amb moltes hores de comunicació i observació sistemàtica que ens posaran de relleu la realitat de manera més exacta.

A vegades passa que l'informant ens posa sobre falses pistes amb la seva resposta, com que aquesta és falsa o errònia perquè no ha entès bé la pregunta o perquè respon a l'atzar, senzillament per dir alguna cosa i així complaure i agradar l'investigador.

(5) Juliol és el mes en el qual hi ha una gran passivitat laboral i s'ocupen només de la neteja dels cafetals. Mentre que en els mesos de novembre fins a març, l'activitat laboral és intensa i variada: recollida i comerç del cafè, tala (al desembre), crema (al gener) i sembra del cunuc (de febre en endavant), pesca amb bot (al gener i febrer), etc.

(6) Després de l'experiència de camp, podem assegurar que per fer un bon treball de presa de dades, no només cal comptar amb informants nadius i fiables i ben instruits en els usos i costums del seu poble, així com conèixer l'idioma nadiu o, com a mínim, comptar amb intèrprets que ens facilitin la comunicació, sinó que a més cal arribar en els moments adequats d'acord amb l'objecte d'estudi; i millor encara tenir el suficient temps per cobrir un cicle anual.



De totes maneres i atès que no vam poder cobrir amb el nostre treball de camp tot el cicle anual, sí podem felicitar-nos perquè hem viscut diferents períodes dins de l'esmentat cicle que ens fan tenir una visió de conjunt al voltant de com es desenvolupen els esdeveniments ordinaris i extraordinaris dins el context espacial i temporal d'aquestes comunitats, així com el desenvolupament de la dansa dins d'aquest.

Procurarem també interpretar la informació rebuda al voltant d'un tema d'acord, no amb la resposta unilateral emesa per un sol informant, per important que fos, sinó que el tema fou elaborat des de diferents perspectives i, a més, es comptava amb el testimoni de diferents informants (7).

Feta aquesta primera aproximació metodològica, s'ha de dir pel que fa al registre de dades al voltant de les danses, que vam optar finalment per filmar-les i fotografiar-les, a més de gravar els cants que simultàniament es produïen per disposar d'una sèrie de documents que posteriorment serien analitzats amb serenor. De forma complementària, escrivíem els aspectes més significatius que succeïen al voltant d'aquestes, així com els processos rituals en què aquests normalment, es trobaven inscrits.

Per tal de no perdre detalls d'interès sobre el desenvolupament de les danses, disposàvem d'un protocol d'observació o model taxonòmic dels components de la dansa (figura 1), que sense ser exhaustiu i estant obert a la inclusió de categories no compreses anteriorment, ens servia de guia a

Model taxonòmic dels components de la dansa

1. Nom assignat i tradició oral associada.
2. Espai de realització dins el context territorial.
3. Temps de realització: data anual, hora del dia.
4. Rituals que acompanyava.
5. Punt de vista emic sobre la funció que desenvolupa.
6. Estructura general:
 - 6.1. Participants:
 - 6.1.1. Situació temporal i espacial de la dansa dins el ritual;
 - 6.1.2. Nombre de practicants i espectadors;
 - 6.1.3. Situació dels practicants i espectadors dins de l'espai ritual.
 - 6.1.4. Grups de participants segons: edat, sexe, estatus, parentiu, etc.;
 - 6.1.5. Associació del rol amb el rol ritual;
 - 6.1.6. Tipus somàtic dels practicants i característiques físiques més significatives;
 - 6.2. Coreografia:
 - 6.2.1. Registre sincrònic dels diferents participants anotat per episodis;
 - 6.2.2. Registre diacrònic de l'evolució successiva dels episodis;
 - 6.3. Lletra del cant i veu:
 - 6.3.1. Contingut de la lletra del cant;
 - 6.3.2. Senyals vocals que acompanyen les paraules parlades: vocalitzacions (riure, plor, sospir, badalls, etc.);
 - 6.3.3. Segregacions vocals (hum, ah, uh...) en relació amb el tema i amb els estats afectius;
 - 6.3.4. Qualitats de la veu: ritme, articulació, volum, ressonància, timbre, to, velocitat, etc.; en relació amb les característiques de la persona;
 - 6.3.5. Torn de converses en el cant;
 - 6.4. Elements musicals:
 - 6.4.1. Nombre i noms;
 - 6.4.2. Característiques generals de cada un: forma, forma d'utilització, so que emet, paper que desenvolupa dins del ritual, temps d'utilització, sincronització entre ells, sincronització amb la coreografia;
 - 6.5. Moviment cinèsic:
 - 6.5.1. Gestos;
 - 6.5.2. Moviments corporals;
 - 6.5.3. Moviments del tronc, braços, mans, cames, peus, cap;
 - 6.5.4. Postures estàtiques;
 - 6.6. Parallenguatges:
 - 6.6.1. Conducta tàctil:
 - 6.6.1.1. Tipus: palmejar, pessigar, fer un petó, acaronar, sacsejar, etc.;
 - 6.6.1.2. Zones corporals implicades en el contacte tàctil segons el tipus de contacte utilitzat;
 - 6.6.2. Expressions facials:
 - 6.6.2.1. Segons tres zones de la cara: a) cella-front; b) ulls-parpelles-caballet del nas; c) galta-nas-boca-barbeta-mandíbula;
 - 6.6.2.2. Manifestacions primàries d'afecte que representen: sorpresa, por, còlera, disgust, felicitat, tristesa, vergonya, interès;
 - 6.6.3. Conducta visual: formes i funcions de la mirada segons les manifestacions primàries d'afecte;
 - 6.6.4. Proxèmica:
 - 6.6.4.1. Territorialitat: intrusions, defensa, respecte, etc. de l'espai personal i grupal;
 - 6.6.4.2. Relació de l'espai de dansa amb el nombre de participants (densitat);
 - 6.6.4.3. Distàncies conversacionals durant la dansa;
 - 6.6.4.4. Disposicions espacials dels participants d'acord amb el lideratge, tema o tasca, sexe, edat, prestigi social, motivació, parentiu, caràcter personal, etc.;
 - 6.6.5. Adornaments i indumentària:
 - 6.6.5.1. Descripció de la vestimenta segons sexe, edat, etc.;
 - 6.6.5.2. Artefactes que acompanyen segons sexe, edat, etc.;
 - 6.6.5.3. Maquillatge i tocat;
 - 6.6.6. Factors de l'entorn:
 - 6.6.6.1. Característiques generals del medi ambient natural pròxim a l'escenari;
 - 6.6.6.2. Ambient humà pròxim a l'escenari;
 - 6.6.6.3. Decorat: estructura i disseny en funció de l'espai i la participació, color, so, il·luminació, objectes mòbils;

Figura 1

(7) Si preguntem, sempre se'n va a pescar amb la seva dona?, es pot respondre sí, quan efectivament és que «no és sempre»; el que passa és que l'informant pot intuir que se li pregunta si és habitual que la dona participi en la pesca amb bot i no, si en tots els casos la dona està present. La solució a aquest problema d'interpretació tant «emic» (sobre la pregunta) com «etic» (sobre la resposta), a més del suport en la pròpia percepció sobre l'assumpte en qüestió, es troba en la formulació de més d'una pregunta que apuntin en una mateixa direcció; com per exemple, si els homes van sols a vegades, si quan les dones no hi poden anar, els homes tampoc surten i les esperen que aquestes estiguin disponibles, etc. De la intersecció de totes les respostes emeses, això sí, per diferents informants, obteníem una resolució més aproximada a la realitat. Pel contrari, entenem que es pot caure en l'error de crear un discurs fantàstic, fruit de la parcialitat exercida en el procés d'obtenció de dades.

l'hora de prendre dades sobre el terreny, així com en l'anàlisi que posteriorment faríem.

Salvat de forma satisfactòria l'escull que suposa registrar audiovisualment les danses i els cants i havent pres igualment notes escrites sobre elles, quedava, malgrat tot, la tasca de descriure o escripturar kinegràficament les danses, utilitzant un procediment que fos rigorós i també llegible i intel·ligible per a aquelles persones que tinguessin interès per aquest tema. Amb aquesta preocupació vam barrejar quatre procediments diferents i finalment ens vam decidir per un d'ells.

Així doncs, el procediment utilitzat per configurar l'estructura analítica de les diferents danses, es va ajustar en certa manera al protocol que va ser usat anteriorment per registrar les dades sobre la dansa. Consta d'una primera part on es presenta l'estructura inicial de la dansa en qüestió en forma d'episodi simbòlic; s'assenyala per escrit el nombre de dansaires que componen el grup en cada cas i la posició espacial en el seu inici. I d'altra banda, on es presenta el desenvolupament general de la dansa, partint d'una seqüència d'episodis (8) amb escenes fotogràfiques complementades amb línies de trajectòries. Aquesta segona part té en consideració els següents aspectes: *coreografia* (on s'explica per escrit el procés seguit en cada dansa i on es destaquen detalls difícilment apreciables i assenyalables mitjançant un altre procediment); *moviments cinètics peculiars* i individuals (d'acord igualment a una explicació per escrit que, a vegades, quan es va considerar procedent, es va remetre a alguna escena foto-

gràfica que feia referència a la qüestió tractada); *parallenguatges* (conducta tàctil, expressions facials, conducta visual, proxèmica, guarniments i indumentària i factors de l'entorn; ens referim a ells quan aquests s'estimin rellevants i significatius de cara a la interpretació final); *elements musicals* (quan fossin utilitzats, encara que en aquest sentit hi ha una gran parquedat, de tal manera que és l'entonació oral la base de l'estructura musical); i la *lletra del cant* (incloent el text yu'pa en traducció ortogràfica, transcrit interlinealment) i l'estructura musical (en aquelles categories representatives).

A més a més de tota la resta, es van desenvolupar com *observacions preliminars* en cada categoria o tipus de dansa aspectes tals com ara l'espai i el temps de realització, així com els rituals que acompanyen o altres consideracions que s'estimessin pertinents.

Dins de cada categoria o model de dansa, es van enumerar aquestes d'acord amb l'estructura coreomètrica que posseïen i es van establir també variants de cada nombre quan no hi havia una diferència molt significativa entre elles (figura 2).

D'altra banda, a l'hora d'establir les significacions coreomètriques i individuals que dins de la dansa hem cregut oportunes; ens guiem bàsicament per la pròpia percepció fonamentada en l'ampli context en què les danses tenen lloc, així com en les impressions obtingudes dels informants. Malgrat tot, també vam tenir en consideració els estudis realitzats interculturalment respecte a la dansa, publicats per P. Ossona (1985) on es descriuen algunes significacions re-

currents de determinades posicions i moviments coreogràfics, entre els quals destaca: la roda amb diferents orientacions per part dels executants —mirada cap enfora, de perfil—, la cadena, les línies paral·leles amb acostaments i allunyaments i les línies enfrontades de front, d'esquena i de perfil.

Quant a la significació gestual, hi ha una àmplia bibliografia, entre la qual podem destacar els autors Marrazo (1975), J. Fast (1983), M. L. Knapp (1985), P. Santiago (1985), F. Davis (1986), entre d'altres. Malgrat tot, vam recollir amb cura i a títol de referència les descripcions que es podien fer per expressar diferents actituds emocionals com són: la rancúnia, la melangia, la tendresa, l'alegria, la tristesa, etc. perquè s'entén que no es poden assumir com a universals, encara que hi hagi una gran coincidència intercultural.

Amb tot aquest aparat logístic, des d'un punt de vista metodològic i amb una detinguda i detallada visualització dels documents filmats, que constituïen el suport bàsic d'aquesta part del treball, s'estaria en disposició d'oferir uns resultats satisfactoris sobre l'objecte d'estudi proposat al voltant de l'estructuració i funcionalitat de la dansa individual i col·lectiva.

La dansa com a objecte principal d'estudi va ser estudiada des d'una doble perspectiva:

- a. el que va ser en temps antics, quan s'insistia en l'evolució soferta fins a l'actualitat, tant en el temps com en l'espai (perspectiva diacrònica).

(8) Les escenes fotogràfiques que es van presentar van ser obtingudes mitjançant l'ús d'una videoimpressora i es va tenir com suport bàsic la cinta de vídeo gravada durant el treball de camp.



- b. el que és actualment per a les comunitats yu'pa de la regió d'Irapa, tenint al seu torn com a marc comparatiu de possible aculturació l'ús que se li dona tant en la comunitat missional de Tukuko com en la resta de comunitats (perspectiva sincrònica).

I com és normal en la investigació antropològica, no s'ha perdut de vista, com apuntàvem anteriorment, la doble dimensió «emic» i «etic», ambdues pertinents per donar validesa a tot projecte que amb aquestes característiques es consideri científic.

La dansa, com citava Herkovits «és una forma d'art que resulta impossible d'estudiar fins que no tingui un tractament sistemàtic que s'apliqui sobre una base comparativa» (1973:445).

Per això, es fa convenient estudiar cada modalitat directament sobre el seu context i acabar amb l'etapa exclusivament descriptiva per envestir-la en un marc teòric adequat per arribar a anàlisis explicatives o hermenèutiques de major calat científic.

Conclusions

Per finalitzar aquest treball, que no ha pretès més que proposar una estratègia metodològica, posada en pràctica en un cas concret de cara a poder establir una anàlisi semiològica de la dansa, presentem les conclusions a les quals s'arribaria pel que fa a aspectes metodològics:

- La dansa yu'pa posseeix actual vigència a les comunitats de la zona Irapa i, tot i que es troba subjecte a

un procés de canvi com a resultat del seu esdevenir històric, és possible estudiar-la des d'una òptica funcional i també estructural perquè és conseqüent amb el context físic i humà en el qual estan inscrites.

- La contextualització de la dansa yu'pa dins del seu ambient físic i del seu marc social i cultural, sense oblidar-se del seu perfil històric, és tasca imprescindible i

serveix com a punt de referència al qual acollir-se per poder interpretar amb rigor els significats que d'ella es deriven.

- Des d'una perspectiva de les ciències socials i en especial de l'antropologia social i cultural, la dansa no només s'ha de contemplar com una manifestació estètica, sinó també com una forma de llenguatge i instrument que, estudiat degudament, ens facilita de forma

Esquema del model general d'estructura analítica de la dansa

1. Observacions preliminars:
 - Espai de realització
 - Temps de realització
 - Ritual que acompanya
2. Estructura bàsica:
 - 2.1 Participants (nombre i posició de partida)



3. Desenvolupament:



- 3.1 Coreografia
 - Observacions
- 3.2 Moviments cinèsics peculiars (individuals)
- 3.3 Parallenguatges:
 - Conducta tàctil
 - Expressions facials
 - Conducta visual
 - Proxèmica
 - Guarniments i indumentària
 - Factors de l'entorn
- 3.4 Elements musicals
- 3.5 Lletra del cant i estructura musical

Figura 2

poderosa la comprensió del comportament cultural del poble que l'executa.

Malgrat tot, el seu exclusiu estudi no és suficient per mostrar una visió històrica sobre la manera de ser i l'estil de vida que aquest poble pot mantenir, per tant, es necessita la imprescindible informació que facilita el context en un ampli espectre.

- La dansa, com a expressió simbòlica dins de la categoria de la comunicació no verbal, ajuda a entendre els processos socioculturals del grup al qual pertany. Per això, cal filtrar el context d'acord amb el criteri de pertinença i s'ha de tenir en compte les emocions que s'activen amb la seva execució.
- El fet que la gestualitat i els moviments coreogràfics realitzats en aquestes danses tinguin caràcter simbòlic, fa que el significat d'aquests pugui canviar en funció de diferents sectors i circumstàncies, la qual cosa fa que l'investigador estigui subjecte a cert risc en la seva interpretació. Per escurçar en bona mesura el marge d'error, és imprescindible l'anàlisi contextual». En estudis com el present, suggerim també l'adopció d'un doble enfocament: «performàtic» i «ecològic i d'adaptabilitat», ja que es considera que en aquestes accions sempre es persegueix un cert grau d'eficàcia i és l'adaptació social i ambiental una constant en les seves vides.
- És en l'àmbit festiu i ritual on es pot captar amb propietat els significats precisos de les expressions gestuals (sobretot del rostre i la mirada) que es desprenen de la dansa, ja que en el marc de la demostració (cap a l'investigador), es manca de la informació pertinent que ofereix el microcontext que en

realitat l'envolta. Les demostracions, per tant, serveixen per tenir una visió aproximada de la realitat i és necessari completar-la amb altres dades obtingudes dels informants i contrastar-les sempre que sigui possible amb la mateixa realitat per aconseguir en definitiva un major coneixement de la pràctica que persegueix.

- En investigacions d'aquestes característiques, per obtenir una impressió més completa i oferir un diagnòstic més precís sobre la cultura d'un poble, és molt convenient desenvolupar un treball de camp que cobreixi com a mínim un cicle anual, sobretot si es tracta de gent que organitza la seva vida al voltant de la naturalesa i consegüentment manté canvis substancials en el quefer diari al llarg de l'any, així com en l'exercici de processos rituals i festius.
- El treball de camp intensiu (durant el dia i la nit), si manté una interacció continuada amb els subjectes estudiats i si comparteix sense interrupció la seva manera de vida i si s'observen sistemàticament els seus comportaments, es presenta com el mètode ideal per a l'obtenció de dades en aquest tipus de treballs d'investigació; mitigant en bona mesura, juntament amb l'entrevista intensiva amb intèrpret, la manca de coneixement en profunditat de la llengua nadiua, la qual, si bé és molt convenient (necessària en molts casos), conté un llarg període d'aprenentatge d'alguns anys (qüestió que l'investigador ha de valorar d'acord amb els seus interessos i disponibilitat de temps) i no és imprescindible per a la consecució d'una informació rigorosa en determinat tipus d'investigacions, com és aquest el cas.

- L'accés a la informació emic es fa imprescindible per valorar amb propietat el sentit del comportament dansístic. En aquesta línia, cal superar l'interrogatori convencional en l'entrevista intensiva i oberta com a fórmula exclusiva de recollida de dades i explorar altres mecanismes que permetin accedir al coneixement de l'experiència dels protagonistes de l'acció. Conseqüentment, es recomana donar recursos als propis subjectes per tal que flueixi d'ells de manera natural la informació buscada, de tal manera que és la fórmula del dibuix nadiu o de l'autofilmació dos interessants procediments que s'haurien de posar a prova per comprovar els seus resultats.
- Amb la tecnologia actual, el sistema fotogràfic, amb la utilització de videoimpressora, s'aconsella com a suport il·lustratiu en la descripció de danses per oferir una visió més realista de les execucions. Així mateix, l'ús de la càmera de vídeo es converteix en aquests moments en imprescindible per portar a terme una presa de dades exhaustiva al voltant de la dansa i facilita la seva posterior anàlisi.
- Des d'un punt de vista metodològic, l'enfocament ideogràfic i el model hermenèutic és recomanable per a l'estudi simbòlic de la dansa. Així com en la conjugació tècnica etnociència i el relacionisme simbòlic ofereix una major perspectiva en la recerca de correspondències significatives que es trobin al voltant del sentit de la dansa.
- La recerca de sentit al voltant de la dansa, es pot situar en un doble pla interpretatiu: d'una banda, es destacaria en la dansa la rellevància del context en tota la seva extensió, si partim de la base que s'hi reflex-



teix la diversitat de la cultura i, d'altra banda, s'hi presentaria la singularitat de la persona, perquè és un mitjà a través del qual s'expressen emocions de caràcter universal.

Bibliografia

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