

Antropología Experimental

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>
2026. nº 26. Texto 17: 253-266

Universidad de Jaén (España)
ISSN: 1578-4282 Depósito legal: J-154-200

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v26.10181>
Recibido: 18-01-2026 Admitido: 17-04-2026

La danza y la búsqueda de sentido al movimiento rítmico en pueblos amerindios

Dance and the search for meaning in rhythmic movement in Amerindian peoples

Ángel ACUÑA DELGADO
Universidad de Granada
acuna@ugr.es

Resumen

En base a la experiencia etnográfica acumulada durante años sobre la danza y las representaciones corporales en pueblos indígenas de América Latina, especialmente entre Yukpa, Rarámuri y Yanomami, el objetivo central de este texto es reflexionar sobre los rasgos generales que caracterizan las expresiones dancísticas de carácter ritual de estos pueblos, las principales constantes a tener en cuenta en dichas prácticas, a fin de comprender claves importantes por las que llegan a conseguir eficacia simbólica con sus ejecuciones. En tal sentido, pondremos el foco de atención en cuatro aspectos de interés: el texto y el contexto; lo paradigmático y lo sintagmático; la doble orientación: divina y humana; y los niveles de performance: expresión, representación y transformación. Se trata de un trabajo de síntesis sobre el soporte de investigaciones realizadas en diferentes momentos, en el que los tres pueblos mencionados protagonizarán los datos en los que apoyar la argumentación.

Abstract

Based on the ethnographic experience accumulated over years on dance and body representations in indigenous peoples of Latin America, especially among Yukpa, Rarámuri and Yanomami, the central objective of this text is to reflect on the general features that characterize the ritual dance expressions of these peoples, the main constants to take into account in these practices, in order to understand important keys by which they achieve symbolic effectiveness with their performances. In this regard, we will focus on four key aspects: the text and its context; the paradigmatic and the syntagmatic; the dual orientation: divine and human; and the levels of performance: expression, representation, and transformation. This work synthesizes research conducted at different times, in which the three aforementioned peoples will provide the data upon which to base the argument.

Palabras Clave

Danza. Movimiento rítmico. Pueblos indígenas. Latinoamérica. Simbolismo
Dance. Rhythmic movement. Indigenous peoples. Latin America. Symbolism

Introducción

La “danza”, con las muchas definiciones aportadas sobre ella en la literatura (Duncan, 1916 [1928]; Von Laban, 1950 [2011]); Bonilla, 1964; Wigman, 1966 [2002]; Herkovits, 1973; Marrazo, 1975; Kaeppler, 1978; Galmiche, 1986; Bonfiglioli, 1995, Acuña, 2011), como categoría en la que agrupar la diversidad de manifestaciones desarrolladas por diferentes pueblos ligadas a esa idea, aunque sea ampliamente usada, entendida y reconocida, posee un carácter general pero no universal, en la medida que son también muchos los pueblos con una buena cantidad de ese tipo de expresiones rítmico-motrices, reconocidas con diferentes denominaciones, sin que empleen un término general que las agrupe a todas en abstracto como “danza”.

En palabras de Léveder (2017: 12): “la danza se ha mantenido en la especie humana como manera especializada de expresar la energía y el placer por la vida”. El cuerpo humano en movimiento siguiendo un cierto ritmo o compás, se convierte así en el instrumento de expresión, la materia expresiva de la persona que parte del sí mismo. Y como decía Shewn (1955, cfr. Léveder, 2017: 20): “la danza es el único arte del que nosotros somos el material del que está hecho”.

La naturaleza diversa, polimorfa y polisémica de la danza, la convierten en un comportamiento con variadas orientaciones: expresión artística, entretenimiento social, instrumento pedagógico, herramienta terapéutica, práctica religiosa, espiritual, filosófica, ecológica. Como forma de comunicación permite transmitir experiencias, creencias, valores, materia cultural; así como articular cohesión y solidaridad en el interior de las comunidades (Fernández M, 2023). Para Goffman (1981), la danza es una forma de “representación dramática”, en la medida que los individuos presentan diferentes versiones del sí mismo en distintas situaciones sociales. Y para Bourdieu (1988 (1979) es una forma de comunicación no verbal, una distinción empleada por individuos y grupos para afirmar la identidad y posición social de cada cual; para demostrar la pertenencia a un grupo social en particular, así como para demostrar habilidad y competencia en un determinado ámbito cultural (cfr. Fernández M, 2023). El cuerpo, en su dimensión danzante y social “se transforma en una jaula de la identidad por los atributos que se le adhieren y las expectativas que se le imponen” (Busto y Díaz, 2016: 200, cfr. Fernández M, 2023: 5).

Como expresión simbólica experimentada culturalmente, para Hanna (1979: 12): “los movimientos en la danza en y por sí misma tienen la capacidad de comunicar afectiva y cognitivamente”. Y para Kaeppler (2000: 118): “la gramática de un sistema de movimiento -como la gramática de cualquier lenguaje- involucra estructura, sistema y significado” (cfr. Mora, 2010: 12-13). En cualquier caso, resulta fundamental entender “cómo se construye el cuerpo en la danza y en qué es lo que ese cuerpo construye” (Mora, 2010: 18). La danza activa emociones que conecta la experiencia compartida de las personas y los pueblos. Genera estados emocionales a través del movimiento rítmico con cierta intencionalidad, no siempre consciente. De acuerdo con Rabago (2011: 116): “el ser humano al bailar, percibe, descodifica, aprende, puede conceptualizar, simbolizar, valorar y emitir información de, y a su medio en forma de significados”; aunque todo ello no puede desligarse del contexto en el que se produce y cobra sentido. La *performance* producida exige examinar los vínculos entre las ejecuciones dancísticas y su contexto social y situacional.

Los comportamientos humanos asociados por lo general con la idea de bailar son, en definitiva, buenos para hacernos pensar. Comportamientos o manifestaciones que, por la complejidad y diversidad que entrañan, han sido tipificados de muchas maneras, de acuerdo a distintos criterios: el género de sus participantes, la edad, los elementos implicados en su ejecución, el carácter sagrado o profano que desprenden, la época del año en que se practique, la estructura coreográfica que desarrolle, el número de participantes que integren, etc. Sin entrar en mayores detalles, el tipo de expresiones dancísticas a las que nos vamos a referir aquí poseen todas ellas un carácter ritual, es decir, son expresiones motrices que siguen un cierto ritmo, acompañadas o no de cantos, las cuales invariablemente forman parte de un acontecimiento o práctica ritual, y por tanto constituyen un elemento de especial simbolismo con el que lograr eficacia en la acción u objetivo perseguido.

En base a la experiencia etnográfica acumulada durante años sobre la danza y las representaciones corporales en pueblos indígenas de América Latina, especialmente entre Yukpa, Rarámuri y Yanomami, el objetivo central de este texto es reflexionar sobre los rasgos generales que caracterizan las expresiones dancísticas de carácter ritual de estos pueblos, las principales constantes a tener en cuenta en dichas

prácticas, a fin de comprender claves importantes por las que llegan a conseguir eficacia simbólica¹ con sus ejecuciones. En tal sentido, pondremos el foco de atención en cuatro aspectos de interés: el texto y el contexto; lo paradigmático y lo sintagmático; la doble orientación: divina y humana; y los niveles de *performance*: expresión, representación y transformación. Se trata de un trabajo de síntesis sobre el soporte de investigaciones realizadas en diferentes momentos, en el que los tres pueblos mencionados protagonizarán los datos ofrecidos en los apartados que siguen.

La metodología empleada para la producción de datos fue etnográfica en todos los casos. Los trabajos de campo se desarrollaron siempre en contexto de interacción, con la observación participante y no participante como técnica prioritaria, y la correspondiente realización de diarios de campo. No obstante, las entrevistas y el empleo de recursos audiovisuales también tuvieron su espacio, especialmente los registros videográficos para facilitar el análisis pormenorizado del cuerpo o los cuerpos en movimiento en las distintas ejecuciones.

De manera sumaria, con los Yukpa Irapa de la Sierra de Perijá (Venezuela) el trabajo de campo realizado sumó un total de 10 meses en tres estancias llevadas a cabo entre 1990 y 1993. Con los Rarámuri de la Sierra Tarahumara (México) fueron 11 meses de convivencia en cuatro estancias entre 2000 y 2004. Y con los Yanomami del Alto Orinoco (Venezuela) fueron seis meses en tres estancias entre 2005 y 2007. La separación temporal de los datos producidos en cada una de esas etapas de trabajo de campo, no constituye un factor de distorsión en la comparación que hagamos de ellos, de acuerdo a los cuatro criterios de análisis, al encontrarse contextualizados en el espacio y en el tiempo al que cada uno pertenece.

El texto y el contexto

Es obvio que todo texto, por su carácter polisémico necesita de un contexto para su adecuada interpretación. La danza como texto no verbal precisa igualmente de su marco de referencia para ser descifrada.

Entendida como texto, resulta esencial para su estudio elaborar previamente una descripción densa de la danza que se trate, y para ello es recomendable aplicar un modelo taxonómico de sus componentes, que permita registrar y analizar con detalle su estructura general en cuanto a participantes, coreografía, movimientos cinésicos, paralenguajes (conducta táctil, expresiones faciales, conducta visual, proxémica, adornos e indumentaria, factores específicos del entorno), elementos musicales, letra del canto en su caso, así como observaciones preliminares en cuanto al espacio y tiempo de realización (Acuña, 2011). El registro audiovisual acompañado de las notas de campo constituye un recurso ideal para tal fin.

En lo que respecta al contexto, es preciso contemplar al menos el nivel micro, invariablemente ritual en los casos investigados, y el nivel macro o sociocultural del grupo que la produce.

El micro-contexto ritual de las danzas Yukpa nos permite apreciar cómo unas se encuentran asociadas al ciclo vital: nacimiento (*cashá pisosa*), muerte (*okatu*); otras al ciclo agrícola (*cushe*) y otras a celebraciones festivas de carácter general (*tomaire*) (Acuña, 1998a). Los Rarámuri asocian unas con ciclos estacionales y fiestas religiosas: primavera y semana santa (*pintos y fariseos*) e invierno y navidad (*mata-chines*); y otras con rituales terapéuticos o propiciatorios (*yúmarí/tutuburi, jícuri, bacánowa*) (Acuña, 2006). Los Yanomami, por su parte, asocian sus representaciones corporales y dancísticas a motivos propiciatorios (*hékuramou*) y en otro ámbito también guerrero (Acuña, 2010a).

El macro-contexto sociocultural es igualmente relevante en la medida que pone de manifiesto diferencias significativas en la comparación intercomunitaria de las ejecuciones. En 1990 los Yukpa de Yurmutó, en la región Irapa, con mayor grado de aislamiento, realizaban el *cashá pisosa* por el nacimiento de un varón ofreciendo en su danza *masaya* (mezcla de miel y polen de avispa) al recién nacido, al tiempo que flechaban el tallo de *masiria* (planta) (ver foto 1) como símbolo para infundirle fortaleza y valor; mientras que en Sirapta, de la región Macoita, población en la que se hallaban mezclados con mestizos, en su danza de *caja pijojo* (ver foto 2) para celebrar el nacimiento de los niños y niñas durante el año en curso, les ofrecían potitos de compota de fruta comprados en la tienda (ver foto 3), siendo así consecuente con el notable cambio cultural experimentado y los nuevos tiempos que se viven (Acuña, 1997).

¹ Concepto acuñado por Lévi-Strauss (1949), empleado al analizar el ritual chamánico de los indígenas cuna. Su teoría sobre la eficacia simbólica plantea que los símbolos, mitos y rituales, el pensamiento simbólico, en definitiva, posee la capacidad no solo de representar la realidad en la que vivimos, sino de convertirse en un agente activo que la modifica y transforma.



Foto 1. Danza Yukpa de *cashá pisosa* en Kiriponsa. Octubre, 1991. Foto del autor.



Foto 2. Danza Yukpa de *caja pijojo* en Sirapta. Diciembre, 1992. Foto del autor.



Foto 3. Administración de potito de fruta en Fiesta Yukpa de *caja pijojo* en Sirapta. Diciembre, 1992. Foto del autor.

Entre los Rarámuri, los *matachines* (ver foto 4), danza especialmente propia del ciclo festivo de invierno y navidad, poseen significados asociados a la armonía, la solidaridad, la confraternización, en sintonía con la alegría y el tiempo de abundancia que se vive tras la recogida del maíz a finales de noviembre; mientras que los *pintos* y *fariseos* (ver foto 5) del ciclo de primavera y semana santa, representa la discordia y el conflicto, que en la representación de la pasión y muerte de Jesús ellos lo llevan a su terreno cognitivo y emocional para expresar el conflicto con los que han sido históricamente sus opresores: los *chabochis*, la población mestiza. Y en los *pascoleros* (ver foto 6), danzantes de semana santa que anuncian la resurrección de Cristo, de otro modo representan igualmente la reproducción de la naturaleza, el inicio

de la primavera. Reinterpretaciones realizadas por sus protagonistas para hacer de sus danzas acontecimientos significativos que hablan de ellos mismos (Acuña, 2005).



Foto 4. Danza Rarámuri de *matachines* en Norogachi. Diciembre, 2002. Foto del autor.



Foto 5. Danza Rarámuri de *pintos y fariseos* en Norogachi. Abril, 2003. Foto del autor.



Foto 6. Danza Rarámuri de *pascoleros* en Norogachi. Abril, 2003. Foto del autor.

Los Yanomami del Alto Ocamo, por su parte, con el elevado grado de aislamiento en el que viven, suelen practicar el *hékuramou* (acto chamánico de carácter terapéutico y social, mediante las representaciones corporales y dancísticas que lo caracterizan) (ver foto 7) a diario durante horas, siendo el único recurso para aliviar las dolencias que aquejan al *shapono* o comunidad, sin que tengan asistencia alguna llegada del exterior (Acuña, 2010a).

El contexto sociocultural permite en definitiva dimensionar la relevancia de cada danza por la expectación y adhesión que conlleva, la presencia que posee y grado de identidad que genera entre quienes la mantienen vigente.



Foto 7. Representación corporal y dancística Yanomami de *hékuramou* en Mamashatioteri. Noviembre, 2007. Foto del autor.

Entre lo paradigmático y lo sintagmático

Otro punto de vista de interés es el que observa las danzas rituales a las que hacemos referencia, por el doble carácter que desempeñan al mismo tiempo: paradigmático y sintagmático.

Cada danza constituye en sí misma un paradigma al responder a un particular modo o patrón de ejecución, al ocupar una posición concreta dentro del conjunto de expresiones dancísticas, una denominación propia que por lo general es el mismo nombre que el del ritual en el que se halla inscrita (el término “danza”, en abstracto o en general, no existe en ninguno de los tres pueblos mencionados). De ese modo, entre los Yukpa encontramos la danza para *casha pisosa* (nacimiento de varón), para el *okatu* (mortuoria o fúnebre), y para el *cushe* (primera cosecha de maíz), cada una de ellas ajustada a un solo modelo de ejecución, diferentes entre sí; así como diversas expresiones dancísticas para el *tomaire* (reunión o festejo de confraternización), y también para el *caja pijojo* (fiesta del niño y niña nacidos en el año en curso dentro de la comunidad de Sirapta), en ambos casos con diferentes modelos de ejecución (Acuña, 1998a).

Entre los Rarámuri, por su parte, encontramos danzas que vistas desde el exterior y aplicando un punto de vista histórico, podríamos distinguir las autóctonas de las que provienen de influencia colonial, aunque para ellos todas tienen la misma consideración como danzas rarámuris. Entre las “autéctonas” tenemos las danzas denominadas: *jícure*, *bacanowa* y *yúmaritutuburi*, con un solo modelo distintivo de ejecución cada una de ellas, empleadas en los respectivos rituales propiciatorios reconocidos con el mismo nombre; y el *pascol*, con una doble versión: el de la Alta Tarahumara ajustado a un solo modelo dentro de la semana santa, y el de la Baja Tarahumara empleado en celebraciones festivas en general, que cuenta con variadas estructuras coreográficas, aunque con un solo paso peculiar y distintivo (Acuña, 2007, 2009). Por otro lado, entre las de “influencia colonial” están los *matachines* para celebraciones festivas especialmente de carácter religioso ligadas a la iglesia católica y dentro del ciclo de invierno y navidad, que cuenta con una gran variedad de estructuras coreográficas distintivas de la comunidad que la ejecuta (Acuña, 2008). Y los *pintos* y *fariseos* con una doble estructura coreográfica (lineal y circular) empleada en el contexto de la semana santa (Acuña, 2005).

Entre los Yanomami es el *hékuramou* (la acción de trabajar con los *hékuras* o espíritus protectores) el término empleado para designar el ritual chamánico de carácter terapéutico y social, así como las representaciones corporales y dancísticas que contiene (Acuña, 2010a).

La visión paradigmática nos permite por tanto observar el espectro dancístico del grupo, los tipos de danzas que posee en función del ritual que acompaña, distinguiendo las diferencias entre unas y otras tanto por las respectivas estructuras coreográficas y cinésicas que tienen, como por la función que desempeña el ritual que acompaña.

Desde otra óptica, ninguna de las danzas mencionadas se ejecuta aisladamente, de forma espontánea por el simple gusto de hacerlo o sin motivo aparente, sino que de manera invariable acompañan a sus respectivos rituales, desempeñan un papel y poseen una determinada intencionalidad dentro de ellos. Constituyen una parte más del ritual, una secuencia del mismo, un sintagma comunicativo no verbal. En tal sentido, su análisis no puede desprenderse del conjunto en el que está inserto, para lo cual es importante conocer con detalle el proceso completo y observar su relevancia dentro del mismo (Acuña, 1997, 2012).

En el *tomaire* yukpa, como ritual festivo de confraternización, que puede durar unas 24 horas o más una vez convocado, se comienza en la mañana con la preparación de la *soya* (chicha fuerte) en la *canoa* (tronco de árbol ahuecado) que la contiene, por parte de la familia anfitriona; una vez que llegan los invitados comienzan los *omaikas* (cantos) y el *tomaire* (danzas) (ver foto 8) que cada cual ejecuta libremente de manera individual, formando pareja o en grupo, al tiempo que no dejarán de tomar *soya* hasta que ésta se termine, momento en el que también acabará la fiesta. No todos danzan al mismo tiempo, ni con igual intensidad, se alternan con momentos de descanso, pero en el transcurso de la fiesta lo normal es que siempre haya alguien marcando el paso característico de ligera genuflexión, con acusado estado de embriaguez (Acuña, 1997).



Foto 8. Danza Yukpa de *tomaire* en Kanobapaa. Enero, 1992. Foto del autor.

En el *yúmari/tutuburi* rarámuri, realizado, por ejemplo, con motivo de la ofrenda al patrón de una comunidad, que puede durar en torno a 30 horas, el ritual comienza por la mañana con el sacrificio animal de una o varias vacas o chivas (como animales preferentes, las gallinas son más bien sacrificadas en el ámbito familiar), y sigue por este orden: la preparación del patio de celebración, junto con la cruz vestida rarámuri y la mesa de ofrenda, los saludos protocolarios de los recién llegados a la cruz y a las personas ya presentes, las ofrendas de comida y *tesgüino* (chicha fuerte) ante la cruz, y el inicio de la danza *yúmari* por parte del *wakiraame* (maestro de ceremonia) (ver foto 9) acompañado por hombres y mujeres a ambos lados de él. En paralelo con las ejecuciones dancísticas se procede a la preparación del *tónare* (guiso con carne de res). Concluida la danza al amanecer del día siguiente, tras haber estado activa durante más de 18 horas, con ligeros descansos intercalados, es retirada la cruz del patio y tiene lugar el acto de comensalismo con el *tónare* preparado, junto con la libación del *tesgüino* hasta que se agote y el evento concluya (Acuña, 2010).



Foto 9. Danza Rarámuri de *yúmari* en Sehuerachi. Enero, 2003. Foto del autor.

En el *hékuramou* yanomami, dedicado a la sanación de una determinada persona aquejada de alguna dolencia, cada día el *shapori* (chamán) elabora el *yopo* (enteogeno) por la mañana, sobre el medio día prepara el espacio de reunión en el *shapono* donde estará la persona enferma colocada a su lado, y un grupo de hombres dispuestos en cuclillas y formación circular; a partir de ahí irá insuflando una dosis de *yopo* a cada uno de los hombres que se acerquen a él, y por último será el propio *shapori* al que se le

administrará una o varias dosis. Con todos los participantes enyopados, el *shapori* comenzará la tarea de ir al encuentro de *hékuras* aliados para que, una vez introducidos dentro de su cuerpo, le ayuden a vencer y expulsar del cuerpo del enfermo al *hékura* o entidad maligna causante de la enfermedad. La tarea de ir al encuentro de los *hékuras*, la hará visible a los allí presentes mediante representaciones corporales y dancísticas, en las que pondrá de manifiesto las dificultades y peligros por los que atraviese. Tarea que se desarrolla durante unas dos horas con intervalos de diálogo con los miembros que forman el círculo. Una vez que cuente con suficientes *hékuras* aliados en su interior, el *shapori* se dirigirá a la persona enferma para tocar, presionar, succionar ciertas partes de su cuerpo, y escupir, expulsar el mal que le afecta, operación que puede durar en torno a una hora, también con una puesta en escena cargada de gestualidad corporal (Acuña, 2010a).

Es en definitiva dentro de esa secuencia en la que se desarrolla el ritual, donde hay que analizar el papel de la danza y las representaciones corporales para que cobre sentido, al constituir una parte indisoluble del conjunto. Sin entrar aquí en el análisis simbólico realizado en otras ocasiones (Acuña, 1997, 2010a, 2012), solo por el porcentaje de tiempo dedicado a la danza dentro de sus respectivos rituales en cada uno de los ejemplos mencionados, se puede deducir la posición predominante que ocupa dentro del conjunto y, en consecuencia, el papel esencial que desempeña para lograr la eficacia pretendida por el ritual.

La doble orientación: divina y humana

A las preguntas para quién o por qué se danza, en las danzas rituales que tratamos como sistema o vehículo de comunicación, la respuesta nos lleva por un doble camino. En uno de ellos nos encontramos a entidades anímicas, dioses, espíritus, agentes infra-naturales, sagrados, que habitan en la esfera numinosa. En el otro tenemos a las personas, las que participan activamente en el ejercicio de la acción y las que contemplan las ejecuciones, los propios danzantes y el público que convoca; sin que ambos caminos dejen de ser compatibles y se puedan dar de manera simultánea.

La danza como ofrenda para mostrar gratitud a determinadas entidades sagradas, bien sea por la ayuda o los bienes recibidos o como presente al solicitar ayuda a dichas entidades para satisfacer ciertas necesidades, circunstancia habitual en los rituales de carácter propiciatorio, resulta compatible con la función social que dichas danzas poseen al ser ejecutadas colectivamente, reforzando así los vínculos y el sentido de identidad de sus miembros. Independientemente de que una u otra función sea la prioritaria en casos concretos.

Entre los Yukpa, las familias por separado danzan el *cushe* para agradecer a *Oseema* la cosecha de maíz recogida en el año en curso. En el *cashá pisosa* la comunidad danza para dar la bienvenida al varón recién nacido, administrándole *masaya*, flechando *masiria*, e invocando con tales gestos que sea fuerte y valeroso como la avispa. En el *okatu* (ver foto 10) la danza acompaña al cadáver hacia el más allá y mediante los gestos que se producen con el machete, procuran limpiar y dejar el camino a recorrer expedito de obstáculos. El *caja pijojo* de Sirapta, sin embargo, aun siendo un ritual de bienvenida y petición de prosperidad a los niños y niñas nacidos durante ese año, por la nutrida participación de asistentes tanto de dentro como de fuera de la comunidad, las elaboradas danzas realizadas poseen un marcado carácter social e identitario, danzas por las que es muy conocida y reconocida dicha comunidad. Mientras que las danzas en el *tomaire*, que ocupan la mayor parte del tiempo de este ritual festivo de confraternización, poseen un marcado carácter social cargado de simbolismo (Acuña, 1998).



Foto 10. Danza Yukpa de okatu en Kiriponsa. Diciembre, 1991. Foto del autor.

Entre los Rarámuri, las danzas en el *jícuri* y en el *bacánowa* están dirigidas al espíritu del peyote y de una raíz especial respectivamente, siendo en ambos casos rituales terapéuticos de carácter privado al que solo pueden asistir unas pocas personas con invitación. El *yúmaritutuburi*, sin embargo, es un ritual propiciatorio de amplio espectro (para curar personas, animales, campos, atraer la lluvia, ...) dirigido a *Onorúame*, el Dios Creador que es padre y madre a la vez. Es ésta una danza de obligación en la que todos los asistentes al ritual deben participar en mayor o menor medida para contentar a *Onorúame*, siendo quizá la que mejor conjuga por igual el profundo sentido religioso y social que posee. Los *matachines*, por su parte, aunque sean solo los miembros del grupo con sus vistosos atuendos los encargados de danzar, es importante que haya abundante público que la contemple. La danza constituye en este caso un incentivo con el que concentrar a un nutrido número de personas para contentar a *Onorúame*, tanto por la ejecución de los danzantes, como por la presencia de quienes la contemplan. Danza igualmente con alto contenido religioso y social. Por otro lado, la danza de *pascol* de la Baja Tarahumara (ver foto 11), al no exigir ningún atuendo especial para intervenir en ella, posee un alto sentido participativo y por tanto social, sin que la idea de tener presente a *Onorúame* deje de estar ausente también aquí (Acuña, 2006).



Foto 11. Danza Rarámuri de *pascol* en Norogachi. Noviembre, 2003. Foto del autor.

Y entre los Yanomami, la representación corporal y dancística del *shapori* es en todo momento un vehículo de comunicación para llegar a contactar y negociar con los *hékuras*, está orientada a ese mundo oculto, no visible pero real, al que solo el *shapori* puede llegar. Sin embargo, aunque solo sea el *shapori* el que representa y danza, es imprescindible la presencia de acompañantes, los hombres dispuestos en círculo cumplen una importante función en el ritual, dialogando entre ellos y con el *shapori* en los intervalos que deja de representar. Se conversa de lo que el *shapori* está transmitiendo en ese momento, de las sensaciones y pensamientos de los asistentes en relación con el problema o enfermedad que se trata de solucionar, reforzando entre todos la tarea del *shapori* para conseguir *hékuras* aliados y aumentar su credibilidad. Como hecho significativo, una madrugada un hombre se estremecía de un dolor que iniciado en su costado le irradiaba a todo el cuerpo (tal vez fuera un cólico biliar), el *shapori* decidió hacer *hékuramou* en ese momento cuando todos dormían, me levanté para acompañarlo, junto al enfermo, pero a la vez hizo levantarse a cuatro hombres más para que lo acompañaran en el ritual. Situación que ponía de manifiesto como ese acompañamiento humano aunaba el sentido social con el espiritual, al cumplir una función crucial para reforzar la eficacia simbólica de la representación corporal del *shapori* (Acuña, 2010a).

Los niveles de *performance*: expresivo, representativo y transitivo

Entendida como la capacidad de ejecución, representación, actuación o realización, la *performance* corporal que se desprende de la danza puede ser observada y analizada en un triple sentido o en tres niveles diferentes: 1. Expresivo, o nivel en el que se muestra la manera personal por la que cada cual pone en escena su cuerpo en movimiento, su singular modo de hacerlo, su sello de distinción que trasluce sus emociones, estado anímico o actitud ante el acontecimiento. 2. Representativo, nivel en el que los movi-

mientos cinésicos individuales, la gestualidad o las estructuras coreográficas se hallan asociadas, o evocan de modo convencional, personajes, ideas, situaciones o acontecimientos codificados, los cuales poseen por tanto una traducción cultural que consciente o inconscientemente está presente en el imaginario colectivo del grupo que la produce. 3. Transitivo, nivel que pretende o hace recaer el efecto de la acción dancística en una entidad externa, al dirigirse la intencionalidad de dicha acción a un agente concreto que opera desde fuera, lo cual exige en determinados casos la transformación del danzante en aquello que evoca, así como transportarse a otro ámbito, a otra dimensión espacio-temporal para posibilitar el diálogo con tales agentes.

Desde el punto de vista expresivo, la danza de *tomaire* entre los Yukpa, por la libertad de movimientos que supone, es en la que se puede apreciar con mayor claridad la espontaneidad y naturalidad de cada danzante, su personal modo de moverse en el espacio o interactuar con el resto, observándose diferencias significativas entre los/las participantes (Acuña, 1997).

Entre los Rarámuri, es en el *jícuri* y en el *bacánowa* en donde igualmente se da libertad de movimientos y se puede observar mejor las diferencias entre unos y otros. El sello personal de cada cual (Acuña, 2009). Aunque, claro está, en todas las danzas yukpas y rarámuris se pueden apreciar diferencias expresivas en las ejecuciones, por lo que se desprende de los rostros, las miradas, o la mayor o menor intensidad de los desplazamientos (Acuña, 1998, 2006).

Entre los Yanomami, la capacidad expresiva crea marcadas diferencias entre unos y otros *shaporis*. Los más prestigiosos, por lo escuchado, son aquellos que más transmiten con su mirada, sus gestos, más intensidad imprimen a sus movimientos y más capacidad tienen para activar emociones entre los asistentes al *hékuramou* (Acuña, 2010a).

Desde el punto de vista representativo, en todas las danzas Yukpa podemos apreciar rasgos significativos en ese sentido. El flechado de la *masiria* y la primera comida con *masaya* para infundir valor al recién nacido en la danza del *casha pisosa*. Los golpes con machete a todo lo que haya por medio para allanar el camino al muerto en la danza de *okatu*. El danzar con *tapara* (recipiente) de *soya* en la mano dando de tomar al otro u otra, y el agarre en pareja o en grupo como muestra de solidaridad en la danza de *tomaire*; danza ésta que en el pasado, según recordaban los mayores, se danzaba con la *tapara* de *soya* en una mano y el arco y las flechas en la otra, tiempo en el que los conflictos entre ellos eran una constante. En el *caja pijojo* de Sirapta existe la particularidad de cambiar cada año el emblema de la fiesta, emblema que inspira la temática de las danzas que cada grupo recrea. En 1991 el emblema fue *kanasbi* (la mariposa) y los tres grupos de danza crearon un total de 29 coreografías, diferentes todas ellas, representativas de la mariposa, que tan solo se pusieron en escena ante el conjunto de la comunidad el 24 de diciembre de ese año, ya que al siguiente habrá que crear un repertorio diferente alusivo al nuevo emblema (Acuña, 1998, 1998a).

Entre los Rarámuri, igualmente podemos encontrar en todas sus danzas signos representativos de la función que en cada caso pretende el ritual. Signos de los que no todos los rarámuris son conscientes de su significado, asociándose en muchos casos tan solo a "la costumbre", a lo que siempre han visto en sus mayores, aunque de manera explícita algunos otros son capaces de señalar y concretar un significado con claridad. Por detenerme solo en algunas de esas danzas, los *pascoleros* tanto de la Baja como de la Alta Tarahumara llevan sujetos a los tobillos haces de capullos de mariposa con granos de maíz o piedrecitas en su interior, que hacen el efecto de sonaja en los pasos y se asocian a la idea de fertilidad de la tierra en la Baja, y a la reproducción con la llegada de la primavera en la Alta. En los *matachines* el sentido que seguramente pudiera haber tenido en el pasado por influencia misionera, asociado a la lucha de moros y cristianos, mezclado con aspectos carnavalescos (Acuña, 2008), ha cambiado en el presente, de acuerdo al contexto en el que tiene lugar (celebraciones religiosas dentro del ciclo estivo de invierno, tiempo de abundancia por el maíz recién recogido de la *milpa*), asociado así con la sociabilidad, el encuentro, la solidaridad; los coloridos vestidos denotan alegría, las palmillas que llevan en las manos amistad, los movimientos coreográficos evocan la idea del encuentro y la confraternización. Los *pintos* y *fariseos* en el contexto de la semana santa, muestran en sus evoluciones circulares acompañadas del sonido del tambor escenas representativas del caos; al parecer de algunos rarámuris, conocedores del pasado histórico y cultural, guardan parecido con las antiguas danzas guerreras, también por la vestimenta y pintura de los *pintos*. Y tanto *pintos* y *fariseos* en el contexto de la semana santa son los amigos de Judas, que aparece como muñeco de trapo con el que juegan la noche del viernes santo, aunque dicho muñeco re-

presenta y está vestido como *chabochi* (mestizo) que son realmente para ellos sus opresores históricos y los que encarnan el mal (Acuña, 2005).

Por su parte, entre los Yanomami el *shapori* representa a través de su cuerpo en movimiento y sus evoluciones dancísticas, a veces también con pinturas corporales u otros adornos, los viajes que ha de hacer para llegar a encontrar *hékuras* aliados, los peligros a los que se enfrenta por el camino, el diálogo y negociación con ellos, la introducción en su cuerpo, así como la manera de sacar al *hékura* invasor del cuerpo de la persona enferma. Representación que se dilata en el tiempo por espacio de dos o tres horas, con una puesta en escena muy bien cuidada porque de ello depende la credibilidad que transmite y, en definitiva, el logro final de poder conseguir la sanación.

Por último, desde el punto de vista del movimiento transitivo, hay que observar que en todas las danzas mencionadas sus intérpretes, de una u otra manera, experimentan una suerte de transformación, se convierten en danzantes por un tiempo, vistiendo un atuendo especial para la ocasión, o simplemente poniéndose mentalmente en situación. Al ser danzas rituales, la disposición de quienes la realizan es la que exige el ritual en cuestión, las ejecuciones se hacen en atención a *Oseema*, a *Onorúame*, o a algún *hékura* en concreto. Y el movimiento rítmico se convierte en el modo de transmitir el mensaje deseado a tales entidades. De entre todos los casos citados aquí, el que mejor expresa la idea de transformación es el que lleva a cabo el *shapori* en su *hékuramou*. La transformación que experimenta el *shapori* en sus ejecuciones se siente como real, no es ficticia. El *shapori* representa la historia que vive, relata corporalmente su viaje y trato con los *hékuras*, pero al mismo tiempo se transforma en aquello que evoca, no se trata de un simulacro, el *shapori* hace visible a los asistentes lo que está ocurriendo en otro plano de la realidad, pero al mismo tiempo siente y hace sentir que se transforma en los *hékuras* que alberga en su propio cuerpo, no deja de ser *shapori* pero es también la suma de los *hékuras* que contiene en su interior. Y por otro lado transporta mentalmente al grupo de hombres reunidos en círculo que lo acompañan en el ritual, a esos otros lugares a donde ellos no pueden llegar, siempre con la ayuda del *yopo*, que por su poderoso efecto narcótico, genera la adecuada predisposición cognitiva y emocional².

Consideraciones finales

Las danzas rituales que durante generaciones han mantenido una presencia permanente en la vida social de los pueblos, vinculadas unas a los ciclos de la vida (nacimiento, pubertad, muerte), otras a los de la naturaleza (solsticio, equinoccio, ...), a intenciones terapéuticas o sanadoras (propiciatorias), o al encuentro social y celebración festiva, observamos en muchos casos cómo debido a las transformaciones culturales producidas por el paso del tiempo, han perdido la función o funciones que ejercían en el pasado y, de manera conmemorativa, son practicadas en el presente como parte de la identidad del pueblo que las mantuvo vigentes. Este tipo entraría dentro de la categoría de “danzas folklóricas”, cuya puesta en escena se suele producir durante fiestas patronales, festivales folklóricos, o bien para obtener eventualmente beneficios económicos con su presentación pública. Danzas éstas que, aunque desplazadas de su contexto originario, pueden seguir cumpliendo una importante función: reforzar el sentido de pertenencia o identidad del pueblo al que pertenecen, ya que con su realización hablan de ellos mismos; procurar algún tipo de retribución a sus ejecutantes por el esfuerzo o trabajo realizado; etc. Funciones no le faltan y pueden continuar formando parte de rituales festivos cargados de simbolismo como son las fiestas populares o los festivales regionales; sin embargo, es preciso diferenciarlas de las anteriores, de las que hemos tratado en este texto con la denominación de “danzas rituales” sin más (no folklóricas), por el

² El perspectivismo o multinaturalismo amerindio del que escribe de Viveiros de Castro (2004), considera que la transformación del chamán no requiere la formación de un nuevo ser sino la adopción de una nueva perspectiva, para lo cual es necesario colocarse en el cuerpo del “otro”, transformarse en él, a fin de ver el mundo como el otro lo ve, al ser el cuerpo el que impone el punto de vista. Para Langdon (1996) el chamán es un mediador entre el mundo visible y el invisible, con capacidad para viajar a través de un sistema cosmológico complejo, con la ayuda o el uso de plantas psicotrópicas como el yajé o ayahuasca, que altera o transforma el estado de conciencia facilitando así el diálogo con seres espirituales. Chaumeil (2015), por su parte, considera que las identidades no son fijas en la Amazonía, siendo la transformación un proceso constante. En tal sentido, la capacidad de transformación del chamán es resultado de un largo aprendizaje para adquirir poderes invisibles que le permiten controlar sus propias metamorfosis. La transformación chamánica, en definitiva, implica un giro ontológico, un cambio de perspectiva para llegar a entender la capacidad del chamán de traspasar fronteras, de llegar a habitar el cuerpo de otros seres o dejarse habitar por ellos, sin dejar de ser él mismo.

alcance que tienen unas y otras, por las implicaciones que poseen y las consecuencias que se derivan de ellas.

Retomando los cuatro aspectos tratados anteriormente, aplicados ahora con el mismo orden a las danzas folklóricas, encontramos las siguientes diferencias: 1. Estas otras danzas, al igual que las anteriores, constituyen un texto y se sitúan en un contexto, pero si bien el texto puede mantenerse en la danza folklórica fiel al pasado, o al menos intentar que así sea para no perder autenticidad (reproducir las mismas o semejantes formas coreográficas, pasos, vestuario y ornamentos, ritmos e instrumentos musicales), lo que no es recuperable es el contexto, los rituales específicos y originarios de los que las danzas formaban parte y cobraban sentido. El contexto presente en la danza folklórica es otro distinto, se trata ahora de una fiesta patronal o un festival orientado al espectáculo en el que la danza cumple sin duda una función, pero no la que cumplía antes y, sobre todo y más importante, como sistema de comunicación o forma de lenguaje, el contexto festivo del presente no es válido para analizar y descifrar la estructura de la danza, cuando ésta está inspirada o basada en el contexto ritual originario, ya ausente. Limitación de la que hay que ser consciente en toda investigación.

2. En lo que respecta al segundo aspecto, vimos cómo las danzas tratadas, pertenecientes a yukpas, rarámuris y yanomamis, constituyen un paradigma del ritual en el que estaban inscritas, al punto que el nombre de la danza y el del ritual era el mismo (*cushe, casa pisosa, okatu, yúmari, matachín, ...*); circunstancia que no ocurre con las danzas folklóricas, que se identifican con un nombre propio el cual no suele tener conexión con la festividad en la que se presenta: patrón del pueblo, romería de la virgen, edición de festival, aniversario de determinado acontecimiento histórico, etc. No constituye en definitiva un paradigma del evento en sí mismo, aunque sí forma parte del mismo, es una secuencia más de la celebración en su conjunto. Mantiene su carácter sintagmático, aunque no la sintonía o encaje dentro del todo que poseen las danzas rituales.

3. La doble orientación: divina y humana, puede mantenerse en aquellos casos en los que la danza folklórica forma parte de una celebración religiosa; la danza de espadas en Puebla de Guzmán (Huelva), con motivo de la romería de la Virgen de la Peña, por ejemplo, tendría ese doble carácter, social y espiritual (Acuña y Santamaría, 1991), pero más allá de este tipo de casos, las danzas folklóricas poseen una orientación esencialmente social, destinada al disfrute del público que la contempla o participa de ellas en la actualidad. Es a partir de esa perspectiva social o socializante, como podemos también apreciar en ellas un doble carácter: como fiesta en la que el público participa activamente de las danzas, o como espectáculo en el que el público la contempla a cierta distancia.

4. Por último, en cuanto a los niveles de *performance*, el carácter expresivo es consustancial a cualquier tipo de danza, es indisoluble de la persona que la ejecuta y por tanto está siempre presente, cada cual tiene su particular modo de moverse en el espacio e interpretar el ritmo. Lo representativo, sin embargo, queda más difuso por lo que comentaba anteriormente respecto al contexto ausente del pasado en el que se inspira. Los significados explícitos o implícitos de los gestos, pasos, coreografías, vestuario..., de determinadas danzas folklóricas, se pueden deducir de lo que representaban en su origen, es habitual encontrar cronistas, personas ilustradas en el lugar que tienen respuestas sobre sus significados o algunos de ellos, aunque para los lugareños en general simplemente forma parte de la costumbre, y a ella se remiten sin más cuando se les pregunta. Por otro lado, el elemento transitivo que hemos comentado y se desprende de las danzas en su origen, es el que con más frecuencia suele pasar al olvido con el tiempo; la intencionalidad que tuviera en el plano numinoso desaparece con las transformaciones culturales y la aparición de nuevas expectativas. Salvo las que, de nuevo, forman parte del folclore religioso, las danzas folklóricas en su práctica están focalizadas por lo general en el aquí y ahora, en el inmediato disfrute, aunque constituyan un estímulo para no perder la memoria y mantener apego en el futuro a tradiciones del pasado. De otro modo, la transformación que se produce en los ejecutantes de danzas folklóricas sigue siendo un hecho significativo. Vestir el atuendo propio de la danza en cuestión con sus correspondientes adornos, y ejecutarlas junto al grupo que la interprete, genera un cambio de actitud, al introducirse en un papel distinto al habitual, ya no se es solo la persona que era, ahora se es danzante y eso exige una responsabilidad para con la gente, tal vez para con alguna entidad sagrada, y también para consigo mismo.

Agradecimientos

El presente trabajo fue elaborado durante un periodo sabático del autor entre septiembre y diciembre de 2025. Agradezco el apoyo a la Universidad de Granada por la licencia académica concedida; al Instituto de Investigaciones en Educación de la Universidad Veracruzana, por la ayuda recibida como investigador visitante, y en especial al Dr. Günther Díetz por todas sus atenciones como investigador anfitrión.

Bibliografía

- Acuña, A. (1997). Correspondencias simbólicas de la acción dancística y su contexto entre los Yu'pas de Perijá. *Boletín Antropológico*, 40: 5-50.
- Acuña, A. (1998). *La Danza Yu'pa: una interpretación antropológica*. Quito: Abya Yala.
- Acuña, A. (1998a). Consideraciones teórico-metodológicas en el estudio semiológico de la danza: el caso Yu'pa. *Latin American Music Review*, 19 (2): 244-266.
- Acuña, A. (2005). Semana Santa en Norogachi: Fiesta y espectáculo del sincretismo religioso rarámuri. *Indiana*, 22: 101-126.
- Acuña, A. (2006). *Etnología de la danza rarámuri en la sierra Tarahumara (México)*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Acuña, A. (2007). Bailar pascol en la Baja y Alta Tarahumara: una mirada al suelo y otra al cielo. *Dimensión Antropológica*, 39: 69-100.
- Acuña, A. (2008). Danza de matachines. Estructura y función entre los rarámuri de la sierra Tarahumara. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 3 (1): 95-112.
- Acuña, A. (2009). Jícuri y Bacánowa: rituales de vida y muerte en la sierra Tarahumara. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4 (1): 54-83.
- Acuña, A. (2010). Yúmari/tutuburi: danzar para no morir. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 5 (1): 58-93.
- Acuña, A. (2010a). Cuerpo y representación en los rituales chamánicos Yanomami. En Javier Eloy Martínez y Anastasia Téllez (Coord.), *Cuerpo y Cultura* (pág. 265-284). Barcelona: Icaria.
- Acuña, A. (2012). Danzar para que el mundo no se acabe. Estudio sistemático de la danza rarámuri. *Latin American Music Review*, 33 (1): 27-64.
- Acuña, A. y Acuña, E. (2011). Bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza. *Gaceta de Antropología*, 27 (2): Artículo 28.
- Acuña, A. y Santamaría, F. J. (1991). Análisis etnomotriz de la Danza de Espadas en Andalucía. En *Anuario etnológico de Andalucía. 1988-90* (pág. 27-37). Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Bonfiglioli, C. (1995). *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara*. México DF: Instituto Nacional Indigenista.
- Bonilla, L. (1964). *La danza en el mito y en la historia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bourdieu, P. (1988 [1979]). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus: Colombia.
- Bustos, A. y Díaz, R. (2016). Identidades en movimiento: la danza y la experiencia formativa en cinco bailarinas-estudiantes universitarias. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5: 199-210.
- Chaumeil, J.P. (2015). *Ver, saber, poder: Chamanismo de los yagua de la Amazonía peruana*. Lima: Institut français d'études andines (IFEA).
- Duncan, I. (1928 [1916]). *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Akal.
- Fernández M., J. J. (2023). "El sentido de la danza". Apuntes para una antropología en/de la danza. *Crítica CL*, pp.1-6. https://www.academia.edu/97520006/_El_sentido_de_la_danza_Apuntes_para_una_antropologia%3%ADa_en_de_la_danza
- Galmiche, P. (1986). Esthétique et sport – La danse. *Cinésiologie*, XX: 7-11.
- Goffman, E. (1981 [1973]). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu: Buenos Aires.
- Hanna, J. (1979). Movements toward Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance. *Current Anthropology*, 20 (2): 313-339.
- Herkovits, M. J. (1973). *El hombre y sus obras*. México: F.C.E.
- Kaeppler, A. L. (1978). Dance in anthropological perspective. *Review of Anthropology*, 7: 31-49.
- Kaeppler, A. L. (2000). Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. *Dance Research Journal*, 32, (1): 116-125.
- Langdon, E.J. (1996). *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: Ed. da UFSC.
- Lévéder, G. (2017). El origen antropológico de la danza. *Arte y movimiento*, 17: 9-21
- Lévi-Strauss, C. (1998 [1949]). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós.
- Marrazo, Teofilo (1975). *Mi cuerpo es mi lenguaje*. Buenos Aires, Ciordia.
- Mora, A. S. (2010). Movimiento, cuerpo y cultura: Perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Mesa 34. Modos del cuerpo: prácticas, saberes y discursos*.

- Rabago, A. (2011). Antropología y danza. En Eloy Alfaro, Katerine Enríquez y Yolanda Flores, *Naturaleza y Cultura en América Latina: Escenarios para un modelo de desarrollo*, (pp. 476-494). Quito: Universidad Politécnica Salesiana.
- Shawn, T. (1955). *Dance is the only art of which we ourselves are the stuff of which it is made*. <http://www.studio-fourquesnel.com/Dance-Quotations.html>.
- Viveiros de Castro, E. (2004). Perspectivismo y multinaturalismo en la América Indígena. En A. Surrallés y P. García Hierro (eds.), *Tierra Adentro: Territorio indígena y percepción del entorno*. Copenhage: IWGIA (Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas).
- Von Laban, R. (1950 [2011]). *The Mastery of Movement*. Nueva Jersey: Princeton
- Wigman, M. (1966 [2002]). *El lenguaje de la danza (The language of dance)*. Barcelona: Ediciones Aguazul.

