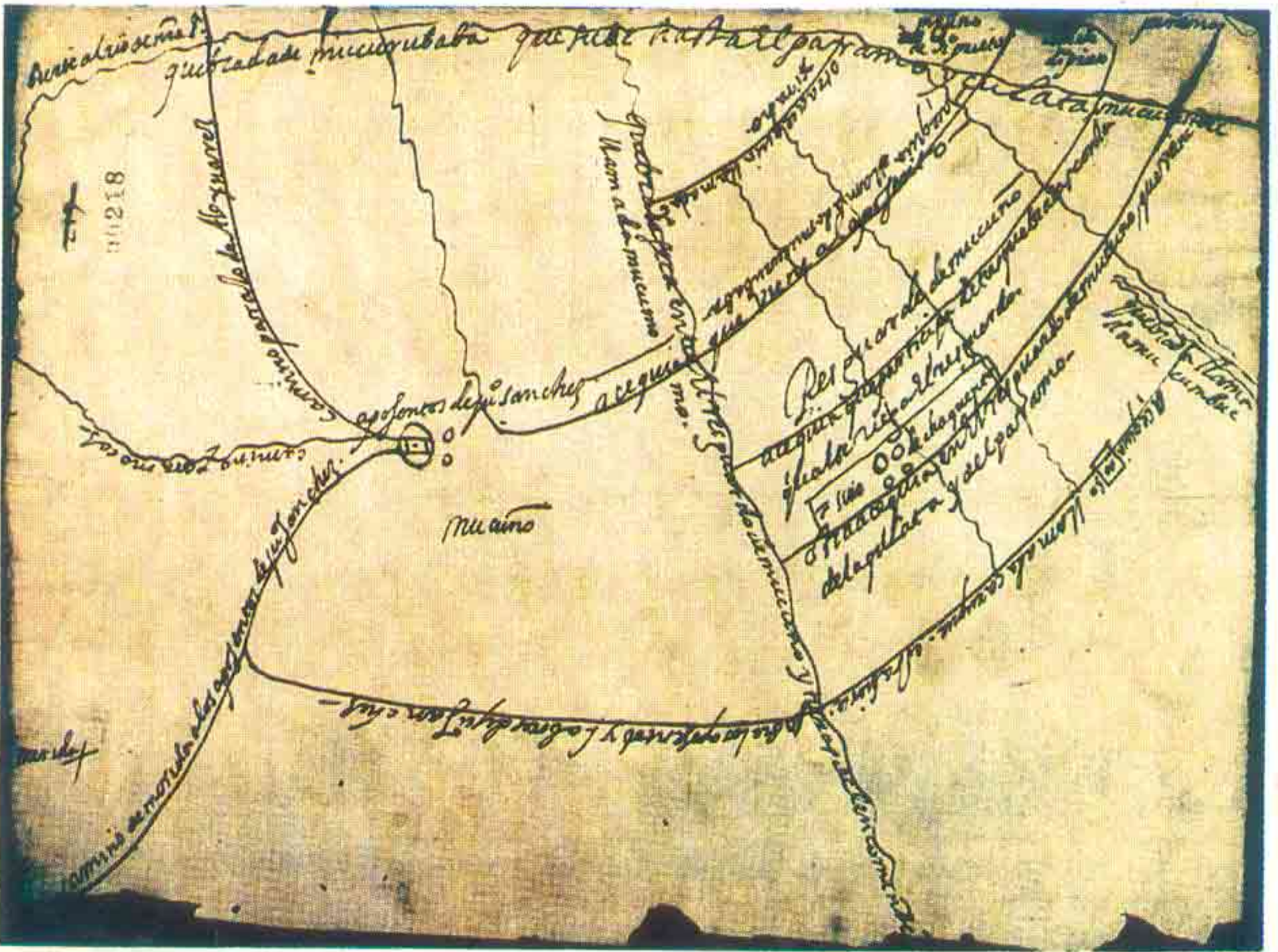


# Boletín Antropológico

Centro de Investigaciones Etnológicas  
Museo Arqueológico



Universidad de los Andes. Mérida-Venezuela  
MAYO-AGOSTO 1997 N° 40

**Directora: Jacqueline Clarac de Briceño**

**COMITÉ EDITORIAL**

Jacqueline Clarac de Briceño  
Miguel Ángel Rodríguez L.  
Lino Meneses  
Belkis Rojas  
Elvira Ramos  
Francisco Moro  
Antonio Niño  
Arturo Falcón  
Catherine Ales (París)

**EDITORES**

Centro de Investigaciones Etnológicas  
Museo Arqueológico  
"Gonzalo Rincón Gutiérrez"  
Consejo Nacional de la Cultura-  
CONAC

**CORRESPONSALES**

Valentín Fina (Caracas)

**ARBITRAJE**

Mario Sanoja  
Universidad Central de Venezuela  
Esteban E. Mosonyi  
Universidad Central de Venezuela  
Nelly García Gavidia  
La Universidad del Zulia  
Victor Rago  
Universidad Central de Venezuela  
Rafael López Sanz  
Universidad Central de Venezuela  
J. M. Briceño Guerrero  
Universidad de Los Andes  
Miguel Angel Perera  
Universidad Central de Venezuela  
Edda Samudio  
Universidad de Los Andes  
Catherine Ales  
CNRS París  
Jacqueline Clarac de Briceño  
Centro de Investigaciones Etnológicas  
Universidad de Los Andes  
Omar Gonzalez Náñez  
Asuntos Indígenas,  
Ministerio de Educación

**TRADUCCIÓN DE RESÚMENES  
AL INGLÉS**

Rowena Hill

**TRANSCRIPCIÓN-DIAGRAMACIÓN**

Oricia Soraya León

**DISTRIBUCIÓN**

Omaira Rojas  
Francisca Rangel

**IMPRESIÓN**

Talleres Gráficos  
Universidad de Los Andes

Depósito Legal: P.P. 82-0186.

ISSN:1325-2610

Código RVB002 REVENCYT

MAYO-AGOSTO

1997. N° 40

Portada : *Esquema general de Mucuño. Documento sobre el Pueblo de Mucuño. Estante 2, Legajo N° 187, Expediente N° 19, Archivo General de Colombia, Bogotá, Colombia.*

**CENTRO DE INVESTIGACIONES  
ETNOLÓGICAS  
MUSEO ARQUEOLÓGICO**

**BOLETÍN  
ANTROPOLÓGICO**

**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES  
MÉRIDA-VENEZUELA**

**MAYO-AGOSTO 1997 N° 40**

## ÍNDICE

<i>Ángel Acuña D.</i>	Correspondencias simbólicas de la acción dancística y su contexto entre los Yu'pas de Perijá.	5-50
<i>Luis Jáuregui</i>	Levantamiento topográfico de San Antonio de Mucuña y breve recuento de los mapas realizados anteriormente.	51-64
<i>Luisa López de Pedrique</i>	El discurso oral y la relación médico-paciente.	65-79
<i>Omar González</i>	"Kamarárata": Vida cotidiana y tradición oral entre los Arawacos del sur de Venezuela.	80-93
<i>Carlos García S.</i>	Estudio comparativo de patrones oclusales en molares inferiores en poblaciones prehispánicas y actuales de zonas andinas venezolanas: Mucuchíes y Lagunillas de Mérida.	94-116
<b>Recensiones</b>		<b>117-126</b>

# 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 espectro<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> 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*<sup>2</sup> 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)<sup>3</sup>.
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

---

<sup>2</sup> 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*.

<sup>3</sup> 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 <sup>4</sup>

### 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.

---

<sup>4</sup> 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 festivo<sup>5</sup>.

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.

---

<sup>5</sup> 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)

Éste 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 otros/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: Técno.

**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.

# LEVANTAMIENTO TOPOGRÁFICO DE SAN ANTONIO DE MUCUÑO Y BREVE RECUENTO DE LOS MAPAS REALIZADOS ANTERIORMENTE

*Luis Jáuregui*

*Departamento de Fotogrametría*

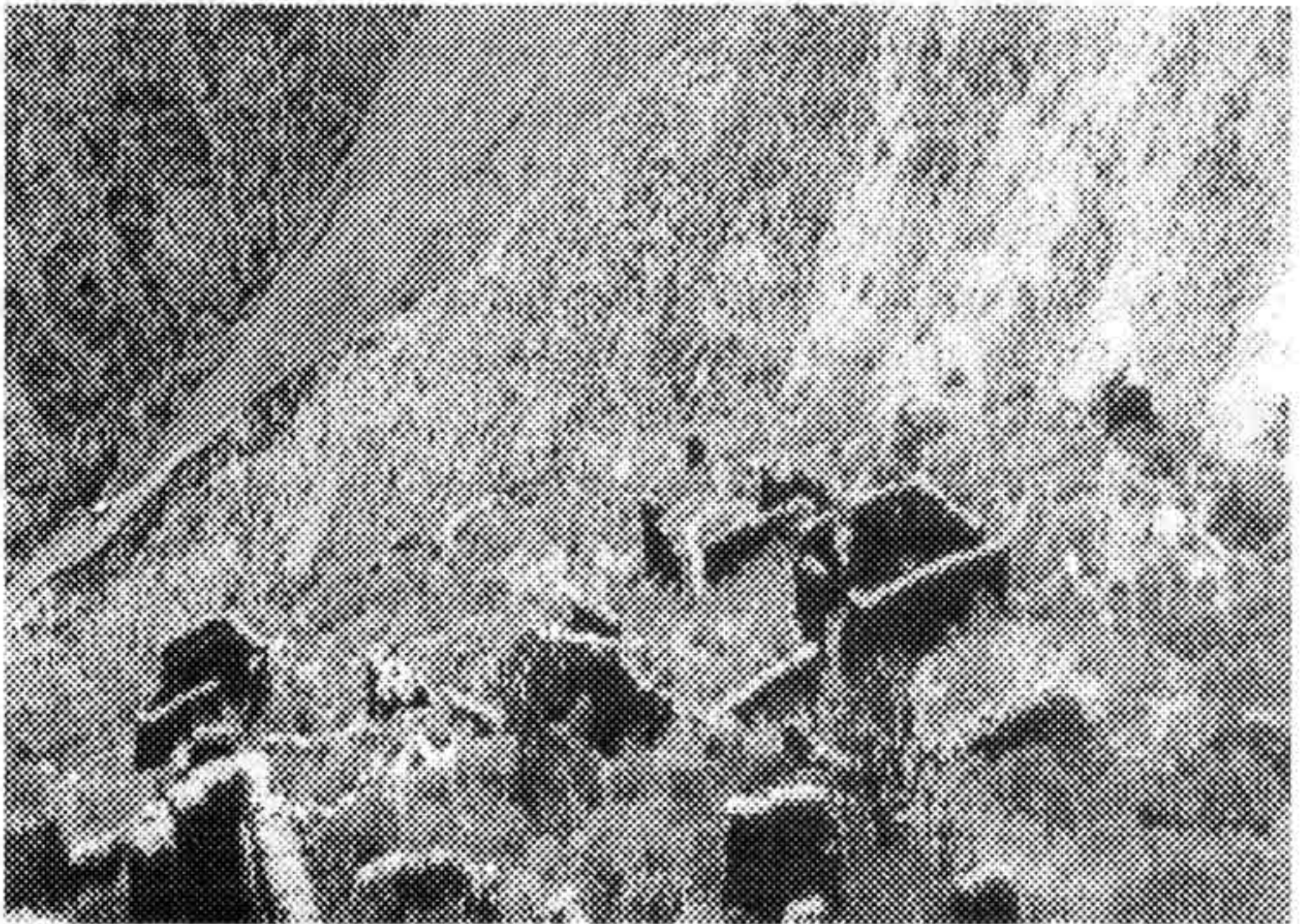
*Facultad de Ingeniería*

*Universidad de Los Andes*

El pueblo en ruinas de San Antonio de Mucuño o Pueblo Viejo (nombre con el que es conocido por los pobladores de la región), se encuentra aproximadamente a dos horas y media de la ciudad de Mérida, tomando la ruta que pasa por Las González y que se bifurca en el sitio denominado Tierra Negra, hacia la población de Acequias. La distancia entre Mérida y Mucuño por esta vía es de 55 km., de los cuales 34 km. corresponden a carretera no pavimentada, existiendo dos tramos por donde solamente puede pasar un vehículo de doble tracción, por lo empinado de sus pendientes.

Este pueblo abandonado tiene el mérito de ser el único pueblo de Venezuela que conserva las características de construcción de la época de la colonia, ya que según las crónicas, la rápida mudanza de sus habitantes a la actual población de Acequias paralizó su evolución, aunque a su vez dejó abierto el camino al deterioro natural. Afortunadamente, el clima árido de la región redujo la rapidez de este deterioro, ya que las lluvias, que son el principal enemigo natural de la construcción de tapia expuesta a la intemperie, debido al efecto erosivo que causan sobre los conglomerados de

tierra, son poco frecuentes; también como consecuencia de este clima, la vegetación y la humedad, factores de deterioro en las construcciones abandonadas, son escasas en la zona. A estas condiciones climáticas favorables para la conservación, se añade otras no menos importantes, como lo es la dificultad del acceso a las ruinas y el desconocimiento por parte de la mayoría de la población regional de la existencia de las mismas, hecho que ha evitado la depredación humana, quizás el factor más importante en la destrucción de objetos de interés arqueológico.



Aspecto de las ruinas en la terraza inferior de Mucuño.

Actualmente sólo quedan en pie las paredes de las ruinas que en su tiempo fueron las más importantes, ya que el espesor de sus paredes de tapia tuvo que hacerse en concordancia con el mayor tamaño - y por lo tanto peso - de la construcción, como es el caso de las dos iglesias y de algunas otras construcciones; las edificaciones que no fueron construidas en forma tan sólida se

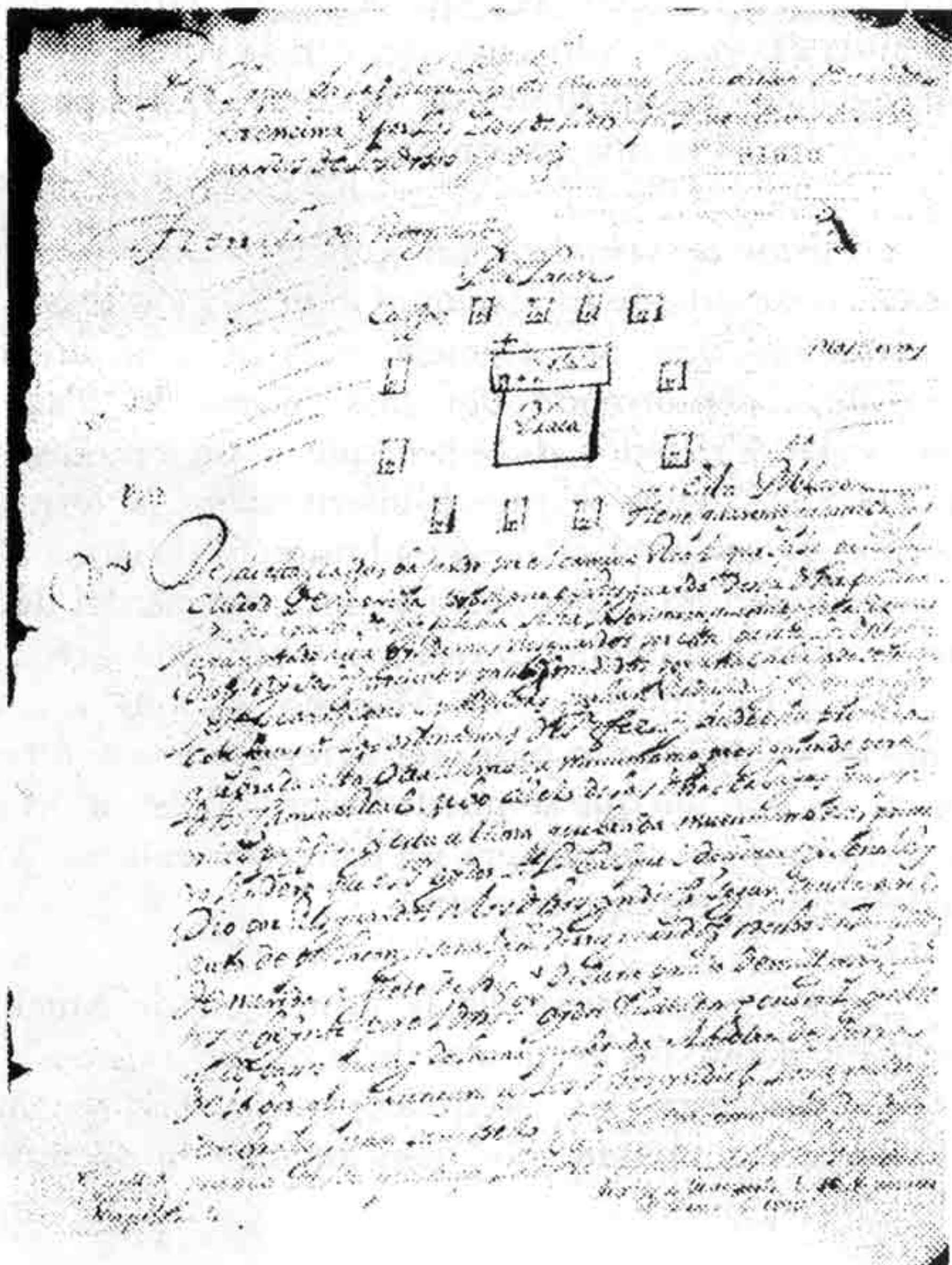
encuentran reducidas al estado de bases solamente. Al respecto, es de hacer notar que el deslizamiento del suelo sobre el cual se levantan las ruinas, causa un gran esfuerzo estructural en las esquinas de las tapias, por lo que paulatinamente van fallando, con la consecuencia - cuando fallan - del derrumbe de una o de las dos paredes que tienen una esquina en común.

La primera visualización gráfica de este pueblo, aparece en su auto de fundación (Gráfico 1) y consiste en un esquema que se asemeja más a un símbolo cartográfico, conformado por una iglesia, la plaza y varias casas alrededor de ellas, que a un croquis; en consecuencia, nada se puede inferir sobre la forma y extensión de esa población; sólo el número de casas (44), se puede determinar, pero por lectura directa del documento. Idéntico tratamiento recibe el pueblo de Acequias de Mucubache (ligado al de Mucuño, ya que a corto tiempo de su fundación pidió ser agregado a este último pueblo). Es por ello que se puede hacer la presunción de que dicho tipo de croquis era un convencionalismo y no una descripción en aquel tiempo.

De la misma época de la fundación de Mucuño (año 1620), datan dos esquemas de la zona (Gráficos 2 y 3), que describen las acequias, quebradas y sitios destacados, algunos de ellos mencionados en documentos históricos.

Estas representaciones gráficas sobre la ubicación del pueblo y sitios aledaños, de épocas pasadas son difíciles de comprender, ya que son simples esbozos de lo recordado en un recorrido por la zona, o bien recopilaciones tomadas de algún testimonio. Sin embargo, potencialmente pueden ser de gran utilidad para ubicar

correctamente la información allí contenida, mediante el apoyo de documentos históricos.



**Gráfico 1:** Primer gráfico visual del pueblo de Mucuyón levantado por los españoles en el auto de fundación de San Antonio de Mucuyón, año 1620.

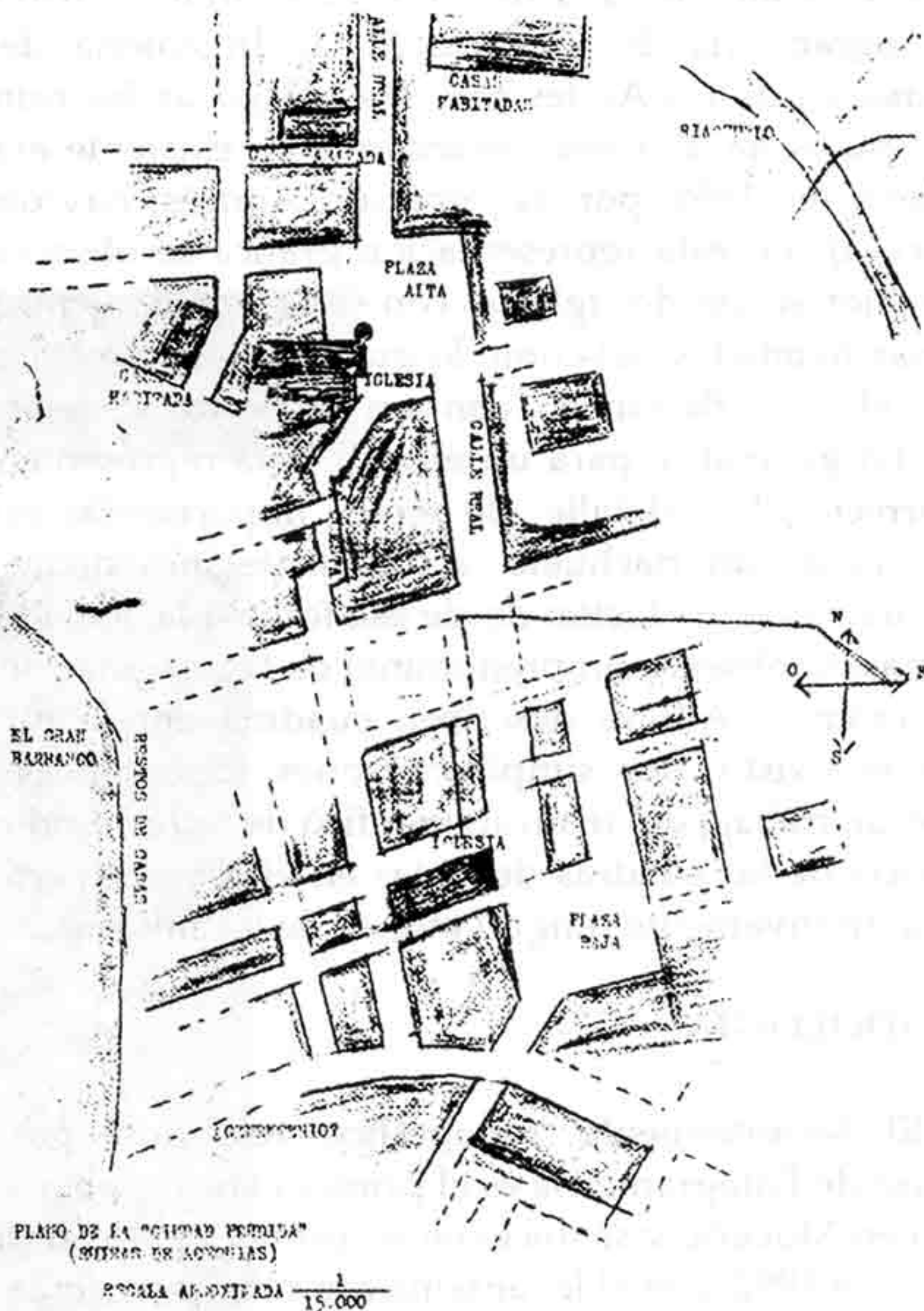




De este pueblo, no existió representación cartográfica seria sino hasta el año de 1992, cuando el Instituto de Fotogrametría de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de los Andes realizó el plano de las ruinas. Hasta esa fecha, el mejor levantamiento existente era el realizado en 1955 por el profesor Andrés Zavrotsky (Gráfico 4). En esta representación gráfica se observa la descripción de las dos iglesias con sus respectivas plazas, las casas habitadas, así como lo que Zavrotsky menciona como "el Gran Barranco", con sus respectivos restos de casas. En general, y para un esbozo, esta representación es correcta. Un detalle de gran importancia es la presencia de un riachuelo, actualmente inexistente, lo cual indica una evolución desde esa fecha a la actual. Por lo demás, se observa un predominio de la imaginación en dicho croquis. Allí se describen cuadras donde nunca pudieron existir por simples razones topográficas. El equipo de trabajo del Instituto verificó de todos modos la existencia de las cuadras descritas en el esbozo, pero no hubo definitivamente ningún indicio de las mismas.

## **METODOLOGÍA**

El levantamiento topográfico realizado por el Instituto de Fotogrametría es el primero en su tipo que se realiza en Mucuño y se inició en su primera parte el día 3 de abril de 1992, con el levantamiento planimétrico de las ruinas que conforman el casco urbano de San Antonio de Mucuño, mediante el establecimiento de la poligonal de apoyo consistente en ocho vértices,



**Gráfico 4:** Croquis de las ruinas de Mucuyño, realizado por el profesor A. Zavrotsky.

utilizando para ello un teodolito WILD T-2; desde estos vértices se realizaron radiaciones, es decir, medición de ángulo y distancia desde el vértice hasta el punto a medir, como por ejemplo una esquina o un punto de quiebre, usando en esta fase un distanciómetro electrónico HP-3810A. Esta primera etapa finalizó el día 10 de abril y pretendió hacer un levantamiento de las ruinas lo más exhaustivo posible. Por ello, se obtuvieron 394 puntos de detalle, los cuales cubrieron la totalidad de las ruinas en pie existentes dentro de la zona supuesta como perteneciente al pueblo y algunas ruinas cercanas al mismo. En este levantamiento, se discriminaron las ruinas en pie y aquellas de las que sólo quedaban las bases, al igual que la construcción en tapia y la construcción en piedra. También se discriminaron las pocas construcciones recientes que existen dentro del perímetro del pueblo.

Los datos obtenidos fueron ploteados a escala 1:250 en una cartulina, mediante transportador y escalímetro, es decir mediante radiación a partir de los diferentes vértices, ploteados previamente. Posteriormente este plano, contentivo de las ruinas de Mucuño, fue digitalizado para poder ser manipulado por el programa ARC/info, el cual es un programa para implementar sistemas de información geográfica.

En julio de 1992 se realizó el levantamiento altimétrico del pueblo, obteniéndose 171 puntos de relleno. Los puntos de planimetría, levantados previamente, también se usaron como puntos de relleno, tomando un total de 565 puntos para la altimetría. La estadía en el campo permitió al equipo verificar la precisión del trabajo planimétrico, mediante segunda medición de algunos puntos tomados en la primera

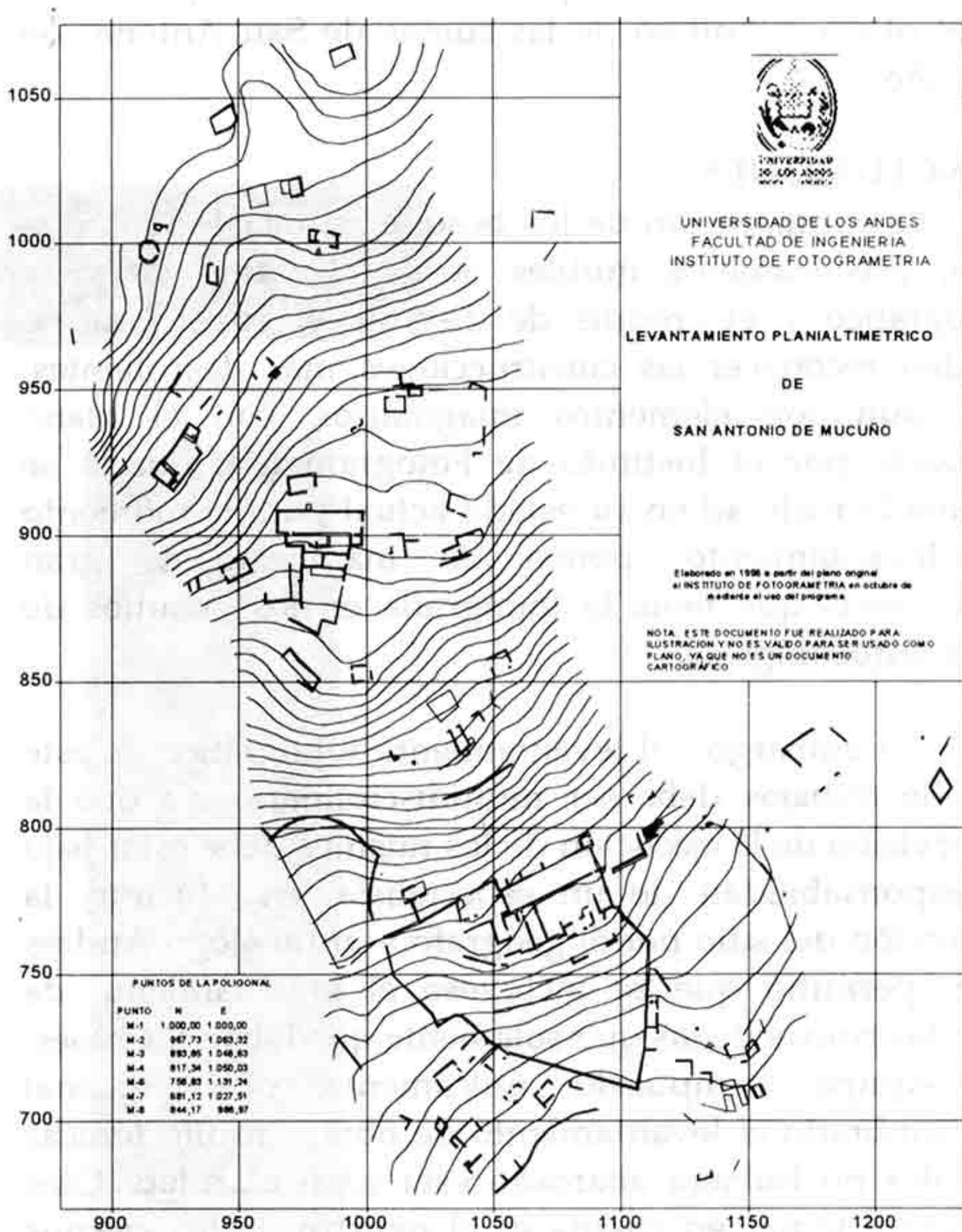
parte, presentando todos ellos un error no mayor a 10 cm., lo que entra dentro de la exactitud requerida para la escala de representación escogida.

Con estos datos de altimetría, y los de las ruinas, se realizó, mediante los cálculos correspondientes, un archivo de datos tipo .DAT con las coordenadas X, Y, Z de los puntos referidos al punto de estación M-1. A esta estación se le asignaron coordenadas arbitrarias  $X = 1.000$ ,  $Y = 1.000$  y la Z se obtuvo mediante medición con altímetro. Todo esto para crear, mediante el uso del programa Surfer, las curvas de nivel.

La información así obtenida fue transferida al programa ARC/Info, donde fue procesada para hacerla compatible al mismo, realizar el escalado y ser superpuesta al archivo de planimetría, ya creado previamente.

El último paso consistió en dibujar el plano mediante un ploteador y la realización de una copia de este mapa en tinta china, mediante dibujante.

En ambos casos se discriminaron las construcciones mediante cuatro tipos de trazado: la tapia está dibujada mediante trazo con relleno; la piedra se indica mediante trazo sin relleno, correspondiéndose ambos trazos con el espesor de las paredes; la línea continua representa las construcciones en que solamente se pudieron observar sus bases y la línea discontinua es la diagonal de aquellas construcciones en las cuales no se pudo determinar su base en forma veraz, pero sí se pudieron identificar los restos de las esquinas.



**Gráfico 5 :** Plano topográfico de las ruinas de San Antonio de Mucúño

Con el plano realizado, se llevó a cabo una salida de campo para verificar la leyenda, realizándose como consecuencia de esto, un par de correcciones, para crear así el plano definitivo de las ruinas de San Antonio de Mucuño.

## CONCLUSIONES

La comparación de los bosquejos iniciales sobre la zona, prácticamente inútiles desde el punto de vista cartográfico y el croquis de Zavrotsky, en el cual se pueden reconocer las construcciones más descollantes, pero aún con elementos imaginarios, con el plano realizado por el Instituto de Fotogrametría, donde se plasma la realidad en su estado actual para el momento del levantamiento, ponen de manifiesto la gran importancia que tiene la topografía en los estudios de sitios arqueológicos.

Sin embargo, el levantamiento topográfico de este tipo de trabajos debe ser multidisciplinario, ya que la supervisión de la ejecución de los mismos debe estar bajo la responsabilidad de un especialista; en Mucuño, la inspección del sitio por el geógrafo y arqueólogo Andrés Puig, permitió que se incluyese el levantamiento de aquellas ruinas de las que solamente quedaban las bases. Un equipo compuesto únicamente por personal acostumbrado al levantamiento de obras arquitectónicas o civiles no hubiera abarcado esta particularidad. Otro aspecto a tomar en cuenta es el registro de los croquis donde se anota la posición de los puntos medidos. El alto grado de detalle exigido obliga a realizarlos, aparte del espacio reservado para tal fin, en las libretas de campo. En Mucuño se usaron treinta páginas cuadrículadas para anotar la posición de los puntos de detalle.

Respecto a la metodología usada, debe destacarse que la ventaja que aporta este tipo de procesamiento de la información del levantamiento topográfico es su gran flexibilidad frente a los métodos tradicionales. Mediante programas adecuados, como el ARC/Info o Auto-CAD, el plano puede ser dibujado cuantas veces sea necesario, siendo cada dibujo un original; la escala de dicho mapa puede ser variada si así se requiere (hasta una escala no mayor de 1:500 en este caso en particular, por razones de precisión) y se pueden plotear partes seleccionadas, de la zona, con la altimetría y la planimetría en forma independiente, ya que constituyen dos niveles de información independientes. Esto permite realizar un seguimiento del estado de las ruinas a lo largo del tiempo, ya que la planimetría puede variarse para adaptarla a la realidad del terreno, por lo que se le puede discriminar en un nuevo plano, donde se indiquen las ruinas que ya no existen desde el año 1992.

En base a lo observado en el campo, y pensando en la importancia que tiene este pueblo para la historia y la cultura del país, se considera necesario que este trabajo sea completado con un levantamiento aerofotogramétrico de la zona, que incluya el uso de fotografía infrarroja, a fin de realizar una cartografía más detallada del pueblo y sus zonas inmediatas, de su hidrografía, geología y geomorfología, lo que permitiría por una parte, completar a un máximo el conocimiento del mismo, y por otra, planificar acciones correctivas para paliar los deslizamientos de la zona, ya que los problemas geológicos son los verdaderos enemigos de la integridad de las ruinas, según opinión de profesores de la Escuela de Ingeniería Geológica de nuestra Universidad; si no se minimizan los efectos de los desliza-

mientos, el pueblo de Mucuño sólo será un recuerdo para las próximas generaciones.

## **BIBLIOGRAFÍA :**

### **ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL.**

Documentos sobre el pueblo de Mucuño. estante 2, legajo N° 187, expediente N° 19, Bogotá, Colombia.

### **CLARAC DE BRICEÑO, J.**

1990 *Etnohistoria de San Antonio de Mucuño*. En: **Boletín Antropológico**, N° 20, Centro de Investigaciones-Museo Arqueológico de la ULA, N° 20, Mérida.

### **MENESES PACHECO, L.**

1997: *El Uso del Espacio Doméstico en San Antonio de Mucuño*, Centro de Investigaciones-Museo Arqueológico de la ULA, Mérida, Mimeografiado.

### **INSTITUTO DE FOTOGRAMETRÍA.**

1992 Levantamiento Topográfico de las Ruinas de San Antonio de Mucuño, Fac. de Ingeniería, ULA, Mérida.

## RESUMEN

El presente trabajo es una descripción general sobre el levantamiento topográfico de las ruinas de San Antonio de Mucuño, realizado por el Instituto de Fotogrametría de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Los Andes. En él se menciona la importancia de este tipo de trabajos en estudios de sitios arqueológicos y se destaca la ventaja de orientarlos, mediante la utilización de programas y equipos adecuados, hacia la creación de diferentes capas de información, lo que permite un manejo optimizado de los datos tomados en campo.

Como una muestra de lo que este trabajo aporta al conocimiento cartográfico de Mucuño, se muestran junto con el plano, tres diferentes croquis realizados con anterioridad; esto como una forma de recalcar la importancia del levantamiento topográfico.

**Palabras claves :** Mucuño, levantamiento topográfico, representación cartográfica.

## ABSTRACT

The present paper is a general description of the topographical survey of the ruins of San Antonio de Mucuño, carried out by the Institute of Photogrammetry of Los Andes University. In it, the importance of this type of works in studies of archaeological sites is mentioned and stands out the advantage of guiding them, by means of the utilization of softwares and adequate equipment, toward the creation of several coverings of information, the one which allows the best way to handle the field data. Like an indication of the contribution of this work to the cartographical knowledge of Mucuño, they are shown together with the plan, three several kinds of outlines, carried out prior; this like a form of emphasizing the importance of the topographical survey.

**Key- words:** Mucuño, topographical survey, cartographical representation

## EL DISCURSO ORAL Y LA RELACIÓN MEDICO-PACIENTE

*Luisa López de Pedrique*  
Dpto. de Ciencias de la Conducta  
Facultad de Medicina  
Universidad de Los Andes

El trabajo que presentamos es una primera aproximación al estudio de los discursos que entran en juego en la relación médico paciente. En investigaciones anteriores hechas por pensadores venezolanos se ha puesto en evidencia una serie de aspectos de la realidad socio-cultural de nuestro país. Venezuela por razones históricas presenta una gran heterogeneidad cultural (*Briceño Guerrero, 1980*). En Antropología hablamos de un sistema macro-cultural con instituciones, valores y patrones de conducta que todos compartimos. Dentro de este gran sistema se encuentran subsistemas que están dispersos por toda la geografía del país, estos se caracterizan de acuerdo a los grupos étnicos que entraron en contacto desde los tiempos de la Colonia. Es así como tenemos zonas donde el elemento africano predominó por encima del indio o el español. En estas comunidades el subsistema cultural presentó un predominio de características africanas que al mezclarse con los otros dos grupos dio una conformación particular a esa comunidad. De la misma manera, el subsistema andino se caracterizó por el predominio del elemento indio y español.

Uno de los aspectos culturales que refleja con más nitidez las creencias, actitudes y costumbres de un pueblo es el de la salud. En Venezuela existen diversos subsistemas de salud de acuerdo a la mayor o menor

influencia de valores y patrones de conducta tradicionales, son los llamados sistemas socio-médicos o socio-mágicos de salud (*Clarac de Briceño, 1991*). Junto a estos convive el sistema bio-médico, que desde la década de los cuarenta es el sistema médico oficial de Venezuela. Ambos discursos coexisten de manera paralela en el diario acontecer del venezolano y nos resulta interesante destacar que en vez de ir desapareciendo, los sistemas socio-médicos se han ido transformando y adaptando a las exigencias de la sociedad urbana.

Todo esto nos ha estimulado a emprender una investigación sobre los discursos que intervienen en la relación médico-paciente y para este trabajo hemos elegido la relación psiquiátrica puesto que es a nuestro parecer donde la palabra o más bien el discurso oral juega un papel predominante en la terapia

## **EL DISCURSO ORAL EN LA RELACIÓN MÉDICO-PACIENTE PSIQUIÁTRICA**

Nuestra investigación intenta ser una primera aproximación al problema de los dos discursos en la relación médico-paciente psiquiátrica. Dentro del planteamiento de los diversos sistemas socio-médicos que se presentan en Venezuela, nos hemos dado cuenta de que las ideas y creencias que tiene la población venezolana en torno a la enfermedad mental son además de muy diversas, muy poco apegadas a los patrones de la medicina académica (sistema bio-médico). La enfermedad mental despierta entre las gentes las más variadas interpretaciones, casi siempre de orden mágico-religiosos, es uno de los padecimientos que desde la

antigüedad ha desconcertado e inquietado más al hombre.

Tanto el discurso del médico científico como el del paciente obedecen a su vez a dos conceptos muy distintos que ambos manejan sobre la enfermedad. Mientras el primero define actualmente la enfermedad como un estado de desarmonía corporal que tiene su raíz en una afección de orden biológico o psíquico, el paciente generalmente amplía esta concepción introduciendo los males de tipo afectivo, económico y en general todo lo que perjudica al hombre (*Clarac de Briceño, 1991*). Ambos conceptos tienen muy diferentes visiones sobre las causas u orígenes de la enfermedad, describen sus síntomas de manera diferente y como consecuencia las terapias son distintas. De allí nuestro interés en estudiar ambas visiones, la del médico científico y la del paciente.

Los planteamientos que hemos hecho sobre la coexistencia de dos tipos de sistemas médicos en Venezuela nos ha llevado a la hipótesis de la existencia de un doble discurso en la relación médico-paciente. Siguiendo algunos lineamientos de *Clarac de Briceño*, pensamos que la población venezolana "...conserva la antigua y tradicional representación socio-mágica de la enfermedad..." (1991 :106) y por esta razón no sólo tiene un discurso distinto al médico académico sobre ésta, sino que además por ello, "...esta población busca un tratamiento que sea:

1. Prioritariamente mágico, a fin de atacar la causa socio-mágica del infortunio (enfermedad u otro mal).
2. físico( para aliviar los síntomas)" (1991 : 106).

De esta manera, se llegaría a una doble actitud por parte

del paciente: por un lado buscaría al médico curandero (representante del sistema socio-médico) para que le ataque la causa "real" de su mal (generalmente de naturaleza mágica) y por otro lado buscar al médico académico o "doctor" para que le alivie los dolores y molestias.

El paciente tendría pues, un determinado grupo de representaciones simbólicas sobre la enfermedad (*Clarac de Briceño, 1992*) que se reflejan en unas actitudes o conductas particulares a la hora de enfermarse. El médico académico, a su vez, utiliza un discurso científico de la enfermedad, perteneciente a un ámbito cultural que no es dominado por el paciente en absoluto o, en el mejor de los casos, es parcialmente conocido por él. A su vez, el doctor no domina el discurso del paciente, sobretodo si no viene del mismo entorno socio-cultural, y cuando lo conoce parcialmente no se interesa por él al considerarlo sin fundamentos científicos en la explicación del cuadro patológico del paciente, y por lo tanto inútil.

## **METODOLOGÍA**

Para la presente investigación hemos utilizado una población que consta de quince pacientes, dos de consulta privada y trece pacientes de la estación psiquiátrica del HULA. Visitamos durante tres meses a estos pacientes, pudiendo conversar con ellos varias veces. Nuestra meta era averiguar la concepción que tienen los propios enfermos en torno a su padecimiento. Para ello dirigimos nuestras entrevistas en torno a varios aspectos, como son :

a) Las posibles causas u orígenes de su enfermedad :

- ¿cómo sienten e interpretan los pacientes sus síntomas?,
- b) las posibles terapias alternativas a las que han recurrido o recurren,
  - c) sus opiniones con respecto a la terapia del médico psiquiatra,
  - d) sus opiniones con respecto al centro donde están siendo atendidos.

La investigación en su primera fase es de tipo cualitativo, hemos preferido hacerlo así pues nos interesa analizar los fenómenos como tal y no cuantificar la frecuencia o no con que aparecen. Esto lo dejamos para una segunda fase de la investigación.

## RESULTADOS ETNOLÓGICOS

Los resultados etnológicos de nuestra investigación los hemos ordenado bajo los ítems siguientes : a) causas de la locura, b) interpretación de los pacientes de sus síntomas c) terapias alternativas que han utilizado y d) opiniones sobre los médicos y los centros de atención psiquiátrica donde están o han estado reclusos

### a) Causas de la locura :

Las causas atribuidas a la locura varían dependiendo de la mayor o menor identificación de los pacientes con los sistemas socio-médicos o bio-médicos de salud. Nuestros pacientes informantes tienen todos un componente de culturas tradicionales, aún los que viven en medios más urbanos.

**La envidia** es una de las causas más frecuentes citadas por los enfermos mentales. Ésta proviene de personas que conocen al paciente y le envidian o su

buena posición, la mujer o el hombre que tienen de pareja, o cualquier otra cosa considerada de prestigio en la comunidad. La envidia lleva a que busquen un brujo para "montarle un trabajo", o que bajo engaño le den de beber a la víctima una poción mágica para volverla loca, o cualquier otro procedimiento mágico que produzca daño.

El paciente A.B., de 37 años, natural de Santa Bárbara del Zulia nos narró que sus padecimientos se debían a que, en dos distintas oportunidades, dos mujeres le habían "montado un trabajo" por envidia. Este paciente tiene fuertes manías y está clínicamente diagnosticado como "psicosis maníaco-depresiva".

Las primeras crisis que tuvo ameritaron que su madre se lo llevara a un brujo y allí "le hicieron entrar" toda clase de espíritus... "hasta el de Jesucristo". Se sintió muy aliviado por mucho tiempo, pues lo proveyeron de amuletos como "contras". Al tiempo se volvió a sentir mal, muy atormentado por delirios y alucinaciones auditivas; y nuevamente nos dijo que esto era producto de las envidias, ... "por las cosas que uno tiene..."

La paciente A.L., natural de Escagüey, de 43 años, nos dice que sus males se deben a la envidia que le tiene la gente por lo "simpática" que ella es, por la "popularidad" que tiene entre la comunidad. Esta dama, clínicamente diagnosticada como esquizofrénica, refirió que la envidia no sólo se manifestaba hacia ella, sino también hacia algunos miembros de su familia lo que repercutía naturalmente sobre ella.

Queremos hacer notar que ninguno de los pacientes entrevistados por nosotros utilizó el vocablo

"loco", ni en el sentido que le da a la enfermedad mental la medicina occidental, ni dentro de los marcos tradicionales de la locura, como se entiende en los Andes (ver *Clarac*, 1992, Parte IV: Acercamiento etnopsiquiátrico).

**b) Espacios Embrujados:** constituyen también causas de locura. Una casa embrujada o un cuarto embrujado donde aparezcan seres perturbadores, o donde se oigan ruidos angustiantes, objetos que se le tiran a la persona o sueños terribles con monstruos y figuras aterrantes. Una de nuestras pacientes atribuyó la aparición del "zángano" a que vivía sola en una casa embrujada y a su condición de mujer virgen, sin hijos. Si bien su historia clínica reveló que ya había tenido relaciones de pareja, la imagen que ella tiene de sí misma es que se mantiene virgen. El hecho de ser la menor de su familia, la que se quedó con sus padres, la que nunca se casó (en el sentido de firmar un papel o recibir un rito religioso) y el no tener hijos, lo cual significa en las comunidades andinas no ser mujer completa, (*Clarac de Briceño*, 1981, Parte I, Cap. 6), ha producido un cuadro de psicosis afectiva orgánica que la lleva a revivir un mito andino, el del "zángano". Este hombre brujo de alta estatura y oscuro se le aparece a la paciente en su casa y sobre todo en su cuarto, la molesta se le "echa encima" cuando está dormida, le pega y la maltrata en general (ver *Rojas*, 1990 y *Clarac et al* 1993).

**c) Las Malas Conductas:** o acciones pueden llevar a estados de locura por castigo. Tal es el caso de un joven merideño de 17 años, con síntomas de esquizofrenia que nos narró que el demonio se le había metido en la cabeza debido a que se había portado mal, ingiriendo drogas y masturbándose.

d) **Estados de Ánimo muy Extremos** : son otras de las causas que atribuyeron algunos de nuestros informantes a su enfermedad. Un paciente de 55 años nos refirió que sus crisis venían porque él no podía estar sometido ni a tristezas, ni a rabias o alegrías muy fuertes porque "me va alterando la cabeza" y "me da una ira muy grande que me provoca hasta matar".

e) **El Agotamiento** : debido a diversa índole es también culpable de las locuras. Una de nuestras pacientes expresó que su ardua labor como sacerdotisa del culto de María Lionza la hizo caer enferma y ser poseída por "malos espíritus" pues ella estaba tan cansada que no pudo controlar la entrada de estos en ella. Otra nos refirió que el agotamiento vino por los malos tratos que le daba su marido.

f) **Posesión por algún ente** es otra de las causas atribuidas a la locura y en este caso sin relación con la envidia. La posesión produce conductas inapropiadas como accesos de ira, agresión física, estados de llanto, y esto hace que la persona atacada esté imposibilitada de establecer relaciones sociales normales. La misma sacerdotisa de María Lionza nos habló de los malos espíritus que la poseían a toda hora y no la dejaban vivir hasta que terminaron por enfermarla. "Yo me enfermé por agotamiento y porque los seres de la Corte Negra, con los que yo no trabajo, me poseyeron y no puedo controlarlos,... pero yo no estoy loca", nos dijo.

g) **Las Drogas y los Narcotraficantes** : fue otra causa referida por un paciente bastante urbanizado. En sus delirios y alucinaciones el paciente dice haber estado en contacto con elementos del narcotráfico y haber consumido drogas también, esto trajo como consecuencia que

"presenciara" muchos crímenes y lo estuvieran persiguiendo las bandas y mafias por eso. El diagnóstico de este paciente es de "esquizofrenia paranoide".

h) **Anemia:** Este padecimiento fue referido por una paciente joven como causa de sus crisis. Dicho criterio fue compartido por su madre y ambas rechazaron la ayuda psiquiátrica.

Otros tres de nuestros pacientes negaron rotundamente estar siquiera enfermos; dijeron que se encontraban en el hospital, o bien porque sus familiares no los querían, o bien para hacerse un chequeo médico debido a una "palidez" que presentaban, o bien en calidad de "enviados" para curar a los que allí se encontraban. El tercer paciente que ha negado estar enfermo afirma que lo de él es un "cambio de consciencia" porque quiere ser perfecto y que son sus padres los que están mal.

## **INTERPRETACIÓN DE LOS PACIENTES ACERCA DE SUS SÍNTOMAS.**

Los pacientes entrevistados por nosotros presentan una vivencia muy intensa de sus síntomas y muy real, siendo esto último de mucha importancia, pues esta realidad está dada por las explicaciones culturales que ellos se hacen sobre su mal. Los delirios y alucinaciones están enmarcados en un contexto cultural mítico y mágico. Las figuras que ven tienen nombres: "zángano", demonio, el negro Felipe, etc. Todos estos entes tienen una historia conocida y compartida por ellos y por la comunidad donde se desenvuelven a diario. Son seres malignos que los perturban para vengarse de ellos, para molestarlos, para pedirles cosas. Una paciente nos decía

que el "zángano" (entidad mítica mágica de Los Andes), la molestaba apareciéndosele a toda hora y atacándola de noche (ver para el zángano *Rojas, 1990, Clarac, 1993*).

En cuanto a sus síntomas fisiológicos, tales como dolores de cabeza, ellos los sienten como "pesadeces" producidas por los entes que se introducen en ellos. Los médicos psiquiatras, en un loable intento para que entiendan de qué trata su enfermedad, les dan de la mejor manera posible una explicación "científica" de su mal. Esto es aceptado por los pacientes pero no comprendido en su totalidad. Creemos que la explicación cultural mágica está aún muy arraigada en su representación simbólica del mal, y por otro lado que carecen de una formación educativa que les permita entender el discurso del psiquiatra.

## **LAS TERAPIAS ALTERNATIVAS.**

La mayoría de los pacientes entrevistados siguen dos terapias simultáneas, por una parte la científica que les proporciona el psiquiatra y el centro donde están siendo atendidos. Una vez controlados y restituidos a un estado satisfactorio se les da de alta, y en este momento suceden varias cosas: si sus síntomas han desaparecido dejan de tomar las medicinas y buscan a un curandero para que los ensalme o conjure contra su mal, pues recordemos que la causa última es de orden mágico.

Otra actitud es hacer las dos terapias a la vez, pues la medicina "alivia el dolor" y el curandero reconforta con su ritual, dándoles mucha seguridad y curándoles la "causa real" de la enfermedad.

El reconfortamiento es muy importante, pues el curandero es portador de un "discurso", una explicación de sus delirios, alucinaciones, angustias y ansiedades que no están presentes en el discurso científico.

Uno de nuestros pacientes que tiene 25 años padeciendo una esquizofrenia nos decía que él siempre cargaba su medicamento caso de encontrarse en una situación difícil, pero que esas medicinas no le habían hecho casi nada ya que seguía enfermo después de tantos años. Mientras que la visita a su curandero la hacía regularmente pues las "curas" de éste, si bien no lo sanaban, lo aliviaban mucho y le hacían un gran bien.

## **LOS MÉDICOS PSIQUIATRAS Y LOS CENTROS DE ATENCIÓN PSIQUIÁTRICA.**

Por lo que hemos podido recabar los pacientes están satisfechos sin embargo con el trato general que les dan en el hospital. Los equipos médicos y paramédicos son hoy en día mucho mejor preparados para tratar pacientes de este tipo. Pero, los que asisten regularmente a un curandero lo prefieren porque se sienten más comprendidos por este tipo de terapeuta. Es como si "hablaran" el mismo lenguaje y de allí la mejor compenetración en la relación médico-paciente.

Nuestros pacientes reflejan entonces en su discurso oral los valores y patrones culturales que poseen. Existen conductas universales que se repiten en todas las culturas. Según Devereux la patología mental se da en todo tipo de culturas ya sean éstas tradicionales o más urbanizadas; lo que hace el paciente es echar mano de lo que su cultura le ofrece para expresar su enfermedad (Devereux, 1971).

Nuestros pacientes vienen casi todos de un medio semi-rural ; a veces más urbanizado, otras veces con más elementos de cultura tradicional. Tienen un discurso que encaja en los cánones de las culturas tradicionales andinas y por tanto dentro de sistemas socio-médicos de salud. No hay compatibilidad con el discurso científico de la patología mental. Para los complementaristas hay que diferenciar entre "desadaptación social" y enfermedad mental (*Laplantine, 1979*). Ambas existen en todas las culturas. Nuestros informantes presentan claramente enfermedades mentales precisas, tal como lo demuestran los resultados psiquiátricos. El método para explicarnos los comportamientos culturales de la patología mental es el psicoanálisis. Éste permite, a través del desciframiento de los símbolos culturales dar explicaciones a las conductas, siempre y cuando se entiendan los comportamientos dentro del contexto cultural (trabajo etnológico), y se interpreten estos comportamientos desde el punto de vista psicoanalítico (*Laplantine, 1979*).

Observamos en varios casos aspectos de desarraigo cultural con posible pérdida de identidad. Los complementaristas franceses han hecho estudios de los inmigrantes árabes y africanos en Francia y han llamado la atención sobre la falta de adaptación o los intentos de adaptación entre estas minorías (*Clement, Ifrah, 1975*).

Al no poder lograr una adecuada adaptación al nuevo medio (francés urbano) presentan al cabo de un tiempo diversas patologías mentales. Ahora bien, un grupo de nuestros pacientes ha sufrido un cambio de residencia siendo el nuevo medio que los acogió muy distinto al original ; generalmente han cambiado de un medio rural a uno urbano marginal. Al poco tiempo de estar en su nuevo medio presentan sus primeras crisis.

Otro aspecto interesante que queremos referir es con algunos pacientes de este mismo grupo que profesando la religión católica se convierten a una iglesia evangélica. La religión católica en su versión tradicional, es decir con un alto contenido de elementos mágicos, es la que profesan la mayoría de nuestros pacientes (*Pollak, 1980*). Pero en los últimos tiempos varias iglesias evangélicas y la cristiana, de renovación carismática, han penetrado las capas sociales de menos recursos o de recursos medios de nuestro país. Los pacientes que han buscado estas religiones presentaron en la mayoría su primer brote psicótico un poco antes o después de convertirse a la religión evangélica o a la carismática. A su vez han expresado una satisfacción con su nueva religión, es como haber encontrado un discurso acorde con sus necesidades anímicas.

Todos los aspectos aquí tratados están en una primera fase de análisis; profundizar las interpretaciones analíticas de estos datos es una segunda fase que ya estamos comenzando a realizar.

## BIBLIOGRAFÍA

### **BRICEÑO GUERRERO, José Manuel:**

1995 El Laberinto de los Minotauros, Monte Ávila Editores, Caracas.

### **CLARAC de BRICEÑO, Jacqueline:**

1981 Dioses en Exilio (Representaciones y prácticas simbólicas en la Cordillera de Mérida), Fundacite, Caracas.

1992 La Enfermedad como lenguaje en Venezuela, Talleres Gráficos Universitarios, ULA. Mérida.

1993 Mujer y Magia, en Diosas, musas y mujeres, Varios Autores, Monte Ávila, Caracas.

**DEVEREUX, Georges:**

- 1973      Ensayos de Etnopsiquiatría General.  
Barral Editores, Barcelona.
- 1972      Ethnopsychanalyse Complémentariste.  
Flamarion, Editeur, Paris.

**LAPLANTINE, François:**

- 1973      La Etnopsiquiatría. Gedisa Editorial, Barcelona.

**ROJAS, Belkis :**

- 1990      El zángano, una noción de persecución entre los campesinos de la Cordillera de Mérida, en BOLETÍN ANTROPOLÓGICO N° 19, Mérida, Universidad de Los Andes.

## RESUMEN

El presente trabajo es una primera aproximación a los discursos orales que intervienen en la relación médico-paciente psiquiátrica. Se ha presentado como ítems de análisis las causas que los pacientes atribuyen a su enfermedad, las terapias alternativas que han utilizado, la interpretación que ellos mismos hacen de sus síntomas, y sus opiniones con respecto a sus médicos tratantes y los centros de atención médica donde están siendo tratados. Al final se plantean algunas interpretaciones sobre la base de los datos presentados.

**Palabras claves:** Enfermedad psiquiátrica, discursos, interpretación.

## ABSTRACT

This study is a preliminary approach to the oral discourses of the doctor/psychiatric patient relationship. Chosen items for analysis are: these causes to which patient attribute their illness, alternative therapies they have used, the interpretation they themselves make of their symptoms, and their opinions of the doctors treating them and the clinics and centers where they are being treated. In conclusion some interpretations of the data are presented.

**Key- words:** Psychiatric Illness, discourses, interpretations.

# "KAMARÁRATA": VIDA COTIDIANA Y TRADICIÓN ORAL ENTRE LOS ARAWAKOS DEL SUR DE VENEZUELA.

*Omar González Náñez*

Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales  
(FACES), Universidad Central de Venezuela.

Casi todas las sociedades amerindias se han caracterizado por la fuerza de su oralidad y por el papel que el lenguaje, en su sentido más amplio, ha jugado en la preservación de su tradición y sus costumbres.

Algunos pueblos, como ya es sabido, alcanzaron un mayor grado de sistematización de su experiencia discursiva, ya que lograron diseñar -y esto porque históricamente así lo consideraron necesario- complejos sistemas de escritura o de pictografías como es el caso de los jeroglíficos mayas.

Ciertos historiadores y maestros seguidores de la posición que hemos llamado "descubrintalistas"<sup>1</sup>, es decir, defensores a ultranza del criterio según el cual la escritura es sinónimo de progreso y civilización, sitúan por supuesto a Europa, como la "cuna de la civilización", único lugar donde es posible el surgimiento de las

---

<sup>1</sup> En nuestro trabajo "El Quinto Centenario en el Contexto Histórico Venezolano" Dpto. de Historia de América, Universidad de Sevilla, España, 1989 (aún sin publicar), discutimos la posición de los "descubrintalistas" o de los historiadores que en la Cátedra de Historia PIO TAMAYO de la UCV consideramos como neo-colonizadores de la historia descubierta que nos han impuesto y enseñado en América.

"ciudades-luz". A duras penas, estos encubridores de la historia dejaron "colar" dentro de su concepción de civilizaciones a las que han llamado "Las Altas Culturas Americanas": mayas, aztecas e incas, contribuyendo deliberadamente a desalojar del "Altar Civilizatorio" a las llamadas culturas de la selva tropical o de las tierras bajas de Sudamérica a quienes ciertos antropólogos, en especial los de la escuela evolucionista norteamericana, clasifican como "culturas marginales" (cfr. *Steward*, 1949; 1946-50). A pesar de ese lastre histórico, las sobrevivientes culturas de las Tierras Bajas de Sudamérica, donde están incluidos los arawakos del sur de Venezuela (baniva, kurripako, warekena, baré, piapoko), se han empeñado en mantener su vitalidad cultural, al menos en lo que hace a su tradición oral, ya que muchos aspectos y productos de su cultura material se han extinguido o han sido seriamente alterados por nuestra integradora y homogeneizadora **cultura de conquista** occidental.

En relación con esa oralidad, los arawakos del sur o de la Orinoquia, elaboraron representaciones simbólicas tanto a nivel de pictografías (petroglifos)<sup>2</sup> como en el diseño de sus motivos artesanales y artísticos (en la cerámica, la cestería, los adornos y pinturas corporales, etc.) y en sus cantos y danzas ceremoniales. En este artículo nos vamos a ocupar de informar sobre un tipo de canciones llamadas por las sociedades arawakas del sur de Venezuela **Kamarárata**. Estos cantos pertenecen no sólo al dominio sagrado y ceremonial sino, sobre todo, a la esfera de la vida cotidiana

---

<sup>2</sup> El material más sólido y actualizado sobre los petroglifos venezolanos es el estudio de Jeannine Sujo Volsky y Ruby de Valencia "El Diseño de los Petroglifos Venezolanos". Ediciones de la Fundación Pampero. Cromotip, Caracas, 1988.

usándoseles en actividades recreativas y/o lúdicas. Los Kamarárata parecen haberse distribuido por todas las rutas de expansión de la cultura arawaka de Sudamérica. Estos cantos, especie de romances precolombinos pero aún en uso en algunos pueblos arawakos de las tierras bajas (kurripakos, banivas, por ejemplo) y del piedemonte andino (los wayuu o guajiros colombo-venezolanos), recogen la historia oral de esas sociedades amerindias: en ellos se registran de manera narrativa y cantada, aspectos de la vida cotidiana, epopeyas, presagios de la muerte, actos guerreros, amores, mitos, leyendas, diálogos con el criollo invasor y el lugar que ocupan en su cultura, y en algunos casos aspectos sagrados y ceremoniales como los cantos mortuorios entre los indígenas de Las Antillas. Entre los arawako de Tierra Firme, y en particular los del área que nos ocupa, la mayoría de estos romances no revisten gran sacralidad y son del acceso de hombres, mujeres y niños diferenciándose de los cantos shamánicos (kúwepani) propiamente dichos que son prohibidos a las mujeres y los niños que aún no han participado en un ritual de iniciación.

La primera noticia que poseemos en Occidente de un canto arawako fue la que nos legó Fray Ramón Pané, un ermitaño de la Orden de San Gerónimo que vino a las Antillas en 1494 durante el 2do. viaje del Almirante Colón a las Islas. Pané trabajó entre los taínos (arawakos) de La Española (Haití y República Dominicana) y según se desprende de su "Relación.."<sup>3</sup>, llegó a dominar muy bien un dialecto taíno llamado el **Macorix**; En su

---

<sup>3</sup> Cfr. Fray Ramón Pané: "Relación acerca de la Antigüedad de Los Indios". El Primer Tratado de América". Con estudio y notas del historiador puertorriqueño José Juan Arrom. Edición de Siglo XXI Editores., México, 1974.

"Relación" nos habla de los cantos "Areítos". Los cantos de Areíto son mencionados por todos los cronistas de indias: Oviedo y Valdez (1535), Anglería (1497-99) y Las Casas (1527-1539).

Según nos refiere Estevan Deive, siguiendo a Pané,

*"...los cantos de Areíto cumplen la función de mantener la tradición oral y el pasado histórico-mítico del pueblo. De esta manera, los indígenas de La Española vivían sus mitos, reactualizaban el tiempo sagrado y asistían simbólicamente al momento en que las acciones primordiales de las divinidades habían tenido lugar. Es posible por tanto que a la luz de lo expuesto -prosigue Deive -, el areíto entonado en común por el BEHIQUE (brujo) y los parientes del enfermo persiga reproducir, mediante su repetición, el origen mítico del mal"* (1983:83). Para Pané (pg. 34), los areítos constituyen un código de su historia oral "...pues así como los moros, tienen su ley compendiada en canciones antiguas, por las cuales se rigen como los moros por las escrituras". El historiador cubano Bachiller y Morales en su valiosa obra "Cuba Primitiva" (1888:44-45) nos deja uno de los pocos testimonios de un areíto antillano. Allí incluye la letra y el registro musical del mismo pero no menciona quién fue el coleccionista (cfr. Apéndice).

En las sociedades arawakas de Tierra Firme, particularmente entre los guajiros (wayuu) del occidente de Venezuela se ha informado aunque con poca insistencia sobre una tradición de cantos conocida como los **Jayéechiss**. A pesar de que nuestra especialidad no es la etnomusicología, en un trabajo etnográfico introductorio sobre los Wayuu que publicamos en 1973 dimos nuestra opinión sobre este género de la literatura oral aun cuando no procedimos a su notación musical. Allí

decíamos: "Una de las prendas fundamentales del folklore y de la tradición oral guajira...(son) los cantos tradicionales de este pueblo (los Jayéechis). Mediante ellos se hace conocer la historia de La Guajira, todos los acontecimientos de gran importancia que han ocurrido en el grupo, conflictos, migraciones, economía, enfermedades, mitología, anécdotas, biografías, etc." (1973:49). Los primeros estudios etnomusicales de los Jayéechis wayuu fueron realizados por Cameron (1973) en la Universidad del Zulia. Recientemente (1987), se produjo otro estudio especializado publicado por el CCPYT-CONAC cuyos autores fueron Reis García y Meza Ruiz donde se hace una descripción detallada del Jayéechis guajiro, siendo quizás el aspecto más interesante del análisis, como veremos, que tanto el Jayéechi como el Kamarárata comparten algunos rasgos que son explicables en un tiempo histórico ya que originalmente los wayuu formaban parte de las culturas orinoquenses integrando junto con los baniva lo que debió ser un subgrupo (cfr. *Mosonyi*, 1968 y *González N.*, 1984).

Meza Ruiz señala sobre el jayechi lo siguiente:

"Es la expresión artística más importante de la etnia wayuu. Lo clasificamos como "un suceso cantado a solo", es decir, sin acompañamiento musical. A veces se puede presentar como canto alterno y como alternancia vocal instrumental cuando hay varios ejecutantes, pero este tipo de manifestación solamente se logra en reuniones familiares, de esparcimiento y de diversión" (1987: 83-90).

Con respecto a su estructura musical, los Jayechi presentan las siguientes características según *R.M. Reis García* (1987: 43-44):

- \* canto solista, invariablemente;
- \* canto en registro grave (las mujeres especialmente);
- \* voz nasalizada;
- \* monofonía (una melodía sin acompañamiento);
- \* ritmo libre;
- \* cada estrofa de jayéechi está formada por dos partes: una introducción y una de desarrollo del relato;
- \* la introducción a la estrofa se realiza, predominantemente con un giro melismático;
- \* el desarrollo de las estrofas presenta palabras pronunciadas a veces en forma semirecitada sobre un sonido o con un rápido giro melódico, seguidas de breves apoyos en otro sonido.
- \* la poesía de estos relatos cantados es narrativa;
- \* en el desarrollo de la estrofa la música presenta un "tempo moderato".

Por su parte, Meza Ruiz (1987:85) complementa esta caracterización al ofrecernos los siguientes datos sobre los "Elementos expresivos de la melodía del Jayéechi":

Su melodía pentatónica comienza con una apoyatura ascendente (intervalo de 5ª justa: SI-FA sostenido), que reposa luego en una nota larga, generalmente la más aguda de todo el discurso melódico; su centro tonal es el sonido SI.

El movimiento melódico es usualmente descendente y parte casi siempre de los dos sonidos más agudos de la escala (FA sostenido y MI), para llegar a los más graves (SI y FA sostenido), pero emitido a la octava baja.

Para iniciar nuevamente el giro melódico descendente, se utilizan saltos ascendentes de 4ta o 5ta justa; se presenta además una oscilación melódica ascendente de altura indeterminada sobre un sonido, en diferentes partes de la melodía y en las notas de más larga duración".

Hemos introducido algunas de las características musicales propuestas por los especialistas para el Jayéechis. a fin de poder compararlas con las del Kamarárata pero no incluimos su representación en escala con la esperanza de hacerlo en una próxima publicación.<sup>4</sup>

## **Los KAMARÁRATA: Historia y estructura melódica**

I. Como decíamos al principio, los Kamarárata constituyen una parte vital de la tradición oral de los pueblos arawakos amerindios. Estos cantares de lo cotidiano fueron referidos por primera vez por Jonathan Hill entre los kurripako (wakuénai) entre quienes recibe el nombre de "Pakamarántaka" (cfr. Hill, 1986). Los demás indígenas vecinos (baniva, baré, warekena) les llaman "Kamarárata". Los Yeral (tupí) adoptaron también el término "Kamarárata". Hill coincide con nosotros en cuanto a que el ámbito de representación de los Kamarárata se produce durante los ciclos ceremoniales de intercambio que los kurripako definen como "pudáli" (cfr. Hill, 1986:75), pero al margen de los rituales de mayor sacralidad y

---

<sup>4</sup> Para un estudio más exhaustivo del tema sugerimos consultar los trabajos de Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera ya que ellos presentan una propuesta etnometodológica adaptada a la música indígena de Las Américas.

tabú, prohibidos a las mujeres y no iniciados, aunque originalmente, antes de las sistemáticas penetraciones de los misioneros y caucheros, ocupaban un lugar dentro del ritual sagrado. Aun cuando Hill, cuya especialidad es la etnomúsica, no nos ofrece lamentablemente ningún análisis melódico a nivel de escala de los Kamarárata que seguramente grabó, nos deja suficiente información sobre los cantos y melodías (incluye varias transcripciones musicales) de las flautas ceremoniales usadas durante el PUDALI. Sobre los Kamarárata nos dice:

*"Los cantos de brindis pákamarántaka, representan directamente la idea del ambisexualismo, en cuanto que los hombres y las mujeres los cantan en pares, que se mueven hacia atrás y adelante. Se usan estos cantos de brindis para comunicar emociones e informaciones muy personales e íntimas entre hombres y mujeres, y sólo en este contexto del Pudáli, las mujeres actuaban como solistas. En la fase nocturna del Pudali, las representaciones de pákamarántaka rompían la categorización simbólica de los hombres como bailadores y músicos y las mujeres como bailarinas silentes. En los cantos de brindis, tanto los hombres como las mujeres eran cantantes y no bailaban" (Hill, 1986: 87).*

## **II. Estructura musical.**

En un análisis preliminar realizado por el Prof. Simón Valbuena de la Escuela de Música "José Reina" de

Caracas (nov., 1990)<sup>5</sup>, observamos algunas similitudes entre la estructura de un Kamarárata y la de un Jayéechi, a saber:

- \* no hay un ritmo determinado (ritmo libre); en lo fundamental es un recitativo que gira en base al melisma con intervalos definidos como: -4ta. justa; -3ra. menor y -3ra. mayor (mayormente). En estos intervalos es donde se hace mayor hincapié. La melodía no está en un registro natural; probablemente sea RE bemol;
- \* la melodía se mueve dentro de una escala pentatónica (la melodía, puede decirse, que no empieza en una escala definida);
- \* Las notas están dentro del registro de la clave de SOL una octava mayor. Es pues un registro muy agudo dentro de las líneas adicionales de la clave de sol.

Con estos elementos en consideración dejamos introducido el problema a nivel de los especialistas. En una reciente misión científica del CCPYT bajo nuestra asesoría etnográfica, (agosto de 1990), los investigadores uruguayos María Fornaro y Antonio Díaz realizaron grabaciones especializadas de Kamarárata kurripakos (o wakuénai, como prefiere llamarlos *J. Hill*) en el área de Maroa, Dpto. Casiquiare del Territorio

---

<sup>5</sup> El autor agradece la invaluable colaboración que nos hizo el musicólogo profesor Simón Valbuena, de la Escuela de Música "José Reina" de Caracas y su asistente Br. N. Díaz, en lo que hace a la caracterización musical del Kamarárata Baniva que incluimos en este primer trabajo.

Amazonas. Nosotros también registramos kamarárata kurripako en Maroa durante 1982 y 1984 pero ninguna de esas grabaciones están aun procesadas. Esperamos que la gente del CCPYT prosiga su trabajo en este sentido pues cada vez es mayor el peligro de extinción de esa rica y antigua literatura oral y pensamos que nadie mejor que el Estado (el CCPYT-CONAC) para acometer una tarea como la de producir manuales divulgativos, discos de etnomúsica, videos testimoniales, etc., que se conviertan en manos de las nuevas generaciones de jóvenes indígenas, en un arma para enfrentar la penetración y el desarraigo cultural. Las emisoras culturales podrían ayudar mucho en ese sentido e incluso las comerciales, pues así como han logrado imponer ante el gusto de los jóvenes urbanos y algunas veces rurales una música que no es más que una crónica de la vida urbana cotidiana y contemporánea llamada el "Rap-music", pero producida originalmente en las metrópolis sajonas, ¿por qué no pensar en revitalizar las crónicas cantadas-narradas o los romaneros de nuestros amerindios? ¿No sería esa una tarea de verdadero rescate de la identidad aboriginal (desde los orígenes) de nuestros primeros pueblos?.

## BIBLIOGRAFÍA

**ANGLERÍA, Pedro Mártir:**

1944 Décadas del Nuevo Mundo. Buenos Aires.

**ARETZ, Isabel:**

1980 Síntesis de la Etnomúsica en América Latina. Monte Ávila Editores, Caracas.

**BACHILLER y MORALES, Antonio:**

1883 Cuba Primitiva. Origen, Lenguas, Tradiciones e Historias de los Indios de las Antillas Mayores y Las Lucayas. Imprenta "La Correspondencia de Cuba", calle Obrapia, No. 24. La Habana.

**CAMERON, Catherine:**

1973 "Descripción y Análisis de la música de los indios guajiros en Venezuela y Colombia". Rev. **Kasmera**. Universidad del Zulia, vol. 4. No. 4. Maracaibo.

**DEIVE, Carlos Estevan:**

1983 "El Chamanismo Taíno" En: LA CULTURA TAINA. Seminario sobre la situación de la Investigación de la Cultura Taina. pp. 81-88. Biblioteca del Quinto Centenario. Madrid.

**FERNÁNDEZ DE OVIEDO y VALDÉZ, Gonzalo:**

1951 Historia General y Natural de las Indias. Real Academia de La Historia. 4 tomos. Madrid.

**GONZÁLEZ NÁÑEZ, Omar:**

1973 Los Guajiros: una Cultura Indo-Hispana. Cuadernos del Instituto. Serie Antropología No. 3. FACES-UCV. Caracas.

1980 A typological Classification of the Arawakan Languages North of the Amazon River. Washington University, St. Louis, NO. (Manuscrito).

1984 Algunos Problemas de Reconstrucción y Correspondencia de Sonidos en la Familia Lingüística Arawak. Trabajo de Ascenso. FACES-UCV. Caracas.

**HILL, Jonathan:**

1986 "Representaciones musicales como estructuras adaptativas: La música de los bailes ceremoniales de los Arawakos Wakuénai" En: **MONTALBAN** No. 17: 67-101. UCAB.

**LAS CASAS, Bartolomé de :**

1909 Apologética Historia de Las Indias. Madrid.

**MOSONYI, Esteban :**

1968 "Elementos de Lingüística Arahua". En: **ECONOMÍA Y CIENCIAS SOCIALES** Año X No. 3. Segunda Época; pp. 77-85. FACES-UCV.

**RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe :**

1980 Fenomenología de la etnomúsica del área Latinoamericana. Consejo Nacional de la Cultura. Biblioteca INIDEF No. 3.

**REIS GARCÍA, Rose Marie & MEZA RUIZ Fabio :**

1987 Contribuciones al Estudio de la Etnomúsica y Cultural Wayuu. Centro Para el Estudio de las Culturas Populares y Tradicionales CCPYT- CIDEF-CONAC. Impresora Capital, Caracas.

**STEWART, Julián :**

1949 "Cultural Casualty and Law: A Trial Fórmulaion of the Development of Early Civilization" American Anthropologist LI: 1-27.

1946-50 Handbook of South American Indians. Vol V. The Comparative Ethnology of South American Indians. 1949.

**RESUMEN**

Los Arawacos de las Tierras Bajas de Sudamérica (banivas, curripacos, warekenaas, barés, piapocos) se han empeñado en mantener su vitalidad cultural, por lo menos en lo que hace a su tradición oral. Elaboraron representaciones simbólicas tanto a nivel de pictografías (petroglifos) como en el diseño de sus motivos artesanales y artísticos, y en sus cantos y danzas ceremoniales. El presente trabajo trata de un tipo de canciones llamadas KAMARÁRATA, que pertenecen no sólo al dominio sagrado sino también a la esfera de la vida cotidiana; el autor enfoca la historia de estas canciones, su estructura melódica, su estructura musical, comparándolas con la de los JAYÉECHIS de otro grupo arawak, los Wayuu del occidente de Venezuela. Concluye con un sobre este tipo de arte que constituiría un arma para que las nuevas generaciones indígenas puedan enfrentar la penetración y el desarraigo cultural, ya que tendría este arte una función similar a la del "Rap-music" que importan los jóvenes venezolano a urbanos, con la diferencia de que en el caso del kamarárata se trata de un producto autóctono de rescate de la identidad definida por el autor como "ab-original".

**Palabras claves:** Arawaks, kamararata, jayeechis, desarraigo cultural.

## ABSTRACT

The Arawaks of the lowlands of South America (banivas, curripacos, warekenas, barés, piapocos) have made a great effort to maintain their cultural vitality, at least as far as their oral tradition is concerned. They produced symbolic representations both in pictographs (petroglyphs) and in the designs used in their arts and crafts, as well as in their ceremonial songs and dances. This study deals with a kind of song called KAMARARATA, which belongs both to the sacred domain and to everyday life. The author looks at the history of these songs, their melodic structure and their musical structure, comparing them with the JAYEECHIS of another Arawak group, the Wayuu of the West of Venezuela. He concludes by affirming that this type of art will provide a weapon to help coming generations of indigenous people resist penetration and cultural uprooting. It will have a function similar to that of the rap music being imported by young urban Venezuelans, with the difference that the kamararata are an autochthonous product and defend an identity defined by the author as "aboriginal".

**Key- words:** Arawaks, kamararata, jayeechis, cultural uprooting.

# ESTUDIO COMPARATIVO DE PATRONES OCLUSALES EN MOLARES INFERIORES EN POBLACIONES PREHISPÁNICAS Y ACTUALES DE ZONAS ANDINAS VENEZOLANAS: MUCUCHÍES Y LAGUNILLAS DE MÉRIDA.

*Carlos Eduardo García Sívoli.*

Facultad de Odontología y  
Centro de Investigaciones Museo Arqueológico  
Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.

El estudio del sistema dental ha sido siempre motivo de interés para arqueólogos, antropólogos, biólogos, zoólogos, paleontólogos, genetistas, odontólogos, entre otros, por la gran información que nos brinda en las investigaciones de las principales familias de antropoides, especialmente la de los homínidos. En esta última, el análisis del diente ha aportado interesantes datos para entender mejor el proceso evolutivo del hombre y de las especies contemporáneas de él; así como la afinidad entre los diferentes grupos humanos.

Las piezas dentales, por estar constituidas histológicamente por elementos muy duros, fácilmente resisten el paso del tiempo; inclusive, a veces, es la única evidencia de la presencia del hombre; por lo tanto constituyen muestras fundamentales en las investigaciones antropológicas. Recordemos que el fósil primate del *Sinanthropus pekinensis*, descubierto cerca de Pekín, que vivió en la misma época que el *Pitecánthropus* y tiene

cierto parecido con él, fue descrito principalmente gracias al hallazgo de un molar.

El conocimiento de las variaciones biológicas de los grupos humanos tanto en el tiempo como en el espacio, integrándolas al contexto donde se desarrollan, nos permite establecer además de los parentescos y diferencias con otros grupos, su estado evolutivo y nos permite analizar sus contactos en diversos períodos históricos, así como la trayectoria de sus desplazamientos (Rodríguez, 1989: 1).

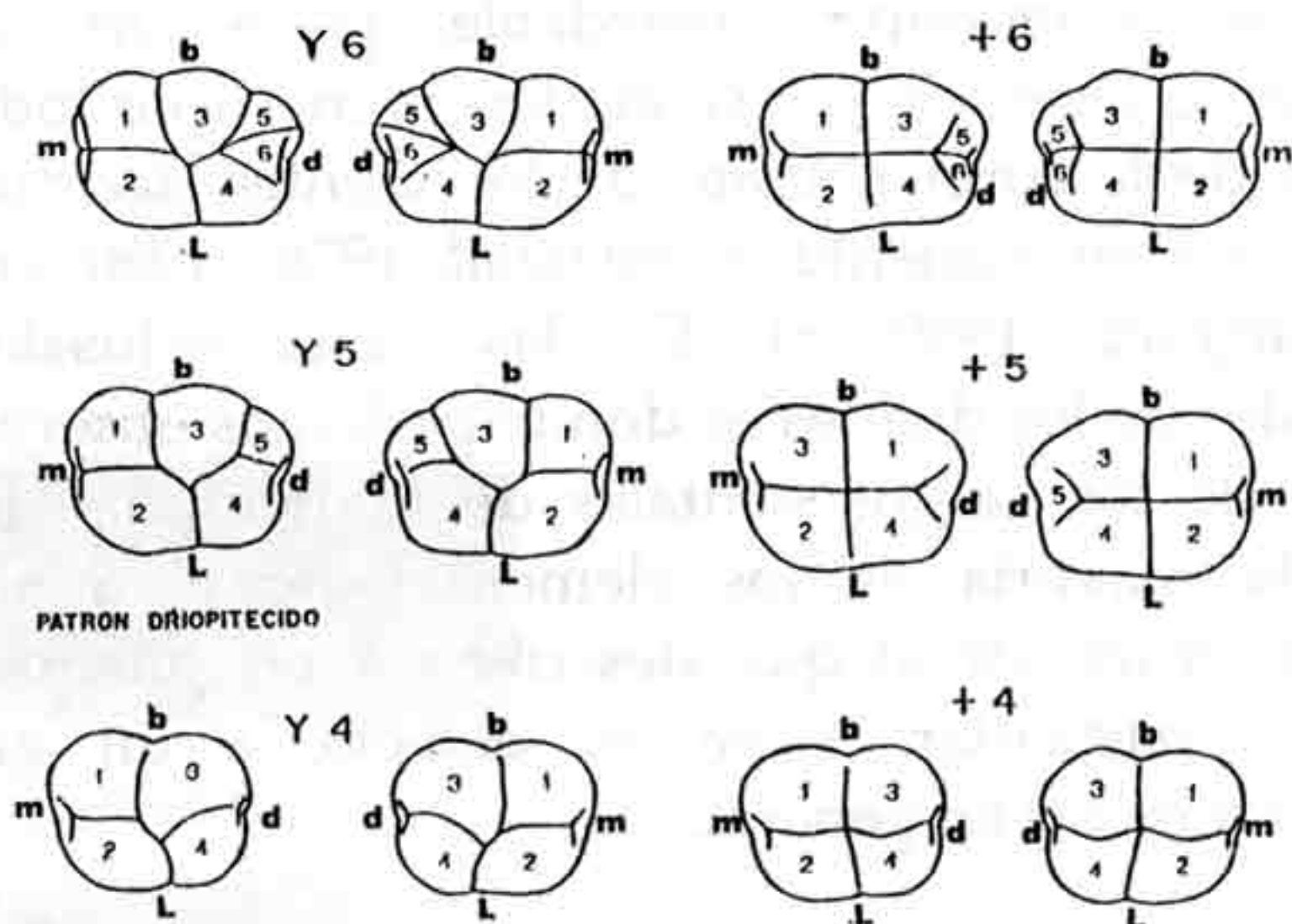
En los estudios que se realizan en poblaciones actuales así como en muestras esqueléticas para determinar grados de similitud entre diversas poblaciones, se recurre al sistema dental por poseer un reconocido carácter informativo (Pompa y Padilla, 1985: 4). En las investigaciones especializadas en el tema encontramos que las piezas dentales son reducidas a dos tipos de observación. Se hace referencia a ellas como "apéndices" en trabajos osteológicos, o bien como estudios basados en ellas mismas. En ambas circunstancias la referencia se hace por algo "extraño" observado: ("anomalías", patologías) que presentan, o por el tratamiento de orden cultural al que fueron sometidas, pero muy poco con referencia a sus caracteres morfológicos y anatómicos normales (*Ibid* . p. 2).

Para establecer características diferenciales entre el *Homo sapiens* y el *Homo erectus*, los paleoantropólogos han recurrido al análisis del sistema dental; al respecto, Le Gros Clark (1978, citado por Jean-Jaques Hublin 1991:52), describe la importancia de los primeros premolares inferiores, al igual que los molares superiores e inferiores, para establecer el diagnóstico provisional del

*Homo erectus*. Lo mismo ocurre en la descripción del cráneo de *Qafzeh* (Proto-Cromagnons, *musteriense* contemporáneo con los Neandertalios), antecesor del hombre moderno, en donde se considera la descripción de los molares al definir su tipología en la escala evolutiva (*Ibid.* p. 236). Caso contrario ocurre en la Ciencia Odontológica, en donde la información antropológica del diente se discrimina, debiéndose esto tal vez a la poca importancia que se le brinda a los estudios antropológicos en el contexto de esta carrera.

A partir de los años 20 de nuestro siglo las investigaciones en antropología dental han adquirido mayor profundidad gracias, en gran medida, a las diferencias descubiertas en el primer y segundo molar inferior (*Rodríguez, 1985:2*) y a las variaciones que ocurren en la morfología de las cúspides dentarias. (*Rivero, 1982:235*) afirma que el diente más importante es el primer molar inferior, ya que posee un patrón dentario que se conoce con el nombre de *patrón driopitécido* (figura N° 1), por ser peculiar de los *dryopitecus*, antropoides fósiles del mioceno consideradas formas ancestrales del hombre, de modo que ha tenido una continuidad genética a lo largo de la evolución hasta ahora a través de nuestra especie.

Todas las denticiones humanas son básicamente iguales, las diferencias entre individuos y por ende entre los grupos humanos radica en el número y extensión de los caracteres dentales (patrones oclusales, "diente de pala", etc.), los cuales a su vez son el reflejo de la constitución genética de los individuos (*Dalberg, 1949*).



**Figura 1.** Patrones oclusales: distribución de la superficie oclusal donde podemos apreciar el número de cúspide, así, como los diferentes contactos entre ellas de acuerdo a la distribución de los surcos, nótese también, el patrón driopitécido.

A través del tiempo los factores evolutivos han ido modificando la morfología original de todas las porciones anatómicas, incluyendo los dientes, dando a la vez el proceso de especialización, es decir, las características diferenciales propias de cada especie y sus variaciones internas. En los dientes tenemos el proceso de molarización, que se refiere a la complicación morfológica de la corona dentaria por adición de cúspides, y por lo tanto la aparición de depresiones y crestas que las separan (*Pompa y Padilla, 1985:40*), conformando así un sistema de surcos o ranuras que dan origen a lo que se conoce como "patrón oclusal". El análisis de estos patrones nos permite estudiar la similitud y diferencias entre poblaciones; de ahí su importancia en las investigaciones que se realicen en el sistema dental.

La morfología dentaria, además de ser un atributo de expresión fenotípica heredable, posee un fuerte componente genético que se evidencia más que todo en la forma de la corona, tanto de los dientes deciduales, como de los permanentes (*Townsend*, 1978 ; 1980, citado por *Rodríguez*, 1989: 6). En las caras oclusales o funcionales de los dientes es donde podemos observar la mayoría de los rasgos dentales del individuo. Ahí se ubican la mayoría de los elementos (fosas, ranuras, cúspides, entre otros) que describen a un premolar o molar en particular, o en su defecto, a un grupo premolar o molar en general.

El estudio de los dientes nos permite evidenciar el conjunto de características morfoanatómicas que les son comunes a determinados sistemas dentales, y por ende van a caracterizar a ciertos grupos étnicos.

En la región andina merideña no se han realizado hasta ahora estudios en esta área, como lo es la antropología dental ; por lo menos manteniendo cierta continuidad, lo que ubica la presente investigación, que a su vez es el reflejo de varios años de inquietud científica, como línea de punta y en muchas circunstancias como fuente para futuros trabajos en la región (*García*, 1989).

Este trabajo, de carácter descriptivo y analítico odontológico, a partir de una plataforma antropológica, tiene como finalidad la de contribuir a un mejor conocimiento del hombre andino venezolano, del pasado y del presente y contribuir así igualmente al conocimiento genético de nuestra especie a través del tiempo.

## HIPÓTESIS.

### Fundamentos

El análisis de las formas dentarias y su posterior aplicación en el campo de la Paleoantropología ha permitido establecer clasificaciones taxonómicas, clasificaciones éstas que le brindan la posibilidad a la antropología dental de estudiar con más precisión las afinidades biológicas entre los grupos humanos (*Pompa y Padilla, 1985 :5*).

La evolución de las especies es un proceso lento de cambios graduales (*Hoeningberg, 1992 :12*), esos cambios quedan "plasmados" como rasgos morfológicos que, como en el caso del sistema dental, son heredados ; lo que nos permite observar el grado de expresión genotípica y fenotípica en los grupos humanos y en los individuos que forman parte de los mismos, como también, la transmisión de la información genética que va de una generación a otra (*Rinder, 1970 :8*).

Los estudios antropológicos han demostrado que existe continuidad cultural, desde la época prehispánica hasta hoy, en la población campesina merideña (*Clarac, 1976 ;1981*). La población indígena no desapareció totalmente de la Cordillera de Mérida y se mantuvo especialmente a través de la población mestiza, pero también en forma "pura" en algunas comunidades ; es decir que no hubo "ruptura" cultural, ni "ruptura" biológica, siendo esto último parte de lo que procuro demostrar con el presente trabajo.

Tomando en cuenta lo expresado anteriormente y considerando que la población andina actual es descendiente en parte de anteriores poblaciones

amerindias, es probable que existan diversos grados de afinidad en cuanto a patrones oclusales, entre las poblaciones prehispánica y actual.

## **OBJETIVOS.**

Como objetivo general procuramos demostrar el grado de prevalencia y afinidad de los patrones oclusales en molares inferiores, entre las poblaciones prehispánica y actual, dado a que los caracteres dentales pueden ser cuantificados. De la misma manera se propusieron objetivos específicos como son: determinar la mayor frecuencia de patrones oclusales en el primer y segundo molar inferior; analizar la similitud de los patrones oclusales a encontrar en las diferentes poblaciones. Se hace necesario precisar que en el presente trabajo, también, se analizaron una serie de variables (independientes, dependientes) que en algún momento pudiesen incidir directa o indirectamente con los resultados de la investigación; entre esas variables podemos citar: los otros grupos dentarios existentes o no en la muestra, el sexo de los individuos, la edad de los mismos, la ubicación del diente en el arco dental; ubicación de las cúspides dentro de la cara oclusal, el número de cúspides, relación de las cúspides entre sí, ubicación temporal de ambas muestras, procedencia de las muestras y las patologías presentes en la cara oclusal del primer y segundo molar inferior.

## MATERIALES Y MÉTODOS.

Antes de seguir adelante en esta parte, considero necesario precisar algunos elementos manejados por la antropología dental que, estoy seguro, servirán de mucho para entender y avanzar en el estudio aquí propuesto.

Según *Pompa y Padilla* (1985 :68), dos elementos : el número de cúspides y el tamaño relativo de las mismas, afectarían el cambio de los patrones oclusales en los molares inferiores. En antropología, nos dice el autor ya señalado, el nombre de las cúspides de los molares inferiores sigue el criterio evolutivo utilizado en paleozoología, mientras que en odontología el nombre lo designa el lugar o la posición que ocupa en la cara oclusal.

Los molares inferiores, por lo general, poseen un contorno periférico considerado como un trapecoide y dentro de sus límites podemos encontrar de cuatro a cinco cúspides (*Diamond*, 1991 :120). El respectivo número de 4 ó 5 cúspides (en algunos casos de 6) está combinado con la letra Y o con el signo +, lo que nos indica la disposición de los surcos en la superficie oclusal. Los surcos están en función de la variación del tamaño de las cúspides y los contactos dados entre ellas ; de esta manera son formados los *patrones oclusales* (*Pompa y Padilla*, 1985 :69), (figura 1).

El modelo de cúspides (figura 1) de los molares inferiores de acuerdo a lo anterior, lo podemos dividir en dos categorías :

1. *Categoría. Modelo Y* , presenta tres variantes :

- a.- **Y6**, donde el contacto es entre 3 y 2, estando aisladas 1 y 4.
- b.- **Y5**, donde el contacto es entre 3 y 2, estando aisladas 1 y 4.
- c.- **Y4**, similar a las variantes anteriores.

2.- *Categoría. Modelo +*, presenta tres variantes :

- a.- **+6**, el contacto es entre 1 y 4, estando separadas 2 y 3.
- b.- **+5**, similar a la anterior.
- c.- **+4**, las cúspides 1, 2, 3 y 4, coinciden en un punto medio.

El molar pentacúspide (**Y 5**) es el más común y está considerado el punto de inicio del resto de la secuencia evolutiva de los demás tipos **Y6**, **+4**, **+5**, (Comas, 1976 :370).

Ya aclarados estos puntos, entraremos de lleno a precisar los materiales y métodos de la presente investigación.

### **Espacio físico.**

El estudio se realizó en el laboratorio de Arqueología del Museo Arqueológico "Gonzalo Rincón Gutiérrez" de la Universidad de los Andes para la muestra prehispánica y, para la actual, en las propias comunidades.

### **Material e instrumental de laboratorio.**

El material de impresión utilizado fue el alginato tipo II (alvagel). El mismo posee, como material elástico, la propiedad de reproducir con bastante exactitud los detalles anatómicos, además su uso está indicado en la

toma de impresiones para modelos de estudio. Para la elaboración de los modelos de estudio se utilizó el yeso piedra (tipo III) ; en la toma de las impresiones dentales se utilizaron cubetas metálicas perforadas (stock). Para observar algunos surcos que pueden pasar desapercibidos en la observación normal, se recurrió al uso de la lupa estereoscópica (*Kiowa*, modelo SDZ, con luz halógena incidente EP-3). Los datos obtenidos en las observaciones, se registraron en fichas elaboradas especialmente para esta investigación.

### **Muestra estudiada.**

La prehispanica, constituida por 12 esqueletos, proviene únicamente de las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo por el Museo Arqueológico de la Universidad de Los Andes, durante los años 1987, 1988, 1989, en las cuencas alta y baja del río Chama, Mucuchíes (Escagüey) (MR-104) y Lagunillas (MR-103). Aquí se hace necesario señalar lo siguiente : el análisis de la muestra prehispanica del yacimiento de Mucuchíes, se hizo en función de las muestras esqueléticas encontradas en el sitio El Bolo (Escagüey). Suponemos, dada la estrecha relación geográfica entre los sitios de Mucuchíes y Escagüey, que las diferencias físicas no son marcadas y por lo tanto no alteran nuestro planteamiento hipotético ; además, no podemos perder de vista que estos grupos humanos (prehispanicos ambos y contemporáneos entre si) han convivido en la Cordillera a lo largo del tiempo manteniendo frecuentes intercambios biológicos y culturales.

En cuanto a la muestra actual está constituida por 48 modelos de estudio, pertenecientes a igual número de individuos y proviene de los estudios de Antropología

Física realizados por el Museo Arqueológico en las salidas de campo durante los años 1990, 1992 y en mis pasantías como estudiante del décimo semestre de Odontología en el año 1991 en las cuencas alta y baja del río Chama, en las comunidades de Mucuchíes (MR-104) y Lagunillas (MR-103).

En total se estudiaron 155 molares inferiores, 42 pertenecientes a la muestra prehispánica y 113 a la actual.

### **Criterios para la selección de la muestra.**

En la selección de la muestra que conforman la parte prehispánica y la actual, se manejaron los siguientes criterios :

- 1.- Se trabajó en la dentición permanente por ser la más aconsejable y confiable en los estudios genético - dentales
- 2.- El tercer molar inferior no se tomó en cuenta por ser un diente que presenta un alto porcentaje de irregularidad de la cara oclusal, lo que dificulta precisar con exactitud el patrón de elevaciones y depresiones, constituyéndose así en un molar poco confiable para nuestro estudio.
- 3.- Por razones lógicas se obviaron aquellos molares que presentaron un avanzado desgaste oclusal.
- 4.- Individuos que presentaban la mayor cantidad de molares inferiores permanentes en boca (en el caso de individuos sub-adultos).

- 5.- Individuos que presentaban la mayor cantidad de molares inferiores sin lesiones cariosas significativas, debido a la dificultad de poder observar los detalles morfoestructurales de la cara funcional en molares bajo esta situación.
- 6.- En el caso específico de la muestra prehispánica se tomó en cuenta el estado de preservación de la pieza dental.

## RESULTADOS Y DISCUSIÓN.

Los resultados de las observaciones se presentan en la tabla N° 1, la cual recoge la información obtenida a través de los análisis estadístico y antropológico comparativo realizados a las respectivas muestras.

Al observar los resultados obtenidos en la tabla N° 1 (ver tabla N° 1) podemos decir :

- 1.- En lo referente a la distribución de los molares de acuerdo a la ubicación temporal y al sitio, se observa un mayor porcentaje en la parte actual, lo que se explica por el pequeño número de esqueletos en buen estado, encontrados en las excavaciones hasta el presente, lo que vuelve la muestra prehispánica más pequeña.
- 2.- El patrón que obtuvo el mayor porcentaje en la parte prehispánica del sitio Mucuchíes (Escagüey) (MR-104) fue el +5 (2.57%), el patrón Y5 (*driopitécido*) presento un 1.94% de expresión genotípica, (figuras 2 y 3). En este sitio encontramos un molar con el patrón Y6 (0.64%); el

mismo, por ser un caso aislado, no posee una referencia estadística determinante ; pero sí vale la pena mencionar que, al igual que el resto de los patrones ( **Y5**, **+5** y **+4**), también es característico en poblaciones mongoloides o híbridas (Rodríguez, 1989 :21) al igual que en poblaciones indígenas actuales de nuestro territorio (Carías, 1964 :60), lo cual no lo convierte en "anomalía" dentro de nuestro estudio (figura 4).

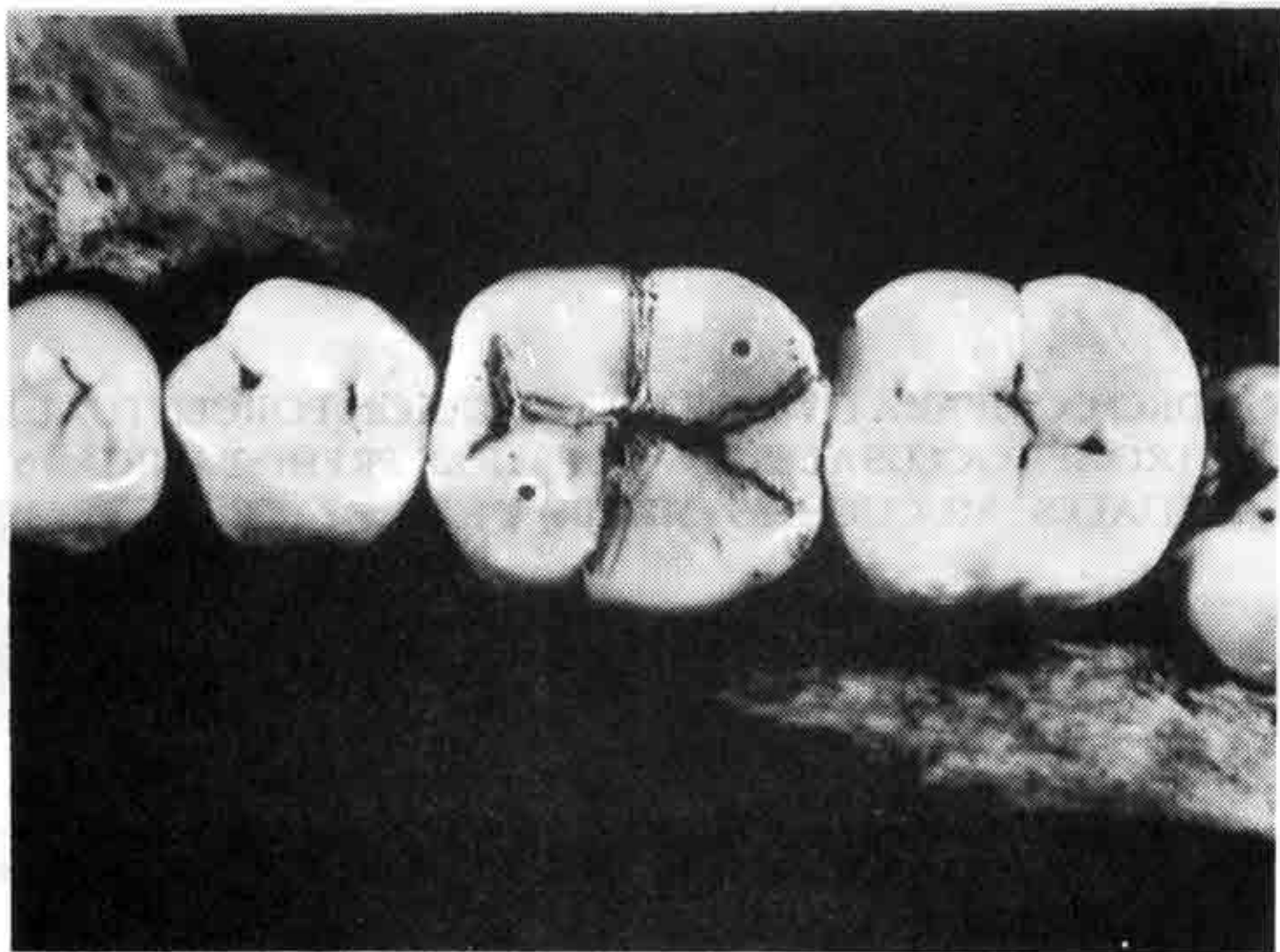
- 3.- En la parte actual del sitio Mucuchíes, el comportamiento de distribución porcentual es similar al observado en la prehispánica donde existe un alto índice del patrón **+5** (8.23%), (figura 5).
- 4.- En las muestras prehispánicas y actuales del sitio Lagunillas (MR-103), de acuerdo a la sumatoria temporal, el patrón **+5** obtuvo un 15.48% (figura 6) y el patrón **Y5** 8.99% ; manteniendo la misma tendencia de los resultados obtenidos en el sitio Mucuchíes tanto en la parte prehispánica como actual.
- 5.- El patrón **+4** es característico en todos los segundos molares de las muestras estudiadas, representando un 55% (figura 7).

TABLA N° 1.

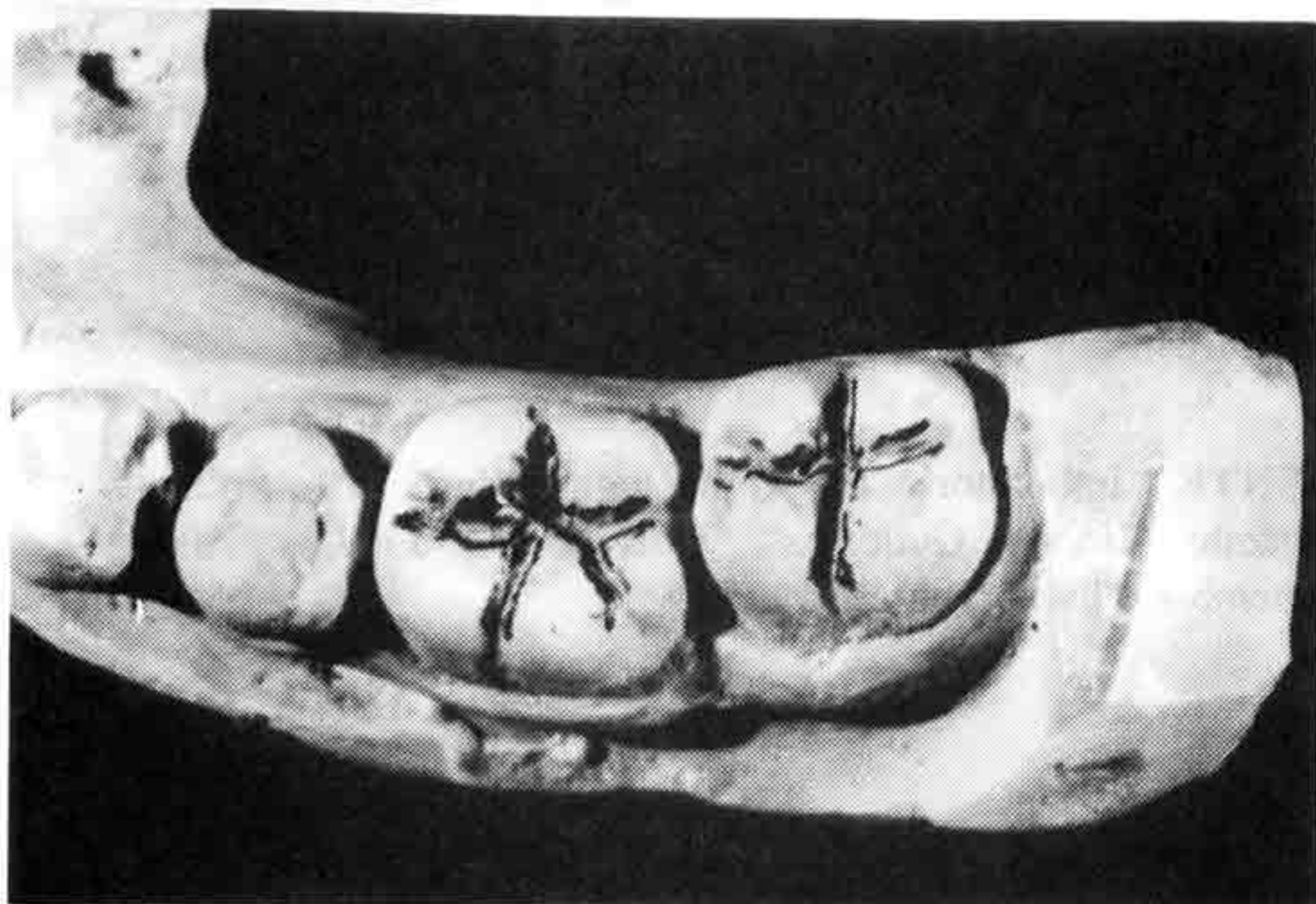
CUADRO COMPARATIVO DE DISTRIBUCIÓN PORCENTUAL DE PATRONES OCLUSALES EN MUESTRAS PREHISPÁNICAS Y ACTUALES : MUCUCHÍES (MR-104) Y LAGUNILLAS (MR-103).

MUESTRAS	N° de molares	Y6 %	N°	+6 %	N°	Y5 %	N°	+5 %	N°	Y4 %	N°	+4 %	N°
MUCUCHÍES PREHISPÁNICA	18	0.64	1	-	-	1.94	3	2.57	4	-	-	6.44	10
LAGUNILLAS PREHISPÁNICA	24	-	-	-	-	3.58	4	3.87	6	-	-	9.04	14
SUB-TOTAL	42	0.64	1	-	-	4.52	7	6.44	10	-	-	15.5	24
	27 %												
MUCUCHÍES ACTUAL	54	-	-	-	-	7.08	11	8.23	13	-	-	19.33	30
LAGUNILLAS ACTUAL	59	-	-	-	-	6.41	10	11.61	18	-	-	20.28	31
SUB-TOTAL	113	-	-	-	-	13.5	21	19.8	31	-	-	39.6	61
	72.9 %												
TOTAL(100%)	155	-	1	-	-	18.0	28	26.2	41	-	-	55.1	85

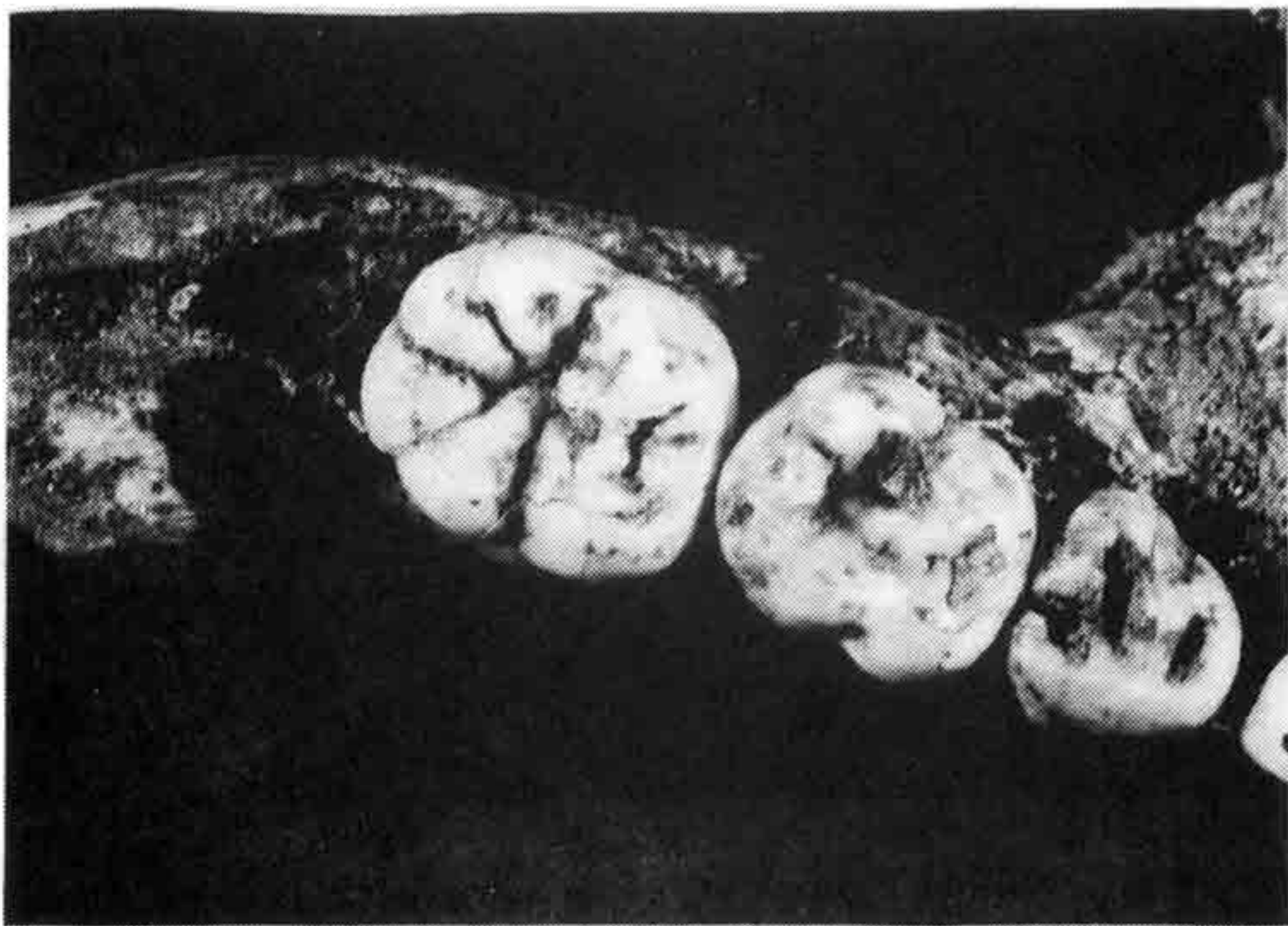
FUENTE : Laboratorio de Arqueología. Museo Arqueológico "Gonzalo Rincón Gutiérrez". Universidad de Los Andes. Septiembre 1994 - Febrero 1995.



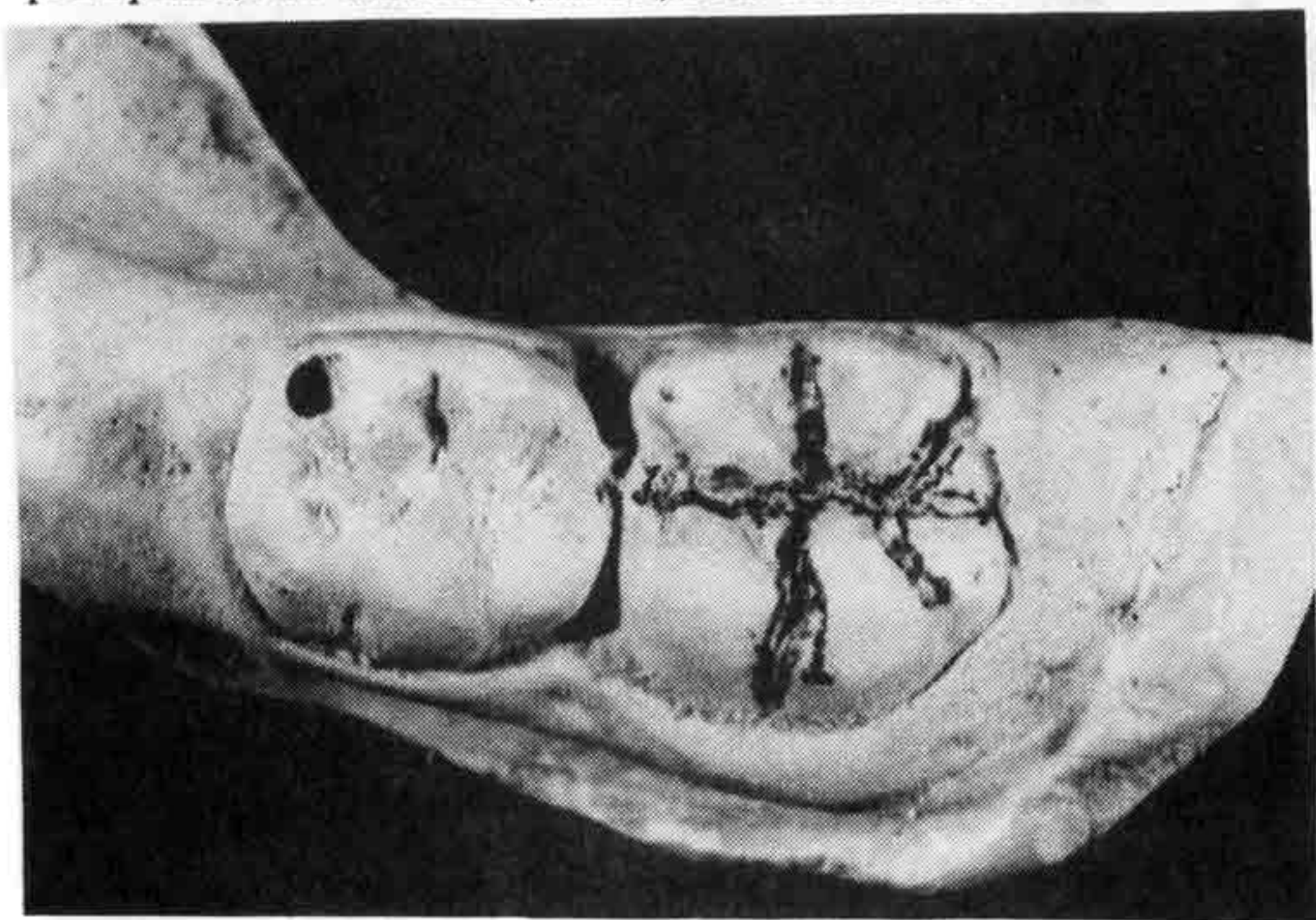
**Figura 2.** Patrón +5, en primer molar inferior izquierdo, muestra prehispánica, sitio Mucuchíes (MR-104). Foto. Antonio Niño.



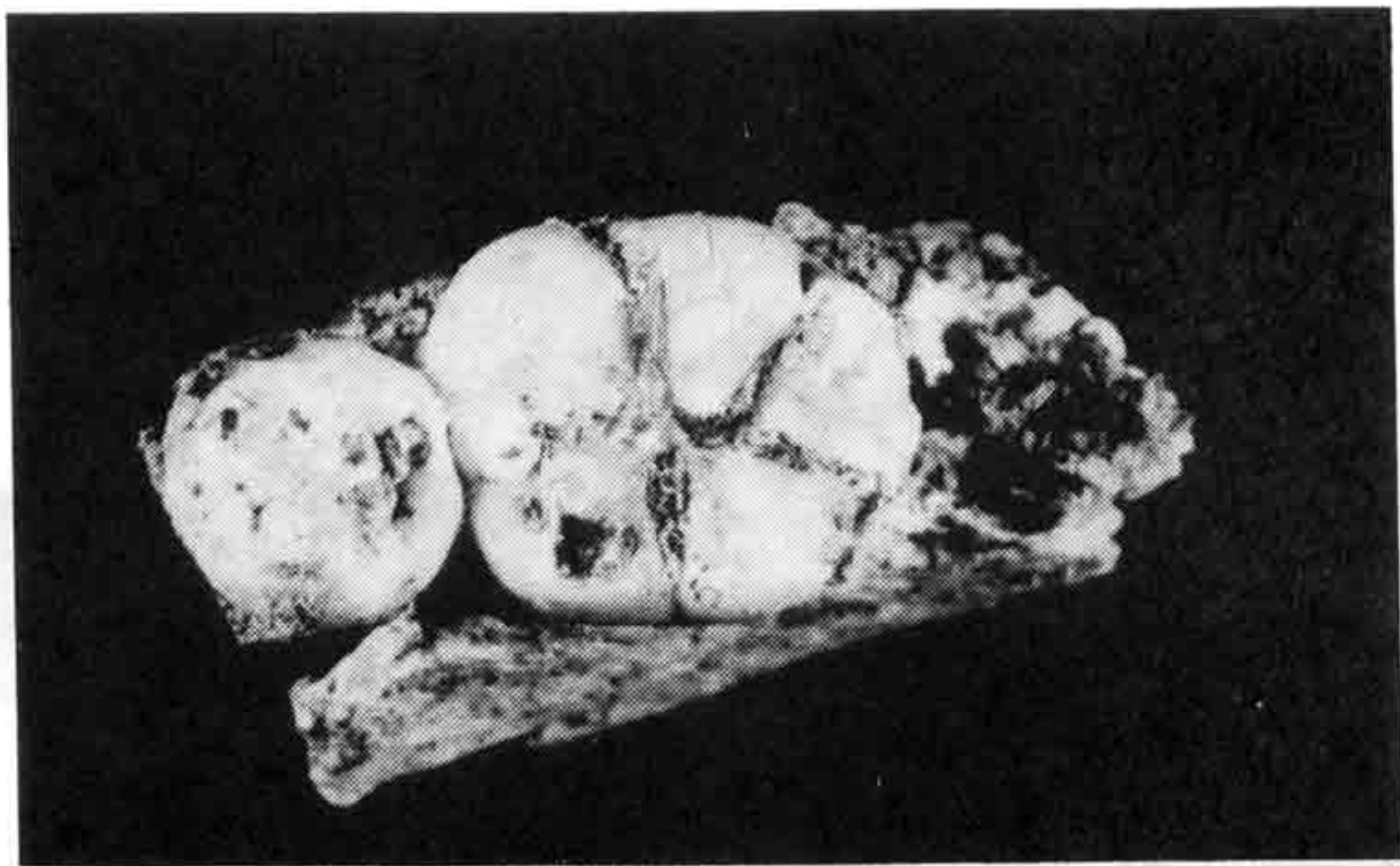
**Figura 3.** Modelo de yeso donde podemos observar el patrón Y5, en un primer molar inferior izquierdo, muestra actual, sitio Mucuchíes (MR-104). Foto. Antonio Niño.



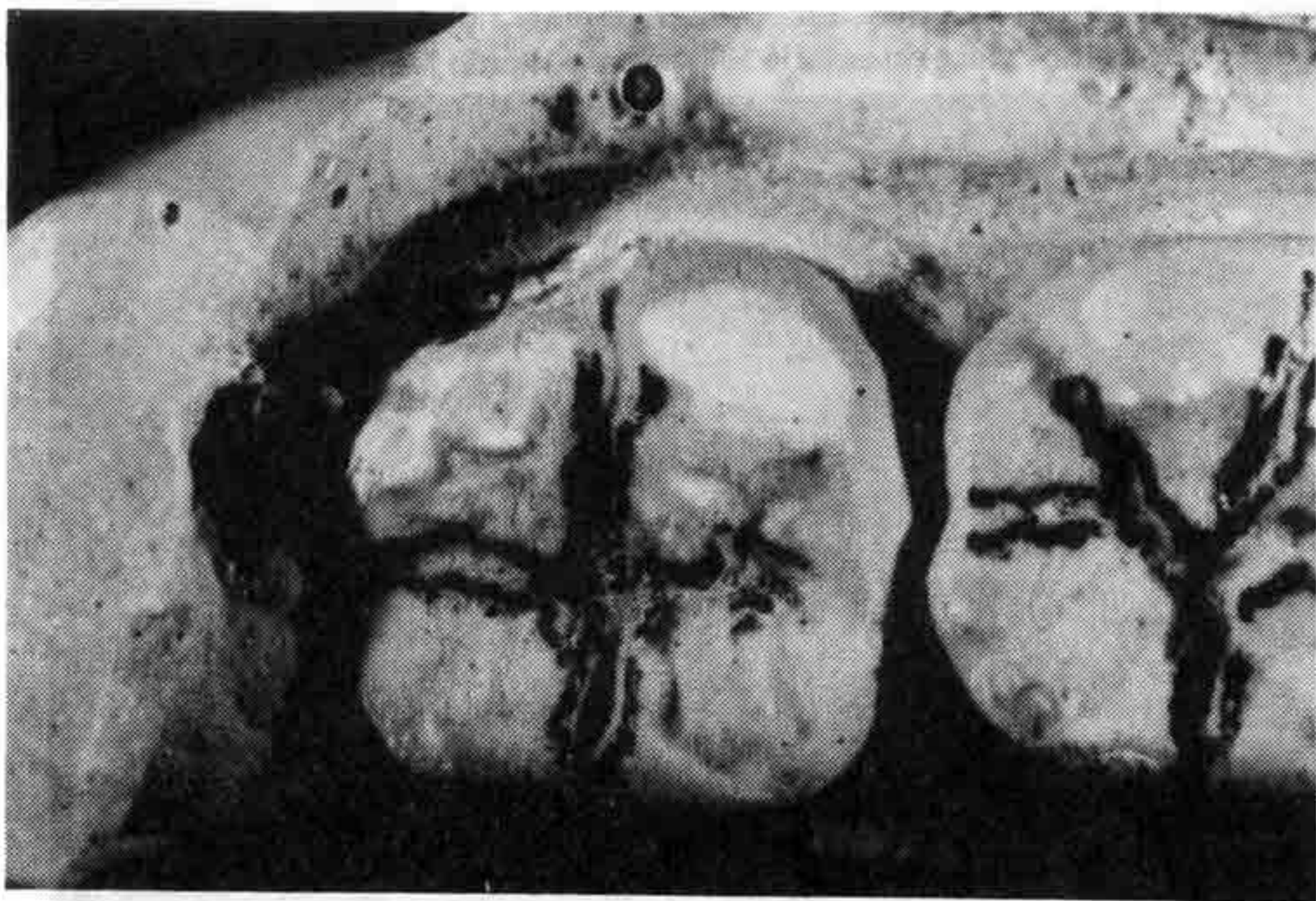
**Figura 4.** Mandíbula perteneciente a un individuo sub-adulto, en donde se observa el patrón Y6, en un primer molar inferior derecho, muestra prehispánica, sitio Mucuchíes (MR-104). Foto. Antonio Niño.



**Figura 5.** Patrón +5, en un segundo molar inferior izquierdo, muestra actual, sitio Mucuchíes (MR-104). Foto. Antonio Niño.



**Figura 6.** Se observa el patrón +5, en un primer molar inferior derecho, Lagunillas (MR-103), muestra prehispanica. Foto. Antonio Niño.



**Figura 7.** Segundo molar inferior del lado izquierdo, en donde se aprecia el patrón +4, muestra actual, sitio Lagunillas (MR-103). Foto. Antonio Niño. Luis M. Jauregui O. Instituto de Fotogrametría, ULA.

## CONCLUSIONES.

De acuerdo a la muestra estudiada y en función del análisis antropológico dental comparativo utilizado, se llegó a las siguientes conclusiones :

Del total de molares estudiados, tanto en la muestra prehispánica como en la actual de los sitios Mucuchíes (MR-104), Lagunillas (MR-103), el mayor porcentaje de patrones oclusales estuvo ubicado en el Y5 y +5, resultando el patrón +5 con el más alto porcentaje de representatividad (26,2%) para el primer molar inferior (41 dientes en total).

La mayoría de los patrones (+4) se observaron en el segundo molar inferior (55.1%), esto se explica por ser uno de los dientes que menos desgaste presentó en su cara oclusal, en nuestro estudio, además, la incidencia de caries es, si se quiere, relativamente baja; recordemos que la erupción de este molar es posterior al primero lo que lo expone un poco menos a las lesiones cariosas.

Existe efectivamente un alto grado de afinidad en cuanto a patrones oclusales entre las poblaciones prehispánicas y actuales en estudio, siendo los patrones más característicos para ambas muestras el +5 y +4.

Se demuestra que no hay ruptura biológica en cuanto a la transmisión de los caracteres dentales (*patrones oclusales*) dada la similitud de los mismos, lo que nos induce a pensar en la afinidad genética que existía y/o existe en los grupos observados.

Como la muestra actual presenta un porcentaje mayor de patrones oclusales de origen mongoloide,

aspecto discutido y aceptado ampliamente en la literatura antropológica, podemos suponer que los porcentajes han debido ser altos en la población prehispánica y deberían aumentar en muestras sacadas de excavaciones futuras.

De acuerdo a lo anterior se demuestra que la población indígena no ha desaparecido totalmente de la región de la Cordillera de Mérida, ya que se mantiene a través del tiempo en la población mestiza y por supuesto en población no mestiza en ciertas comunidades.

Aunque la muestra es bastante reducida, los resultados obtenidos en esta investigación, en lo que a patrones oclusales se refiere, son, con ciertas diferencias de acuerdo a los grupos humanos analizados, muy parecidos con los obtenidos en los estudios realizados sobre comunidades aborígenes y prehispánicas por otros autores en otras partes del continente (*Dahlberg, 1963 ; Pompa y Padilla, 1985*). Así como también, con las investigaciones realizadas en nuestro país en grupos indígenas actuales (*Carias, 1964 ; Castillo, 1973 ; Méndez, 1975*).

## **RECOMENDACIONES.**

Adelantar un estudio similar a medida que se vaya formando un mayor número de muestras producto de futuras excavaciones a realizar por los arqueólogos en la Cordillera Andina Merideña, a fin de lograr establecer comparaciones o diferencias con el presente trabajo y con estudios ya hechos o por hacer en otras regiones del país.

Este tipo de estudios es un punto de referencia obligada para identificar tanto la variabilidad como la afinidad de los primeros pobladores de Venezuela, por lo que debe despertar el interés hacia la investigación en este campo, por parte de arqueólogos, antropólogos y odontólogos. Principalmente estos últimos deberían ser los más solícitos en este tipo de investigaciones, entre otras razones por ser el diente y su contexto el objeto inmediato de su estudio científico, y, además, les brindaría la interesante oportunidad de descubrir otra vía para llegar al conocimiento del hombre.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

### **BREWER-CARÍAS C. :**

1964 Algunos Aspectos Sobre Antropología Dental en los Indios Soto. Grafos, C.A., Caracas, Venezuela.

### **CASTILLO, Helia de :**

1973 Odontometría y Morfología Dental de los Guajiros. Serie de Biología Humana (3), Universidad Central de Venezuela. Caracas, pp. 11- 143.

### **CLARAC DE BRICEÑO, J. :**

1976 La Cultura campesina en los Andes Venezolanos. Colección Mariano Picón Salas. Mérida, Venezuela. 180 p.

1981 Dioses en Exilio. Fundarte. Col. Rescate 2. Caracas.

### **COMAS, Juan. :**

1976 Manual de Antropología Física. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

**DAHLBERG, Albert A. :**

1949 The dentition of American Indian. Department of Anthropology. University of Chicago pp. 140.

1963 Analysis of the American Indian dentition. Department of Anthropology University of Chicago pp 149-173

**DIMOND, Moses. :**

1991 Anatomía Dental. Editorial Limusa, S.A., México D.F.

**GARCÍA S., Carlos E. :**

1989 El Diente de Pala Región Merideña primera aproximación en: Boletín Antropológico, N° 17, Junio-Diciembre. Mérida: Centro de Investigaciones Museo Arqueológico. Universidad de los Andes, pp. 24-29.

**HOENIGSBERG, Hugo. :**

1992 Genética de Poblaciones. Editorial Géminis. Instituto de Genética, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia.

**HUBLIN, Jean-Jacques. :**

1991 Aux Origines d' Homo Sapiens. Presses Universitaires de France.

**MÉNDEZ DE PÉREZ, Betty. :**

1975 Odontometría y Morfología Dental de los Yukpa. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Colección Antropología. Universidad Central de Venezuela. Caracas. 53 p.

**POMPA Y PADILLA, José A. :**

1985 Antropología Dental. Aplicación en Poblaciones Prehispánicas (tesis de grado), Escuela Nacional de Antropología e Historia. México D.F., México.

**RINDER, Eugène. :**

1970 La Genética de las Poblaciones. Oikos-Tau Editores, Barcelona, España.

**RIVERO DE LA CALLE, M. :**

1982 Contribución al estudio Antropológico de las mandíbulas Aborígenes de Cuba. Anuario científico, Vol. 7, N° 7, Ediciones de la Universidad Central del Este, San Pedro de Macorís. República Dominicana.

**RODRÍGUEZ, José V. :**

1989 Introducción a la Antropología Dental, Cuadernos de Antropología N° 19, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

## RESUMEN

En la presente comunicación se estudian los patrones oclusales encontrados en las muestras esqueléticas (prehispánicas) provenientes de excavaciones arqueológicas, así como también en los modelos de estudio producto de impresiones tomadas a grupos humanos actuales de la Cordillera Andina Merideña. Los patrones no difieren significativamente con los encontrados en otras partes del país. Los patrones más comunes observados en las muestras motivo de nuestro estudio (prehispánica y actual) son el +5 y +4. La afinidad entre los grupos estudiados, la cual fue planteada dentro de la hipótesis, fue comprobada. Este tipo de estudio se convierte en una referencia para establecer grados de diferencia o similitud entre las comunidades de una región, o en su defecto, de un territorio ; en el caso nuestro, Venezuela.

**Palabras claves :** patrones oclusales, prehispanicas, actuales.

## ABSTRACT

This article studies the occlusal patterns found in prehispanic skeleton specimens from archaeological excavations, as well as in models made from impressions taken from present-day human groups in the Merida cordillera. The patterns do not differ significantly from those found in other parts of the country. The patterns most commonly observed in the specimens in our study (pre-Hispanic and present day) are +5 and +4. The affinity between the two groups, which was part of our hypothesis, was demonstrated. This type of study will become a reference point for establishing degrees of difference and similarity between the communities of a particular region or a larger territory, in our case Venezuela.

**Key- words:** occlusal patterns, pre-Hispanic, present-day.

## RECENSIONES

1) RECENSIÓN DE LA SEGUNDA EDICIÓN DEL LIBRO: EL LABERINTO DE LOS TRES MINOTAUROS (CARACAS, MONTE ÁVILA LATINOAMERICANA, Colección ESTUDIOS; 1996; 315 PP.), DE J. M. BRICEÑO GUERRERO.

*Miguel Ángel Rodríguez Lorenzo.*

Dpto. de Historia Universal  
Facultad de Humanidades y Educación, Mérida.

El pensador y artista de la palabra José Manuel Briceño Guerrero, venezolano que por más de tres décadas hace auténtica y trascendente labor intelectual y docente en la Universidad de Los Andes, ha reunido tres de las indagaciones originales más representativas de su constante preocupación por el ser de América Latina en este libro; pues en ellas están recogidas las formas aprehensibles en las que, de manera múltiple, dispersa, contradictoria y heterogénea se expresa la universalidad del hombre latinoamericano.

La primera parte del libro (pp. 11-78) es **La Identificación Americana con la Europa Segunda**, exposición incisiva del drama cultural de los latinoamericanos que, al momento de buscar definirse, se perciben como europeos exiliados en este lado del Atlántico, donde la presencia de población aborígen, rasgos culturales africanos y la pervivencia de manifestaciones mágico-religiosas de la Vieja Europa son tenidas como meros escollos productos del subdesarrollo, la dependencia y la explotación, los cuales serían definitivamente suprimidos con más occidentalización: educación, desarrollo económico y progreso técnico... Vano querer ser empero, la "occidentalización" es más aspiración que realidad... En ello vive lo que el autor llama **Discurso Europeo Segundo** de los latinoamericanos.

La segunda parte (pp. 79-207), **Europa y América en el Pensar Mantuano**, es una detallada y sistemática exposición sobre la construcción, en América Latina, de una asimilación con Europa, con la España conquistadora, imperial, cristiana y "civilizadora" que, como modelo a disposición de las élites de la Colonia, permitía conjurar el desarraigo cultural de los criollos (quienes no eran europeos ni completamente distintos de éstos), pues su identificación con Europa era una meta que podrían alcanzar en la medida en que se incrementara su europeización y daba opción a que los pardos (también desarraigados culturalmente, pues no eran "blancos", ni tampoco "negros" o "indios") también se identificaran con Europa, aspiración que podrían alcanzar en la medida en que se "criollizaran". Esta actitud compone, en los latinoamericanos, lo que Briceño Guerrero denomina Discurso Mantuano, cuyas fuentes de sustentación están compuestas por: el individualismo (Principio Imperial), el ecumenismo igualitario (Principio Cristiano), la organización omnicomprehensiva e impersonal (Principio Imperial) y la aspiración a la universalización supraindividual (Principio Racional), elementos opuestos y complementarios a la vez, en tensión permanente que conforman un ser, actuar y expresarse como hombre al latinoamericano concreto.

Pero ni como europeo de América, ni como conquistador -por todos los medios- de lo que se le niega o retarda, el hombre latinoamericano se reconoce plenamente a sí mismo; todavía hay otras características de su forma de ser hombre que no han sido puestas de manifiesto, pero que están presentes en su actuación histórica o cotidiana. Ellas son las que corresponden a las culturas vencidas y sometidas, a la vergüenza étnica, al oprobio del imposible retorno a las formas culturales tradicionales no-occidentales y que aún derrotadas, desplazadas e imposibilitadas de volver a constituirse, conforman el sustrato cultural sobre el que se ha edificado la europeización implantada y buscada y la conquista, por la fuerza o la astucia (antes que por mérito) de los privilegios, el poder o los títulos académicos. Es el **Discurso Salvaje**, la tercera parte (pp. 209-309) de la obra. En él se refugia la actitud de rechazo y obstaculización que, en América Latina,

impide el triunfo de la Europa Segunda (la de la ciencia, la tecnología, la planificación, la organización, la sistematización y la manipulación dirigida) o del Pensar Mantuano (el que establece como norte el ascenso socio-político-económico a cualquier riesgo, pues tal logro no es tenido más que como mero "botín"); aún a costa de no imponerse tampoco. La recompensa que lo satisface momentáneamente es su supervivencia.

Esta tríada está precedida (pp.7-10), a manera de prólogo, por una gran síntesis ("Los tres discursos de fondo del pensamiento americano") de las partes descritas, el cual constituye una ponencia que Briceño presentó ante el Congreso de Americanistas, realizado en México en 1983, y que publicó el Boletín Antropológico en su 4ta. Entrega (pp. 61-62).

En la exposición de esta trilogía de hábitos, costumbres, actitudes, formas de pensamiento y actuación que caracterizan, como discursos opuestos, enfrentados y a la vez complementarios, a los latinoamericanos; Briceño Guerrero recurre al método dramático, esto es: permite que los actos, pensamientos, actitudes, costumbres y hábitos en los que se expresa cada discurso se hagan patentes, expresando cada uno lo que le es propio y que lo opone a los otros discursos.

Esto implica que: las voces que los sostienen y contienen (más allá de las estratificaciones sociales, culturales y políticas o independientemente de ellas) se dejan oír en los ámbitos del poder, de la academia, de la calle... para manifestar cómo, en cada uno de ellos, los latinoamericanos, de forma contradictoria, se conciben a sí mismos, al mundo y establecen su lugar en éste. Para lograr el acceso a este "ser latinoamericano" de tres cabezas, Briceño Guerrero hace confluir en su pluma, a la manera del artista-demiurgo, el "yo-plural" que recoge sus propias vivencias y recuerdos y los de otros, asumiéndolos todos como propios, porque él participa activamente de ese "ser latinoamericano".

Así, el Discurso Europeo Segundo se hace manifiesto en estas palabras (p. 15) :

"Lengua y vestido, religión y arquitectura, arte e instituciones políticas, escuela y cementerio dan testimonio inequívoco de nuestra pertenencia al ámbito cultural europeo".

El Discurso Mantuano lo hace en éstas (p. 130):

"España sacó a los indígenas americanos y a los esclavos africanos de su encierro en un acontecer local y los introdujo a la historia universal, como miembros de un imperio donde no se ponía el sol".

Y el Discurso Salvaje, el más expresivo, con las siguientes palabras (p.238):

..."Diga yo 'Sí amo, Sí Doctor, Sí Jefe, Sí Camarada, Sí Padre'. Pero sea yo quien soy. Partidos, empresas, escuela, burocracias de ellos. Yo, el otro, empujado, manipulado, maltratado, tramposo, hipócrita, vendiendo barato mi esfuerzo pero dando poco, burlando la vigilancia siempre, burlando el castigo : fue que me enfermé, me duele el hígado, se me murió la madre, abortó la mujer, es la fiesta patronal, es el día de la patria, soy torpe, soy bruto, soy olvidadizo, quiero y no puedo, soy inferior, pardos y blancos hombrones hombrazos, yo hombrecito, hombrezuelo hominúnculo homínido de segunda, no puedo crear sino imitar e imito mal...!. Yo alguien; a todas éstas, alguien".

Esta obra debe ser de lectura obligada para todos aquellos que se preocupan, como intelectuales y como latinoamericanos, por el acontecer de América Latina; sobre todo para los

historiadores, pues en ella hay todo un horizonte teórico que explora, desde perspectivas reinterpretadas y hasta ahora obviadas, la posibilidad de armar la tan necesaria y postergada Filosofía de la Historia Latinoamericana.

En pos de ese objetivo están también otros libros del autor: **América Latina en el Mundo** (que fue editado en 1966 por Editorial Arte y reeditado en 1995 por Fundacultura en el Estado Lara), **El Origen del Lenguaje** (editado por Monte Ávila en 1970) y **¿Qué es la Filosofía?** (editado por la U.L.A. y su Organización de Bienestar Estudiantil en 1962), estos dos últimos en espera de su necesaria reimpresión.

**2) RECENSIÓN DEL LIBRO: LA LUCHA POR EL PODER EN VENEZUELA DURANTE EL SIGLO XVIII (CONFLICTOS Y ACUERDOS DEL CABILDO DE CARACAS CON LAS AUTORIDADES COLONIALES) DE ROBINZON MEZA Y HÉCTOR MOLINA, MÉRIDA, FUNDACIÓN PARA EL DESARROLLO CULTURAL DEL MUNICIPIO TOVAR - GRUPO DE INVESTIGACIÓN SOBRE HISTORIOGRAFÍA DE VENEZUELA (U.L.A.), 1997 ; 142 PP.**

*Miguel Ángel Rodríguez Lorenzo.*

Dpto. de Historia Universal  
Facultad de Humanidades y Educación, Mérida

Al ser presentado este libro en la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes, ante muy selectos asistentes, Mercedes Ruíz Tirado y Gilberto Quintero, reconocidos miembros de esa comunidad académica, ubicaron con precisión su lugar historiográfico desde la perspectiva de su contenido y el tratamiento metodológico de éste; por ello referirnos a los mismos, significaría una redundancia de nuestra parte, puesto que importantes representantes de las dos escuelas de Historia del país estuvieron presentes en esa oportunidad.

En consecuencia, en estas líneas trataremos de comunicar otro nivel del libro con el que los historiadores Robinzon Meza y Héctor Molina, hacia 1991, optaron satisfactoriamente al título de licenciados en Historia.

Ese nivel es el compuesto por su carácter "lúdico-catártico", dado que su lectura no deja indiferentes a los que acceden a ella. Este efecto, comúnmente usual en la literatura propiamente dicha (leer el Quijote de Cervantes ha hecho, y seguramente seguirá haciéndolo, reír a generaciones ; por ejemplo), no suele serlo en el caso de los "imparciales" libros de Historia, Antropología, Arqueología, Química o Cálculo Diferencial.

Tal efecto, además, debe destacarse por producirse, en este libro, a partir de una documentación -rescatada de los anaqueles del Archivo General de la Nación y el Archivo Histórico del Concejo Municipal de Caracas por los dos historiadores- aparentemente inocua y baladí, referida a aspectos que suelen distanciarse del interés de las colectividades: gastos públicos, órdenes, provisiones, ordenanzas, abastos, informes, actas de sesiones... del Ayuntamiento caraqueño en el Siglo XVIII.

Y es conveniente aclarar, de nuestra parte y de inmediato, que lo que no nos deja indiferentes como lectores al asomarnos al discurso de Meza y Molina en el que los contenidos de los documentos inéditos nos es transmitido, no radica apenas en la posibilidad de "comprender" en detalle los conflictos que se gestaron entre las elites criollas y las autoridades coloniales españolas y que derivaron en la emancipación venezolana de la monarquía borbónica de España.

Ese efecto lúdico (en su sentido latino originario de **juego**) lo alcanza este libro porque revela los intersticios más secretos del juego del poder (lo cual conduce al otro sentido que involucra al término, latino también: a la **acción de jugar**, al **roce de una cosa con otra**), pues ese juego revelado en sus páginas "frota" al lector, que no puede dejar de sentirse involucrado en el mismo... que en nuestro caso fue el de participar de la rabia que debieron sentir los criollos que integraban el Ayuntamiento de Caracas ante el obstáculo empecinado que eran la legislación, las instituciones y los funcionarios coloniales borbónicas para con las colonias americanas. Este compartir-justificar el resentimiento de los criollos caraqueños contra el poder imperial borbónico, no proviene -como podría suponerse- de tenerse interiorizado el discurso oficial -legitimante que desde la emancipación misma y en los actos rituales escolares y públicos dan sustento a las "fechas patrias"; sino de la aversión que produce el obstruccionismo burocrático de hoy y de siempre y el cual, en el Siglo XVIII era desde ya terrible para todo aquél que se aventurara a incursionar en sus infinitos laberintos en los que abundaban esos obstáculos.

Tratemos de ver este aspecto, tan bien señalado por Robinzon Meza y Héctor Molina, en la oposición del Cabildo de Caracas a la intervención de la Real Audiencia en sus asuntos internos, puesto que perdían privilegios y derechos conquistados en los siglos XVI y XVII (pp. 87-100), tales como visita de tiendas, bodegas y pulperías de los pueblos vecinos para reconocer los pesos, medidas, licencias y aranceles e imponer las multas correspondientes en caso de fallas; tareas que fueron asumidas por la Audiencia. Ante esa usurpación de funciones, el Ayuntamiento esgrimió el Libro V, título III, Ley XIX de la **Recopilación de las Leyes de los Reinos de Indias** a finales de 1791, sin que la Real Audiencia le respondiera, lo cual se repitió, ante nueva solicitud ("súplica" era la fórmula en el escrito) a inicios de 1793. Sólo en 1796 la Real Audiencia mandó a suspender las visitas que hacían sus funcionarios a aquéllos locales; pero sin que se cumpliera tal suspensión, pues en septiembre del último año señalado, el Fiscal del Ayuntamiento volvió a protestar por el mismo motivo. En cuanto al nombramiento de cargos, que era jurisdicción del Ayuntamiento, en 1802 la Real Audiencia designó un médico, con sueldo de 600 pesos anuales a cargo de los fondos del Cabildo, lo cual fue rechazado por este cuerpo porque con ello se le despojaba de autoridad para designar funcionarios y recurrió al Gobernador, quien mandó que se cumpliera la orden de la Real Audiencia sobre el nombramiento. Los miembros del Ayuntamiento recurrieron al Rey, sin lograr tampoco recuperar su privilegio, pues el nombramiento fue ratificado y el Cabildo obligado a cubrir los gastos del funcionario en cuestión.

El otro efecto que nos produjo el libro, como lectores de hoy sobre un tema de ayer, es el que hemos calificado de catártico (en su sentido griego de limpiar, purificar; puesto que -para nuestro criterio- todo lo que aclara dudas con respecto al pasado del que provenimos, purifica y aclara nuestro presente, en beneficio de nuestra salud mental...) por cuanto, aunque la ubicación temporal del tema se remonta a más de dos siglos atrás, nos pone ante los ojos nuestra actualidad, porque revela que las pequeñas luchas por el poder, que

caracterizan nuestro presente, nacen en la Colonia, sin que las mismas hayan menguado desde entonces.

Ello puede constatarse, con bastante precisión, en el pleito que a mediados de 1787 se suscitó entre el Ayuntamiento y la Real Audiencia, con respecto al uso de sillas con brazos y espaldar de terciopelo por parte de los miembros del Cabildo en la Iglesia Catedral de Caracas, lo cual fue impugnado por los ministros del Tribunal de la Audiencia, argumentando que no era permitido :

..."usar sillas en las iglesias, sino sólo escaños y bancos aunque asistan en cuerpo del Cabildo, y que dichos escaños no se cubran ni permitan cubrir con alfombras, ni con otro género de cubiertas ... en contravención... [el Cabildo] se sentó en cinco escaños divididos con brazos y espaldar con forro de terciopelo y guarnición, de modo que en los cinco asientos se formaron quince sillas con sus brazos sólo unidas de tres en tres; siendo en contravención de la ley, pues el que estén unidas o separadas no les quita el concepto de tales ... usen sólo de los escaños o bancos sin cubierta que ordena la ley ochenta y siete, título quince, libro tercero de la recopilación" ... (Archivo Histórico del Concejo Municipal de Caracas, sección :Actas del Cabildo 1787, fols. 166vto. Y 167; citado en la p. 80).

Tras la mención de estos elementos comprendidos en el libro de Meza y Molina, apenas nos resta recomendar ampliamente su lectura, tanto por la luz que arroja sobre el período, revisado en fuentes inéditas y de primera mano; como también por la huella imborrable de nuestras miserias y grandezas como pueblo que nos ha mostrado, señalando su gestación en la Colonia, cuando la ley y las instituciones eran ya un claro escollo para que el país alcanzará sus metas. Y de igual manera, cuando las disputas entre grupos sociales,

políticos y económicos opuestos, se manifestaban desde las pugnas por objetivos trascendentes (libertad, autonomía, independencia...), hasta en las más insignificantes desacuerdos en cuanto al lugar que ha de ocuparse en un sitio determinado, la ornamentación de un asiento, el tipo de alfombra que habría de utilizarse, el uso o no de bastón... y demás detalles ceremoniales... como hoy en día...