

# Antropología de la danza: el caso de Ataun

(Dance Anthropology: the village of Ataun)

San Sebastián Poch, María

Eusko Ikaskuntza. Miramar Jauregia. Miraconcha, 48. 20007

Donostia-San Sebastián

mariasspoch@hotmail.com

BIBLID [1137-859X (2008), 11; 81-109]

Recep.: 15.03.07

Acep.: 17.12.08

---

*Este trabajo habla de la danza tradicional de Ataun, Gipuzkoa, basándose en una disciplina apenas desarrollada en el ámbito peninsular: la Antropología de la Danza. El concepto de partida es el de Cultura de la Danza, que permite contemplar, al mismo tiempo, la vida del pueblo, su relación con la danza y la danza misma desde una perspectiva diferente.*

*Palabras Clave: Cultura de la Danza. Antropología de la Danza. Etnografía y danzas tradicionales.*

*Lan hau Ataungo (Gipuzkoa) tradiziozko dantzari buruzkoa da. Dantza hori, penintsulan ia garatu ez den diziplina batean oinarritzen da: Dantzaren Antropologian. Abiapuntuko kontzeptua Dantzaren Kulturarena da, herriko bizitzari, dantzarekiko harremanari eta dantza berari ikuspegi desberdin batetik erreparatzeko aukera ematen duena.*

*Giltza-Hitzak: Dantzaren kultura. Dantzaren Antropología. Etnografía eta tradiziozko dantzak.*

*Ce travail porte sur la danse traditionnelle d'Ataun (Gipuzkoa), sur la base d'une discipline peu développée dans la péninsule : l'Anthropologie de la Danse. Le concept de départ est la Culture de la Danse, qui permet d'analyser à la fois la vie du village, sa relation avec la danse et la danse elle-même, dans une perspective différente.*

*Mots Clé : Culture de la Danse. Anthropologie de la Danse. Ethnographie et danses traditionnelles.*

## 1. INTRODUCCIÓN

La Antropología de la Danza es una ciencia específica dentro de la Antropología<sup>1</sup>; se trata de uno de los distintos ámbitos de estudio que surgieron de esta última, ciencia más general, cuando se hubieron desarrollado lo suficiente como para erigirse en ciencias con carácter propio. Hasta ahora, han sido pocos los autores que se han interesado por la danza en los ámbitos vasco y español (Juan Ignacio Iztueta, ya a comienzos del siglo XIX, por ejemplo), y muchos lo han hecho, no de manera exclusiva, sino como un elemento más de la cultura (Julio Caro Baroja, Aurelio Capmany y posteriores). A pesar de sus valiosas aportaciones, a pocos se les podría llamar antropólogos de la danza. Hoy en día, afortunadamente, se puede hablar de una proliferación de estudios sobre Antropología de la Danza propiamente dicha. Algo más desarrollada está esta disciplina en Europa (sobre todo en Inglaterra, Holanda y en los países del Este), y está ya consolidada en los Estados Unidos y México.

Tomando como base esta literatura y la de autores imprescindibles para el estudio de la cultura vasca, el presente trabajo consiste en un estudio del pueblo de Ataun, en Guipúzcoa, desde el punto de vista de la Antropología de la Danza. Para, ello se ha recurrido a informantes locales que han aportado sus recuerdos y vivencias de danzas hoy en día prácticamente desaparecidas.

Con ello se pretende alcanzar dos objetivos principales: por un lado, reivindicar el papel de la danza como elemento constitutivo de primer orden de una cultura y no, como se muestra habitualmente, subordinado a algún otro aspecto de la vida de un pueblo. En este sentido, no importa de qué tipo de danza se hable: tradicional, clásica, contemporánea, etc. En general están rodeadas de toda clase de prejuicios; curiosamente, no por parte de las gentes que las viven, sino por los estudiosos y, en el caso de creaciones artísticas, por parte del público consumidor. Se pretende, en fin, legitimar el estudio de la danza en sí misma.

Por otro lado, este trabajo intenta reconstruir las danzas tradicionales (la cultura dancística) de una localidad concreta del Goierri: Ataun, que a pesar de no superar con mucho los 1.500 habitantes, es el pueblo más largo y uno de los más extensos de Guipúzcoa.

El estudio que viene a continuación consta de tres partes fundamentales. En la primera, "Metodología", se hace una revisión de lo que ha supuesto la danza para algunos investigadores que se han acercado a ella, bien como antropólogos o etnógrafos, bien como antropólogos de la danza. Teniendo en cuenta la literatura anterior, se exponen después, brevemente, los principios metodológicos básicos que se siguen en este trabajo. En segundo lugar, el apartado titulado "Etnografía" da cuenta de las técnicas empleadas en la investigación y las transcripciones de las entrevistas que se realizaron a los infor-

---

1. Recordar y agradecer a Joxemartin Apalategi Begiristain el apoyo en la redacción de una primera versión de este trabajo, que él dirigió como tesina en el programa de doctorado Cultura y Sociedad, del Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social de la UPV/EHU.

mantes<sup>2</sup>. Por último, se hace un “Análisis” de los datos recogidos y se propone una “Tesis”, a modo de epílogo, en la que se exponen las conclusiones del estudio.

## 2. METODOLOGÍA

### 2.1. Revisión de la literatura

Ino Rossi define la Antropología como:

ciencia empírica porque formula conclusiones de la naturaleza de los seres humanos no basada en deducciones abstractas sino en un conocimiento derivado de observaciones sistemáticas y recopilaciones de datos recogidos por todo el mundo (Rossi & O'Higgins 1981: 12).

Esta es una definición correcta y reciente. No obstante, hace más hincapié en el método que en el objeto de la misma, es decir, “los seres humanos”. Esto, junto a la trayectoria de un siglo y medio que tiene la Antropología moderna o profesional, ha contribuido a que surjan disciplinas más específicas dentro de ella y a que cada autor o escuela haga su propia interpretación de la misma.

Lo principal en Antropología es la persona, como su propio nombre indica: *άνθρωπος*<sup>3</sup> (= ser humano). Ésta, por supuesto, se estudia dentro de una comunidad de seres humanos (familia, cultura, especie humana, universo, etc.) que viven en un determinado ámbito y en una determinada época. Tanto las coordenadas tiempo y espacio (del momento presente, y las que a lo largo de la historia han derivado en el momento presente) como el contexto social son inseparables del ser humano y han de estudiarse en conjunto. Pero no hay que perder de vista que el objeto principal de estudio de la Antropología es la persona.

Respecto a la gran variedad de ciencias, más específicas, ocupadas en el estudio del ser humano, dentro de la Antropología Claude Lévi-Strauss distingue Etnografía, Etnología y Antropología. Para él,

... no constituyen tres disciplinas diferentes o tres concepciones diferentes de los mismos estudios. Son, en realidad, tres etapas (...) de la misma investigación... (Lévi-Strauss 1995: 368).

Según el mismo autor,

la etnografía consiste en la observación y el análisis de grupos humanos considerados en su particularidad (...) y que busca restituir, con la mayor

---

2. Por la particularidad de esta publicación, no se han incluido dichas transcripciones.

3. En el célebre diccionario Liddel & Scott (1996: 141) esta definición es completada por la siguiente definición: “man, both as a generic term and of individuals”. Este trabajo se refiere a la primera acepción puesto que la antropología estudia al ser humano, sea éste hombre o mujer; algo que incluso hoy no se tiene en cuenta.

fidelidad posible, la vida de cada uno de ellos, mientras que la etnología utiliza de manera comparativa (...) los documentos presentados por el etnógrafo (Lévi-Strauss 1995: 50).

La Etnografía, sobre cuyo nombre existe un acuerdo general, supone la primera etapa de investigación antropológica: observación y descripción, es decir, trabajo *in situ*. Esta descripción científica abarca el primer análisis o clasificación, a través de un método concreto y una serie de técnicas. Siempre siguiendo a Lévi-Strauss, la Etnología “representa un primer paso hacia la síntesis” (Lévi-Strauss 1995: 367). Y la última etapa, denominada de varias formas y muchas veces en manos de otras disciplinas, es la Antropología, que en palabras del mismo autor “apunta a un conocimiento global del hombre y abarca el objeto en toda su extensión geográfica e histórica” (Lévi-Strauss 1995: 368). Ino Rossi da un paso más y habla de las dos primeras como método, métodos empírico y comparativo respectivamente. Así se ha procedido en este trabajo.

## 2.2. Antropología de la Danza

La cultura se divide en tantas partes como respuestas hay para las preguntas que formula José Miguel Barandiaran en su definición de cultura<sup>4</sup> y para otras muchas (creencias, arte, moral, ley, costumbres, lengua, ocupación, etc.). El mismo autor clasifica todos estos ámbitos de la cultura en “nociones y técnicas”, o, dicho de otra manera, cultura mental y material. A las primeras las llama “cultura fundamental” o “humanismo”. No obstante, no entra en juicios de valor: “me interesaba sondear en los medios populares en busca sobre todo del humanismo; pero sin desatender a la cultura instrumental con la que aquél se haya articulado” (Barandiaran 1983: 38). En efecto, sigue explicando cómo, en una sociedad, toda técnica “está humanizada, tiene una significación cultural”. Tanto unos ámbitos de la cultura como otros responden a una necesidad real de adaptación de cada grupo social a su entorno: necesidad mental de explicar un hecho, y necesidad física o de pura supervivencia de valerse de la naturaleza.

José Miguel Barandiaran, en toda su obra, no dedica mucho espacio a la danza y además se refiere siempre a la danza tradicional. La considera un elemento puramente estético y lo iguala a las demás artes:

L'esthétique. Dessin, taille et décoration des utensiles et des meubles. Imaginerie populaire, chant et musique. Instruments de musique. Airs populaires. Danses.

---

4. En palabras de José Miguel Barandiaran (1983: 31), la cultura es:

“un conjunto de soluciones que el hombre daba a las exigencias de la vida formuladas en las preguntas ¿cómo me alimentaré?, ¿cómo me albergaré?, ¿cómo pondré a mi servicio las fuerzas del mundo?, ¿cómo me uniré a mis semejantes?, ¿cómo me entenderé o comunicaré con ellos?, ¿qué soy yo?, ¿cuál es mi destino?”.

La cultura vasca, ámbito de este estudio, como cualquier otra, también ha dado respuesta a estas preguntas constituyendo un todo cultural legítimo.

Littérature orale: fables, contes, ballades, romances, versification improvisée, concours de versificateurs, représentations théâtrales de caractère populaire<sup>5</sup> (Barandiaran 1974: 343-344).

Por tanto, aunque él mismo no lo explicita así, en la división por partes que hace de la cultura, la danza sería una técnica, y, si se da un paso más, una técnica artística o estética. La cultura fundamental que subyacería detrás es la del ocio, el recreo, la creatividad, etc.

También Julio Caro Baroja parte de este ambiente festivo para analizar la danza tradicional. En sus muchos libros habla esporádicamente de manifestaciones concretas de danza, pero es en su trilogía sobre el calendario festivo español donde más espacio le dedica y sobre todo en *El estío festivo: fiestas populares de verano* (Caro Baroja 2003).

Para este autor la danza “es uno de los elementos del folklore festivo” (Caro Baroja 2003: 103). Otros elementos serían las corridas de toros, los juegos, las comidas, los recitales, los personajes bufones, las tarascas o estructuras de madera que se queman, etc. Es propio de las fiestas aldeanas y más pobres, frente a los espectáculos de la capital, más complicados, en los que la danza se difuminaba entre recitales teatrales. Además de la razón económica (cuesta menos bailar que organizar una representación teatral), en opinión de Caro Baroja, la danza también se ajustaría más al pueblo llano porque “no necesita interpretación. Se considera [un elemento] puramente festivo (...), encajado en el espíritu de lo que es fiesta y nada más” (Caro Baroja 2003: 63). Esto es, no tiene un segundo significado. Otra cosa es que la iglesia le confiera un religioso, como bendición o en forma de permiso para su ejecución; existen miles de ejemplos de denuncias por parte de la iglesia de lo que consideraban excesos en las danzas. Como consecuencia, muchas de las danzas se ejecutaban y, todavía hoy, se ejecutan en fiestas religiosas.

Prescindiendo de su carácter más o menos religioso, Julio Caro Baroja interpreta la fiesta popular y, por ende, uno de sus elementos, la danza, como:

una forma de buscar placer colectivo (...). Es una evasión de la cotidianidad, de la monotonía de la vida y una búsqueda de un placer en comunidad. Pero también es algo extraplacentero o extrasensual: es darle a la existencia un sentido poemático o religioso o más dramático, si se quiere (Temprano & Caro Baroja 1985: 293).

Así, para el autor, la danza es una forma de dramatizar diversos ámbitos de la vida del ser humano. Se entiende drama en su sentido etimológico, es decir, como acción o acción representada (drama; Liddell & Scott 1996: 448). Esto no

---

5. “La estética. -Diseño, talla y decoración de utensilios y de muebles. Imaginería popular, canto y música. Instrumentos de música. Aires populares. Danzas. Literatura oral: fábulas, cuentos, baladas, romances, versificación improvisada, competiciones de versos, representaciones teatrales de carácter popular”.

quiere decir que la realidad representada fuese trágica. La acepción de drama como tragedia, tipificada debido a la tragedia griega, no deja de ser una interpretación posterior a la etimológica.

Ahora bien, ¿qué otros momentos en la vida de una comunidad, aparte del de asueto o recreo, pueden ser dramatizados por medio de la danza? o ¿qué origen tiene este contexto festivo y ocioso aparentemente sin mayor trascendencia? Según Julio Caro Baroja, volviendo a la fiesta, “trabajo, ocio, estaciones y fiestas religiosas van engranadas de un modo que admira al que lo observa” (Caro Baroja 2003: 7). Así pues, según este autor “el ritmo del mundo físico, marcado por el año, el ritmo de trabajos, quehaceres y fiestas, y la ordenación que, en última instancia, dio la iglesia” (Caro Baroja 2003: 2) coinciden. Para él, por lo que a la temporada estival se refiere, las fiestas son “breves periodos de religioso júbilo consagrados a celebrar un acontecimiento esperado... durante todo el año” (Caro Baroja 2003: 21) como es la cosecha, el trabajo de, efectivamente, todo un año. Así pues, las fiestas (al menos las de verano) serían una dramatización lúdica y jovial de la vida económica del mundo campesino. Para justificar esta interpretación se retrotrae a la Antigüedad griega y romana cuando la danza era, aunque no exclusivamente, un rito fundamental de la vida del campo, ejecutado por un colegio sacerdotal en el marco de una *festivitas*<sup>6</sup>.

Después de Julio Caro Baroja ha habido más autores que han estudiado las danzas vascas: Gaizka Barandiaran, Juan Antonio Urbeltz... En este trabajo se han tenido en cuenta sus estudios, por supuesto, pero el foco de atención cambia ahora para explicar qué argumentos aporta la Antropología de la Danza en general, que serían de utilidad a *posteriori* cuando se vuelva sobre el ámbito vasco.

En aras de la coherencia, siempre que se pueda, se debe procurar una definición del concepto sobre el cual se va a tratar. Todos los antropólogos de la danza insisten en que dar una única definición de lo que se entiende por danza resulta muy complicado y, hasta cierto punto, un sin sentido, porque no se puede separar la danza del contexto de su ejecución. Así, Drid Williams dice: “there are exactly as many succinct definitions of dancing or the dance as there are cultures or ethnicities, and groups of people within them, that support them”<sup>7</sup> (Williams 1991: 185). A pesar de la validez de esta afirmación, no menos válido es el intento de acordar un punto de encuentro que permita a los antropólogos de la danza hablar de danza, y, a otros, entenderlo. Una posible definición de danza sería la que proporciona Anya Peterson Royce: “patterned movement performed as an end in itself”<sup>8</sup> (Peterson Royce 2002: 8). Una vez sentada esta

---

6. El diccionario de Lewis & Short (1998: 743) define *festivitas* como “a festival, feast”. La acepción que se sigue en este trabajo es la de época post-clásica.

7. “hay tantas definiciones sucintas de baile o danza como culturas o etnias, y grupos de personas dentro de éstas que las mantienen vivas”.

8. “movimiento consensuado y representado como fin en sí mismo”. Esta definición podría valer por su generalidad para otras actividades deportivas como la gimnasia rítmica, la natación sincronizada o el patinaje artístico; no así para otros deportes en los que cuenta el resultado y no tanto la ejecución del movimiento. No obstante, no vamos a pararnos a explicar diferencias y similitudes entre estas actividades, pues daría pie a otro trabajo, diferente al aquí propuesto.

base, los analistas anteriores, como antropólogos que son, deben buscar la definición de danza culturalmente relevante para el caso concreto que estén estudiando. Esta última definición será mucho más específica y, probablemente, no será extensible a otras formas de danza de otras culturas o pueblos.

Un buen ejemplo de ello se observa en el ámbito español donde encontramos dos palabras para referirse a la danza: danza y baile. La etimología de la palabra danza es oscura, pero parece referirse a representaciones más ceremoniosas y oficiales (religiosas), y el baile a diversiones más sencillas y vulgares (seculares). En este trabajo los términos “danza” y “baile” se consideran sinónimos, lo mismo que sus plurales, aunque se utiliza preferentemente el primero, en singular.

Sin embargo, teniendo en cuenta tanto la definición general de danza como las otras más específicas, este trabajo parte del concepto de la autora Joann W. Kealiinohomoku que engloba a ambas:

dance culture: the entire conception of dance within the larger culture (...) rather than just a performance (...); the implicit and explicit aspects (...) and it's reason for being (...), a diachronic basis through time and on a synchronic basis of a several parts occurring at the same time<sup>9</sup> (Apud Peterson Royce 2002: 13).

Otra cuestión en la que todos los antropólogos de la danza coinciden y que gustan de subrayar es la siguiente: la danza es, según Drid Williams, “part of a system of thought”<sup>10</sup> (Williams 1991: 210) o, dicho con otras palabras, “dances... are... products of the mind”<sup>11</sup> (Williams 1991: 285). Es decir, la danza supone conocimiento. La danza es un lenguaje más, que permite a una cultura captar y representar su realidad cultural de modo diferente, además de conformar esa realidad al mismo tiempo.

Ahora bien, ¿qué tipo de conocimiento implica la danza? Ya se ha dicho que es una actividad intelectual; por tanto, conocimiento mental. Pero he aquí una característica exclusiva de la danza, la que la distingue, principalmente, del resto de lenguajes: la danza implica conocimiento corporal (“embodied knowledge”<sup>12</sup> según Peterson Royce, 2002: XV, o “corporeal intelligence” según la misma autora, 2002: XXI). Es ésta una noción difícil de explicar. Esta autora lo hace muy bien al comentar un artículo de Gertrude P. Kurath al respecto: “connection between the physical action and the mental activity, registering an emotional state”<sup>13</sup> (Peterson Royce 2002: XXI).

---

9. “cultura de la danza: [es] la concepción global de la danza dentro de una cultura mayor (...) más que sólo una representación (...); los aspectos implícitos y explícitos (...) y su razón de ser (...), desde un punto de vista diacrónico a través del tiempo y sincrónico en cuanto a la variedad de aspectos que convergen al mismo tiempo”.

10. “parte de un sistema de conocimiento”.

11. “las danzas son producto de la inteligencia”.

12. “lenguaje interiorizado por la mente y el cuerpo”.

13. “la conexión entre la acción física y la actividad intelectual, a través de un estado emocional”.

Por lo que al estado emocional que implica la danza se refiere, Anya Peterson Royce dice:

Within contemporary anthropology, we have claimed certain defining concepts and issues –borders and boundaries, exile and appropriation, identity, nationalism, artists, intellectuals, imagination and play (...). It is those embodied and wordless forms (...). We cannot understand any of them fully without attention to their embodiment<sup>14</sup> (Peterson Royce 2002: XXIV).

El último de los tres aspectos de esta explicación, además del componente mental y emocional, es decir, la acción física, resulta obvio y casi redundante, al hablar de danza. Sin embargo, esta asimilación tan clara y aparentemente tan simple da pie a razonamientos muy interesantes, como éste de Anya Peterson Royce:

The distance between native and ethnographer is not only cognitive and emotional, it is also physical (...). Physical sensations (...) certainly contribute to the feeling of otherness (...). One of the ways in which anthropologists have sought to narrow the cognitive and perhaps emotional distance between themselves and those whose stories they try to understand is through a thorough knowledge of the local language<sup>15</sup> (Peterson Royce 2002: XXIII).

La danza podría ser el lenguaje necesario que debería aprender todo etnógrafo para superar la sensación de distancia física.

Este concepto de “embodied language” (*supra*) ha dado pie a distinciones que no hacen ningún favor a la disciplina de la Antropología de la Danza en general. Se ha enfrentado a profesionales de la danza, por un lado, con antropólogos y etnógrafos por otro, y también se ha polarizado la visión de la danza (actividad artística vs. danza étnica o tradicional). No se ha de ser tan vehemente en los planteamientos. Sin excluir ninguno de los matices que puedan hacerse, estas dos cuestiones plantean más bien todo un abanico de posibilidades de estudio en torno a la danza. Y las diferencias que puedan surgir desaparecen al considerar de nuevo esa primera definición general de danza que se ha mencionado antes y al considerar a ésta, al fin y al cabo, como un aspecto más del comportamiento humano.

Hablar de la danza como comportamiento humano equivale a mirarla desde la perspectiva de la Antropología. Sin embargo, hay otras disciplinas que tam-

---

14. “Dentro de la antropología contemporánea, hemos visto la necesidad de definición de ciertos conceptos y materias y así lo hemos reclamado –fronteras y puentes culturales, exilio y apropiación, identidad, nacionalismo, el trabajo de artistas e intelectuales: la imaginación y sus representaciones varias (...) Son esas formas interiorizadas e inefables (...) que no podemos entender del todo sin prestar atención a lo que tienen de interiorización”.

15. “La distancia entre un nativo y un etnógrafo no es sólo cognitiva y emocional sino también física (...) Las sensaciones físicas (...) ciertamente acentúan el sentido de alteridad (...) Una de las vías mediante las cuales los antropólogos han conseguido reducir la distancia cognitiva y quizás también la emocional entre ellos mismos y aquellos cuyas historias tratan de comprender es el conocimiento en profundidad del lenguaje local”.



bién se interesan por la danza: la Literatura, la Historia, la Historia del arte, etc. Según el concepto de “dance culture” (*supra*) antes expuesto, en este trabajo se considera que el estudio antropológico es el más completo y adecuado, y así se refleja en el título de este trabajo.

No obstante, el consenso termina con la formulación de la disciplina. Debajo de este paraguas todavía no se ha llegado a ningún acuerdo sobre cuáles son la teoría y el método más apropiados para el estudio de la danza, de haberlos. También es cierto que se trata de un campo de estudio muy joven. Así las cosas, Anya Peterson Royce sigue diciendo:

Because it is a young field, there are relatively few schools. This has encouraged innovative research characterized by an eclecticism of background that has generally contributed to the growth of the field<sup>16</sup> (Peterson Royce 2002: 217).

Esto no quiere decir que nadie se haya preocupado por la danza hasta el surgimiento de la Antropología de la Danza. Muy al contrario, se cuenta con un corpus de datos de investigaciones anteriores muy amplio. Pero lo que sí es verdad es que, hasta entonces, no se había estudiado la danza como núcleo de trabajos de antropología y etnografía.

La Antropología de la Danza nace en Estados Unidos, con estudios sobre danza africana y afroamericana, y, en sus momentos iniciales, no tiene buena acogida. Mientras, en Europa no había más estudios sobre danza que los de folcloristas e historiadores de la danza. Surge en pleno auge de la corriente antropológica llamada Funcionalismo. Y, por supuesto, cuenta con la misma lógica de investigación que la Antropología en general: observación, descripción, análisis y comparación, además de la continua referencia al contexto espacial, temporal y social.

Los evolucionistas prestaron bastante atención a la danza, a la que veían según Anya Peterson Royce como “an essential part of primitive culture” (Peterson Royce 2002: 19). Pero todos sus estudios se encaminaron a determinar el origen de ésta o de varias de sus manifestaciones. Las corrientes antropológicas que vinieron a continuación dieron pie a más o menos estudios sobre danza. Por fin, con el Funcionalismo, la danza vuelve a cobrar interés, como explica Drid Williams:

[the] functional theory (...) insisted upon the principle that in every type of civilization, every custom, material object, idea and belief, fulfills some vital function and/or has some task to accomplish and represents, moreover, an indispensable part within a working whole. This theory, (...), was attractive to those who were interested in rituals and dancing mainly because it placed those

---

16. “Puesto que es una disciplina joven, hay relativamente pocas escuelas. Esto ha motivado investigaciones innovadoras a cargo de personas con perfiles muy heterogéneos, lo cual ha contribuido por lo general al enriquecimiento de la disciplina”.

activities on an equal basis with everything else and because it opened up the possibility for dance ethnology or dance anthropology as a viable field of study<sup>17</sup> (Williams 1991: 116).

Se considera que con el artículo “Panorama of Dance Ethnology” (1960: 233-254), Gertrude P. Kurath (funcionalista) legitima la disciplina de la Antropología de la Danza y la danza misma como una manifestación cultural más.

Con todo, Drid Williams apunta cómo el Funcionalismo, en el caso concreto de la danza, no constituye una corriente teórica *per se* sino más bien una herramienta clasificatoria o de ordenación de datos. Así, hace posible una tipología de la danza como la siguiente según Anthony Shay:

dance as a reflection and validation of social organisation, dance as a vehicle of secular and religious ritual expression, dance as a social diversion or recreational activity, dance as a psychological outlet and release, dance as a reflection of aesthetic values or as an aesthetic activity in itself, and dance as a reflection of economic subsistence patterns, or an economic activity in itself<sup>18</sup> (Apud Peterson Royce 2002: 79).

A esta clasificación pueden añadirse más categorías según cada cultura: danza como terapia, danza como herramienta pedagógica, y así ilimitadamente. Esta visión, no obstante, confiere al Funcionalismo plena vigencia hoy en día en el ámbito de la Antropología de la Danza, ya que es perfectamente compatible, como herramienta de análisis, con líneas de investigación más actuales (Kinesics, Proxemics, la Estética...).

En resumen, la danza es un aspecto más del comportamiento humano que se traduce en determinadas acciones, también propias de la persona. El factor antropológico implica actividad intelectual, es decir, conocimiento tanto mental como corporal (“embodied”, *supra*). Además de esta cualidad ontológica individual, el estudio de la danza debe tener en cuenta su carácter lingüístico, semántico y social. Ambas visiones de la danza conforman el concepto “dance culture” (*supra*) mencionado al empezar a hablar en este capítulo de Antropología de la Danza.

---

17. “la teoría funcionalista (...) insistió en el principio de que en toda civilización cada costumbre, objeto material, idea y creencia cumple una función vital y/o tiene alguna tarea que realizar y, además, representa una parte indispensable dentro del conjunto total. Esta teoría resultaba atractiva para aquellos que estaban interesados en rituales y danzas sobre todo porque igualaba esas actividades al resto y porque consideraba viable el estudio de la Etnología y Antropología de la Danza”.

18. “danza como reflejo y validación de una organización social, danza como vehículo de expresión ritual secular y religioso, danza como expresión social o actividad recreativa, danza como solución psicológica y desahogo, danza como reflejo de valores estéticos o como una actividad estética en sí misma, y danza como reflejo de esquemas de subsistencia económicos, o como una actividad económica en sí”.

### 3. ETNOGRAFÍA

En este trabajo se ha optado por la entrevista como herramienta etnográfica principal. Se han grabado y posteriormente transcrito un total de diez entrevistas a un grupo humano escogido, por un lado, de entre los habitantes de la población de Ataun, ámbito geográfico del presente estudio (siete personas), y, por otro lado, de entre varios profesores y coreógrafos de danzas vascas de Guipúzcoa (tres personas). Ambos grupos aportan dos puntos de vista necesarios para la investigación: el conocimiento y las vivencias del propio pueblo los primeros, y el conocimiento del mundo de la danza vasca los segundos. Se ha identificado un tercer colectivo: los estudiosos de la danza (sean o no antropólogos), cuya aportación no se ha recogido a través de entrevistas sino por medio de las lecturas que figuran en la bibliografía al final del trabajo. Estos tres enfoques abarcan las diferentes formas de aproximarse a las danzas vascas que existen hoy en día; a un lado queda el punto de vista institucional, que en esta ocasión no resulta tan relevante.

Las distintas entrevistas están basadas en dos cuestionarios (uno para cada grupo de informantes)<sup>19</sup>, preparados con anterioridad con el fin de servir de guía al entrevistador (los cuestionarios, en general, están pensados para conseguir información detallada sobre un determinado asunto: la danza en este caso). Ambos cuestionarios, a medida que avanzaba la investigación, se han ido modificando y matizando.

Antes se ha dicho que junto con la entrevista, es la observación la técnica etnográfica principal. Desgraciadamente no se ha podido llevar a cabo una observación directa de las representaciones dancísticas que se explican más adelante en este trabajo, porque desaparecieron hace ya bastantes años. Tampoco se ha podido encontrar más material fotográfico que dé testimonio de ellas, que el aportado por los informantes Xabier Barandiaran y Mikel Sarriegi (ver Anexo al final del trabajo).

#### 3.1. Primer grupo: el pueblo de Ataun

Por lo que a la muestra de informantes se refiere, su elección fue, en un principio, casual. La primera persona entrevistada fue, por cuestiones circunstanciales, María Rosario Agirre Egaña. Luego, esta misma persona, muy generosamente, ayudó a concertar otras entrevistas. La muestra se compone de hombres y mujeres de entre 50 y 70 años, con distintas ocupaciones, con o sin experiencia como *dantzari* (bailarín), naturales de Ataun, y que han residido toda su vida o la mayor parte de ella en esta localidad, en sus tres barrios principales: San Martín, San Gregorio y Aia.

A la hora de elaborar el cuestionario de cara a la entrevista, se ha tenido muy en cuenta la *Guía para una encuesta etnográfica* de José Miguel Barandiaran

---

19. Siguiendo las directrices de esta publicación, no se han incluido dichos cuestionarios.

Barandiaran (1983: 203-316). Se ha hecho una adaptación de la misma, puesto que el objeto de investigación presente, la danza, no es más que un apartado muy concreto dentro de ella. De hecho, José Miguel Barandiaran tan sólo menciona la danza cuatro veces en su encuesta:

“II. USOS DEL GRUPO DOMÉSTICO. Reposo y aseo” (Barandiaran 1983: 232-233), “II. USOS DEL GRUPO DOMÉSTICO. Ritos de pasaje: infancia y juventud” (id. 1983: 246-247), “II. USOS DEL GRUPO DOMÉSTICO. Ritos de pasaje: noviazgo, matrimonio y boda” (id. 1983: 252-253) y “VIII. CULTURIZACIÓN. Fiestas” (id. 1983: 294-295).

Es ésta una encuesta que pretende abarcar el mayor número posible de elementos o aspectos de una determinada cultura relacionados con la danza, sin profundizar en cada uno de ellos. Kepa Fernández de Larrinoa, al tener que catalogar todas las danzas del País Vasco, en su libro *Calendario de fiestas y danzas tradicionales en el País Vasco* propone un modelo diferente de ficha (la de la base de datos) con menos información (Fernández de Larrinoa 2003: 391-93). Esto se debe a la naturaleza de su trabajo: un catálogo. La obtención de información, por tanto, tiene que ser más sistemática, si quiere resultar viable y útil. En este trabajo, en cambio, no se persigue el mismo objetivo, sino que se pretende dar cuenta de la cultura dancística de un único pueblo, Ataun, que cuenta con algo más de 1.500 habitantes en la actualidad.

### **3.2. Segundo grupo: maestros de danza (en la actualidad)**

Tanto Faustino Aranzabal (San Sebastián, compañía de danza Kresala), como Ion Maya (Rentería, compañía de danza Kukai), como Mikel Sarriegi (Beasain, compañía de danza Aurtzaka) son jóvenes profesores de danza y coreógrafos al mismo tiempo. Cada uno tiene su propia visión y forma de interpretación de los bailes vascos, más o menos tradicional, más o menos innovadora, y, en el último caso, especialmente focalizada en la zona del Goierri, lo cual resulta de gran interés, dado el objetivo de este trabajo.

El siguiente cuestionario se hizo con posterioridad al anterior. En parte, adapta algunas de sus cuestiones y en parte formula otras nuevas, valiéndose de la formación dancística y de la perspectiva que el paso del tiempo ha dado a estos informantes respecto a los anteriores.

*A priori* es evidente que ambos cuestionarios son diferentes, pero, una vez realizadas las entrevistas, esta diferencia no ha hecho más que acentuarse. Con sus respuestas, el siguiente grupo de informantes ha dirigido la entrevista por otro camino. En este caso, sí se han podido realizar todas las preguntas y, cuanto más concretas eran las cuestiones, mejor resultado han dado. Desde el primer momento los tres profesores de danza han pedido mayor concreción, y han evitado hablar de danzas vascas en general. Aún así, se ha continuado, a propósito, con este planteamiento general a la hora de formular las diferentes cuestiones, ya que precisamente es esto lo que se trata de probar o negar en este trabajo: si se puede hablar o no de una cultura de danza propia del ámbito vas-

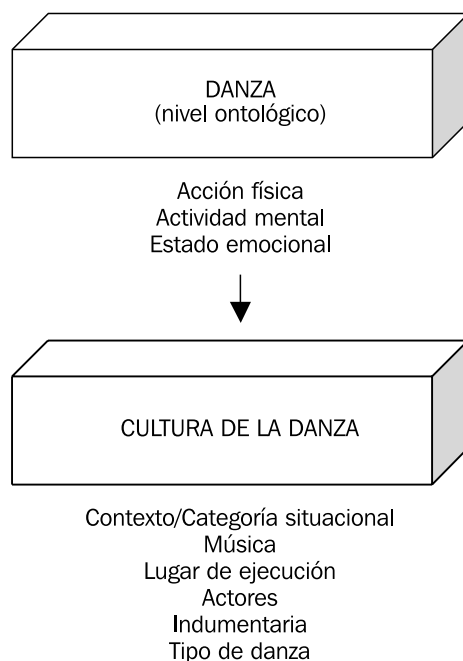
co, o de otro mayor o menor, y, en cualquiera de los casos, especificar cuáles son las características principales de esa cultura.

También en este segundo cuestionario las preguntas son más subjetivas, es decir, la presencia del investigador se deja notar más, a diferencia del primero, mucho más objetivo y aséptico por no querer influir de ninguna forma en el informante. Este cambio es intencionado. Puesto que en este segundo caso la entrevistadora y los entrevistados comparten una realidad mucho más cercana que en el primero, los informantes han podido identificar perfectamente la intención de cada una de las preguntas, y por ello también, en alguna ocasión, se pide sólo la opinión de los informantes, y no se pregunta por su conocimiento o desconocimiento de una determinada materia.

## 4. ANÁLISIS

### 4.1. Cultura de la danza: el caso de Ataun

El planteamiento de este apartado se basa, sobre todo, en lo dicho antes sobre la Antropología de la Danza, en el apartado “Revisión de la literatura”, y en la información recogida en las entrevistas a los informantes. El siguiente esquema resume el razonamiento que se va a seguir después:



Hay dos posibles niveles de análisis: el ontológico y el que desciende al estudio de una cultura en concreto. Al primero, aunque en un plano superior, no se llega sino tras muchos estudios de lo concreto. No se puede llegar a conclusiones generales sobre la naturaleza de las cosas sin una buena base de casos particulares analizados. Por este motivo, en el presente trabajo no se aborda el estudio de la danza a este nivel.

El segundo nivel, el concepto de cultura dancística o de la danza, resulta una aproximación más factible al estudio de la danza. Obliga a concretar de qué cultura se trata y qué área geográfica abarca. Pero este nivel tiene otros enfoques igualmente válidos. La alternativa más común suele consistir en elegir una danza concreta y explicar no sólo el contexto cultural en el que se inserta sino también, en palabras de Carlo Bonfiglioli, el "Texto" (Bonfiglioli 1998: VII), forma o movimiento, y el "Sistema" (Bonfiglioli 1998: VII), género de danza al que pertenece.

Por último, los elementos que se listan bajo el epígrafe "Cultura de la danza" están entresacados de las entrevistas realizadas a los informantes. Son los elementos que los informantes, espontáneamente en sus respuestas, han considerado más importantes e, incluso, definitorios del baile vasco (no se les ha pedido un juicio de valor al respecto, ni mucho menos). También son propios de la cultura de danza que hay en Ataun, puesto que los mismos informantes o son de esta localidad y eso es lo que han conocido, o, siendo de otro lugar, se les ha preguntado por Ataun. Así, estos elementos pueden cambiar según qué sociedad se esté estudiando. De hecho, dentro del propio Ataun, cambia su orden (están enumerados de más a menos importancia) según de qué barrio sea el informante. Por ejemplo, un vecino del barrio de San Martín da más importancia a la indumentaria que al lugar de ejecución de la danza. No obstante, todos dejan muy claro el lugar preeminente del contexto. Cuando se les ha preguntado por las danzas de su pueblo, todos han empezado a hablar de una u otra fiesta en la que se bailaban; es decir, asimilan de manera automática unas a otras.

Antes de pasar a analizar cada uno de los elementos con más detalle, conviene hacer una pequeña introducción sobre el municipio de Ataun (de hecho, así comienza el primer cuestionario). Ataun es una localidad del Goierri guipuzcoano en la frontera con Navarra. Es muy estrecho y el pueblo más largo de toda Guipúzcoa; sigue prácticamente en su totalidad el recorrido del río Agauntza. También es uno de los más extensos y, de hecho, sus tres cuartas partes están dentro del parque natural de Aralar. Así pues, cuenta con una orografía muy abrupta además de especial, salpicada de cuevas y monumentos megalíticos. El clima es muy duro por su alta pluviosidad y humedad. Esto ha hecho que sus habitantes, no más de 1.500 hoy en día, se hayan dedicado fundamentalmente al pastoreo. El resto ha trabajado en la industria en otros pueblos y en la agricultura (cultivo de trigo sobre todo) en otros campos. Pero lo más significativo en Ataun, como se refleja claramente en las entrevistas, es su división en tres zonas o barrios principales (San Martín, San Gregorio y Aia), aunque en realidad haya más de tres. Esta separación hoy todavía presente, aunque más atenuada, ha hecho que un pueblo como Ataun haya vivido como si en realidad se tratase de tres pueblos distintos.

Volviendo a los elementos del esquema anterior, Honorio Velasco y Ángel Díaz de Rada llaman al contexto, al primer elemento que se ha señalado como más importante para los habitantes de Ataun, “categoría situacional” (Velasco & Díaz de Rada 1997: 109). Según ellos, puede tratarse (en el caso de la danza) de una “fiesta, claustro, clase, recreo...” (Velasco & Díaz de Rada 1997: 109). Esto es, no se concibe la danza más que como parte integrante de un evento mayor, un contexto. El único caso en el que se encuentra sólo baile es cuando éste surge de forma espontánea entre un grupo de gente (en las romerías, por ejemplo o un domingo a la tarde). En Ataun, aunque lo mismo se podría decir de un ámbito geográfico más extenso, la categoría situacional única es la fiesta. Pueden ser todo tipo de fiestas (religiosas o no): fiestas patronales (la mayoría), romerías, días festivos (domingos), celebraciones festivas (en bodas, por ejemplo)... o simplemente el ambiente festivo, que invita a bailar.

Si tan sólo se presta atención a las fiestas patronales, en Ataun, el calendario festivo, en el que se sabe que la danza tenía su espacio e importancia, es el siguiente:

### Calendario festivo de Ataun

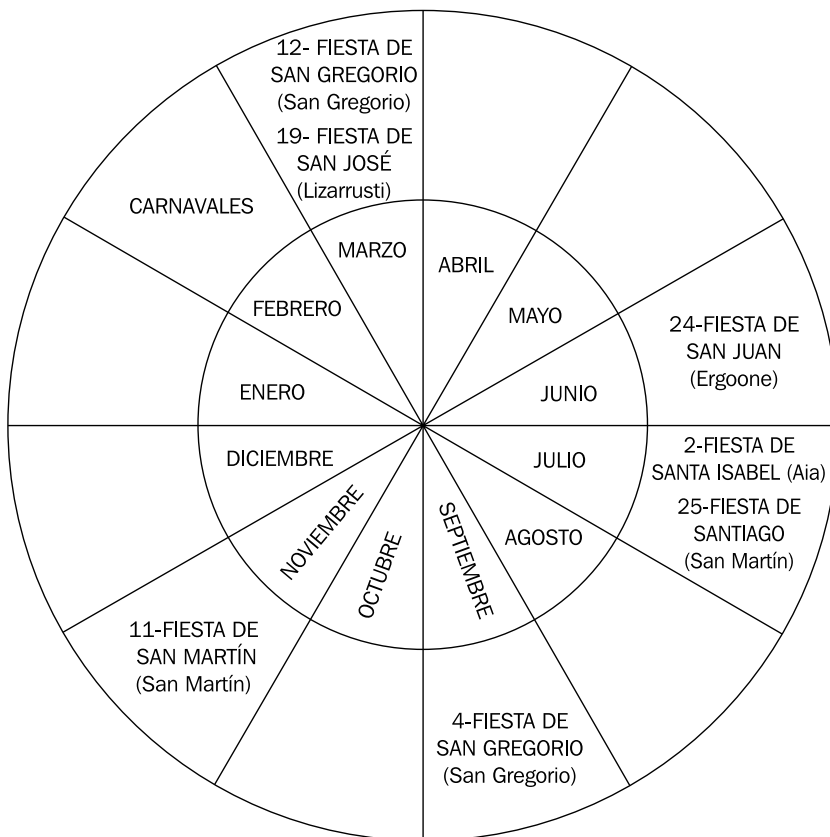


Figura 1. Calendario festivo de Ataun. 27/09/2005. Esther San Sebastián Poch.

- Carnavales. *Mozorro zurik eta mozorro beltzak*, fiesta propia de Tolosa.
- 12 de marzo. Fiesta de San Gregorio en el barrio del mismo nombre. Actualmente es el 4 de septiembre, San Gregorio Magno.
- 19 de marzo. Fiesta de San José en Lizarrusti. Son repeticiones de las de la semana anterior.
- 24 de junio. Fiesta de San Juan en Ergoone, aunque algún informante la pone en entredicho alegando que hace poco que ha empezado a celebrarse. Ahora la celebración del solsticio de verano parece estar de moda.
- 2 de julio. Fiesta de Santa Isabel en Aia. Sobre ella escribe José Miguel de Barandiaran (Barandiaran & col. 1961: 115-116) unas líneas, aunque no se refiere precisamente a lo que ocurría en Aia, sino en otro término de Ataun, Gaztiñerre, en el monte, ya al volver a casa terminada la celebración. Es uno de los dos únicos fragmentos que hay publicados sobre danzas en Ataun.
- 25 de julio. Fiesta de Santiago en San Martín. Ya no se celebra, porque transcurría en torno a un hospital de peregrinos con la imagen del Santo ya derribado. Este hospital era una de las paradas del Camino de Santiago que también pasaba por Ataun.
- 11 de noviembre. Fiesta de San Martín en el barrio del mismo nombre.

Otro tipo de fiesta, las romerías, también tenían y tienen todavía hoy un lugar, o mejor dicho, una fecha en Ataun:

- 29 de junio. Romería de San Pedro en Alsasua. A la vuelta, ya en Ataun, se bailaba en lo alto del collado de Berno y otra vez abajo.
- Fines de julio. Romería de Arantzamendi, en la frontera con Idiazabal, Olaberria, etc. Actualmente se sigue celebrando, pero es el ayuntamiento de Lazkao quien la organiza. Ni antes ni ahora tuvo el carácter religioso del resto de las fiestas patronales y romerías. A esta celebración corresponde la otra mención sobre danzas en Ataun, en una publicación del Gobierno Vasco a cargo de Kepa Fernández de Larrinoa (2003: 254).

Según los datos aportados por el informante Mikel Sarriegi, hay también alguna referencia, precisamente de José Miguel de Barandiaran, natural de Ataun, acerca de la celebración en este pueblo de otras festividades u ocasiones, especiales y cotidianas, más o menos relacionadas con la danza, o en las que podría haber habido danza. Pero ésta es una conclusión a la que ha llegado este informante, porque Barandiaran no hace ninguna alusión al baile. Son noticias muy breves (apenas dos o tres líneas): una sobre la indumentaria y, en concreto, un símbolo (una mano roja en el pantalón) que parece que llevaban por



carnavales los mozos<sup>20</sup>, y otra sobre algo parecido a una “representación teatral” de un juicio (el juicio de Txelemon; Barandiaran 1972: 231-234) que se realizaba para amenizar el trabajo del caserío (recolección del maíz, trabajo del lino...). Pocos días más forman parte de este repertorio festivo de Ataun. Festividades como la del Corpus se celebraban en San Martín con una procesión, pero no había baile.

Además de todo esto, casi todos los domingos había baile en San Martín y San Gregorio. Según cuentan los informantes, bastaba con llamar al *txistulari* del pueblo (Miguel Mari) o pedir al párroco de San Gregorio, don Mario Albisu, que pusiera la gramola que había instalado en la plaza del barrio. Por lo que a los ritos de pasaje se refiere (bodas, bautizos, defunciones...), era costumbre celebrarlos en la propia casa con los vecinos más allegados (sobre todo las bodas), en el desván o granero (*ganbara*).



Figura 2. José Miguel de Barandiaran. La Gran Enciclopedia Vasca.

era consciente de ello. Hoy en día esta unión sigue presente, y un buen ejemplo de ello es el ICTM (*Internacional Council for Traditional Music*), uno de los pocos organismos internacionales ocupados en el estudio de la danza tradicional.

En Ataun lo mínimo necesario para la danza lo proporcionaba lo que ellos llaman *soinue*, es decir, el acordeón, y, a veces, la armónica. Además, en San Martín, contaban con el ya mencionado *txistulari* al que, cuando se trataba de una fiesta de mayor envergadura, acompañaban su propio hijo con el tamboril y otro vecino de San Gregorio también al *txistu*. En San Gregorio ya se ha dicho también que el párroco se hizo en la década de los cincuenta con una gramola y un altavoz que colocó en medio de la plaza del pueblo. Con el paso del tiem-

20. Ver Figura 2.

po, según el dinero reunido para las fiestas, se empezaron a traer orquestinas de fuera, como los dulzaineros de Estella. Pero, en general, la instrumentación empleada en las danzas vascas es muy diversa y variable, según el lugar y el tipo de danza del que se hable: instrumentos de viento (como *xirula*, *txistu*, flauta...), de cuerda (pequeñas guitarras, mandolinas, violines...), de percusión (castañuelas, campanas, tamboriles...), acordeones, *trikitrixas*, etc.

Respecto al lugar de ejecución, Juan Ignacio Iztueta recalca su carácter público:

ya no aparece en las plazas públicas ninguno que sepa bailar decentemente un zortziko (...) sus principales hombres dejaron de bailar en las plazas abiertas... (Iztueta 1968: 83), al dejar de bailar (...) las danzas de su país en plazas públicas, se aficionaron enormemente a las veladas (...) en salones cerrados; de tal suerte que ya (...) nadie sale a bailar en público (Iztueta 1968: 89).

Sí es cierto que la plaza era el sitio natural donde bailar y, de hecho, muchas de las danzas que nos han llegado se ejecutan mirando a los cuatro lados o, al menos, a dos. Esto hoy en día carece de sentido porque la danza se ve mayormente como un espectáculo y su puesta en escena en los teatros, frontones o polideportivos tiene una única orientación: la del público. No obstante, dejando a un lado las formas más protocolarias de danza, el informante Faustino Aranzabal dice que el baile en sí, como simple entretenimiento, tampoco ha cambiado tanto: antes se iba a bailar a los establos, graneros o áticos o al monte en una romería... a cualquier lugar, y hoy en día los bares o discotecas vienen a suplir esa función. En el caso de Ataun, los *topoi* más comunes, dejando las romerías a un lado, serían: las plazas públicas de los tres barrios, los soportales del Ayuntamiento y de las iglesias, y la propia carretera, no tan transitada antes como ahora. También se bailaba en las casas, cuando se trataba de celebraciones más familiares.

Las danzas en Ataun, y en general en toda la cultura vasca, han sido y son patrimonio de los hombres, al menos las que requerían cierto tipo de cualificación. Tampoco debe resultar extraña esta afirmación porque el papel de la mujer hace cincuenta años en el medio rural se reducía al ámbito privado (la casa) y a la iglesia. Por tanto, todos los bailes públicos y protocolarios los ejecutaban hombres y, en palabras del informante Faustino Aranzabal, a quien se le bailaba era a la mujer. Ahora bien, los bailes que se celebraban dentro de la casa o surgían espontáneos los domingos por la tarde, los bailaban tanto hombres como mujeres, siempre "a lo suelto". El barrio de San Martín conoció hacia 1954-1955, según los datos proporcionados por los informantes, dos grupos de danza masculinos al mismo tiempo: uno de adultos, que podemos ver en la Figura 3, y otro de jóvenes.

Bastante después (1980-1981), a raíz de la invitación a San Martín de un grupo de danza de San Sebastián, en el que también bailaban mujeres, se organizó un grupo de danza mixto, que funcionó durante unos tres o cuatro años. Por último, en época más reciente se ha puesto en marcha el grupo actual, Otsoa dantza taldea, gestionado por un grupo de chicas del pueblo.



Figura 3. Grupo de danza de adultos de San Martín (Ataun). A la derecha del todo y de pie aparece el maestro de danza, Julián Munduate, que además era zapatero, barbero y empleado de correos. Año 1954 ó 1955. Fotografía cedida por el informante Xabier Barandiaran.

Según esto, en cuanto a indumentaria se refiere, es lógico suponer que en Ataun las mujeres no llevasen ningún traje propio, aunque Juan Ignacio Iztueta diseñó uno para mujeres, del mismo modo que para el hombre. En el caso de los hombres, dependía del poder adquisitivo de cada uno. En Aia y San Gregorio no se llevaba ninguna prenda especial; si acaso, se vestía más elegantemente. En San Martín los dos grupos de danza que se formaron sí que llevaban la indumentaria propia del *dantzari*: alpargatas, calcetines, pantalones y camisa blancos,

y cordones o cintas, fájín y boina rojos. En las danzas vascas en general se pueden diferenciar dos tipos de indumentarias: una casual o “de calle”, es decir, que puede llevar cualquier persona cualquier día (si acaso algo más elegante) y la indumentaria específica para danza. Esta última cada vez es más variada, a medida que se recuperan escritos o fotografías, o se diseñan nuevos trajes basados normalmente en uniformes militares. Sin embargo, sí se puede hablar de un conjunto más o menos ritualizado de indumentaria para baile: la combinación de los colores blanco y rojo.

Para terminar, el último elemento del esquema tiene en cuenta la tipología dancística. Ya se ha dicho en la introducción que la intención en este trabajo no es detenerse en la forma de las distintas danzas vascas. Los informantes de Ataun tampoco le han prestado excesiva atención (esta distinción es más propia de los *dantzaris* o de un público algo entendido en la materia, como es el caso del segundo grupo de informantes); aparte queda el caso de Aia y su *dantza-soka*. Relacionada con este punto aparece la figura del maestro de danza, el salvaguarda de la forma de las danzas y quien las enseñaba. Según el informante Xabier Barandiaran, miembro de los grupos de danza de San Martín, esta función la desempeñó Julián Munduate<sup>21</sup>, que fundó los dos grupos y se encargó de instruirlos. Menciona los distintos tipos de danzas que aprendieron: desde la individual (*banakoa*) hasta formas más complicadas como la danza de palos (*makil-dantza*) o la danza de espadas (*ezpata-dantza*), que no les salía tan bien. Pero en ningún momento asocia cada tipo de danza a una fiesta u ocasión concreta; no había en Ataun establecida ninguna correspondencia de este tipo (salvo, una vez más, la *dantza-soka* de Aia).

21. Ver Figura 3, p. 13.

## 4.2. Dantza-soka

El informante Mikel Sarriegi, a la hora de estructurar su espectáculo, organizó las danzas del Goierri en cinco grupos: *ezpata-dantzak*, *soka-dantzak*, las romerías, las danzas juego y los carnavales. Juan Antonio Urbeltz, siguiendo la obra de Juan Ignacio Iztueta, distingue a grandes rasgos cuatro grupos coreográficos en todo el País Vasco: las danzas de armas como la *ezpata-dantza*, las *brokel-dantzak* (danzas “que constan de paseos o presentaciones a las autoridades, o advocaciones religiosas. Son bailes realizados con palos, con escudos, con árboles de cintas, etc.”; Urbeltz 1994: 47), los bailes en cadena (*soka-dantzak*) y danzas relacionadas con el carnaval, bailes más informales como el fandango o el *arin-arin*, etc. Independientemente de lo correctas o no que puedan ser ambas clasificaciones (de hecho, dada la gran variedad de danzas vascas, otros informantes no han querido o no ven posible realizar una clasificación general, más o menos completa de todas ellas), distinguen claramente un grupo con entidad propia: la *dantza-soka*. No es la intención de este trabajo detenerse en el análisis o explicar en qué consiste, de dónde viene, etc., la *dantza-soka*. Esto se puede encontrar con mayor detalle y claridad en cualquiera de los libros de la bibliografía que traten de danzas vascas. Sí conviene, en cambio, dedicarle algún espacio, ya que supone una de las particularidades que Ataun y el Goierri tienen en relación con el mundo de la danza.

Los bailes en cadena en general, y la *dantza-soka* en concreto, manifiestan como ninguna otra danza la comunidad que toma parte en ella. Es una danza de aceptación social. Las personas van de la mano formando una cadena, y todo aquel que participe de ella y pase por debajo de los puentes, la figura más repetida, viene a aceptar las normas de esa comunidad, y pasa a ser uno más. Es una forma de danza muy antigua y muy extendida por toda Europa. Se la ha denominado de muchas formas, cada una de las cuales es fiel reflejo de su tiempo, y hasta cierto punto reinterpreta la tradición anterior: *dantza-soka* o *soka-dantza*, *esku-dantza*, *pañuelo-dantza* (obra de la iglesia que consideraba como nexo más apropiado el pañuelo, en lugar de darse directamente la mano), *gizon-dantza*, *aurreku...* Este último nombre, el más moderno, lo recibe porque la cadena humana es dirigida por dos personas: el que va delante (*aurrekulari*) y el que va detrás (*atzekulari*). En la actualidad se valora cada vez más la destreza individual y se alienta la competitividad; de ahí el creciente uso de esta última nomenclatura.

Por lo que al nombre de *gizon-dantza* se refiere, lo establece Juan Ignacio Iztueta en un intento por clasificar estas danzas de acuerdo a otros criterios como el de sexo, edad o condición civil: *gizon-dantza*, *etxeoandre-dantza*, *gazte-dantza*, *neskatxen-dantza...* Sin embargo, tan sólo se centra en la primera, y la *gizon-dantza* es, prácticamente, la única de la que nos da noticia y de la que hoy por hoy se tiene noticia. Según el informante Mikel Sarriegi, en Beasain se ha conservado a lo largo del tiempo, sin interrupción, una *dantza-soka* que bailan los niños por la fiesta de San Martín. Además de ésta, hace unos años se recuperó la de los adultos (hombres) que de manera espontánea salen a bailar a la plaza. Y, por último, su grupo de danza, Aurtzaka, con la colaboración de instituciones y estudiosos como Juan Antonio Urbeltz, está intentando restaurar otro tipo de *dantza-soka* que también describe Juan Ignacio Iztueta. A ésta también le llama *Gizon-dantza* y de ahí la confusión, porque tiene un carácter diferente: es una danza más protocolaria



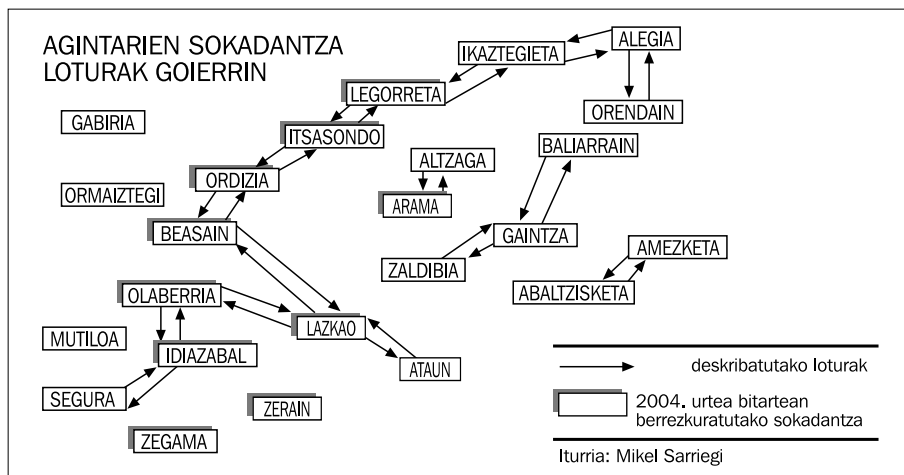
Figura 4. *Dantza-soka* de mandatarios bailada en Beasain por San Martín. 1912. Beasaingo Udalaren Aldizkaria (2004): “Dantza Beasainen. Aurtzakak 25 urte”, *Beasaingo paperak*. Beasain: Beasaingo udala & Beasaingo kultura batzordea.

que bailan los mandatarios de uno o más municipios, u otras personalidades del pueblo, tal como se puede apreciar en la Figura 4.

El mismo informante y Juan Antonio Urbeltz en su libro *Bailar el caos: la danza de la osa y el soldado cojo*<sup>22</sup> cuentan que era costumbre invitar en las fiestas del pueblo a los alcaldes de los pueblos vecinos más inmediatos. Así, en Beasain, se invitaba a los alcaldes de Ordizia y Lazkao, que asistían a la comida oficial y después participa-

ban en la *dantza-soka* en la plaza. En caso de que el alcalde o el concejal no pudiera o no quisiera bailar, se traía a un *dantzari* para representarlo. Todos los pueblos del Goierri quedaban así enlazados en una cadena, que aparece representada gráficamente en el siguiente diagrama. En él, Ataun aparece “emparentado” con Lazkao.

Figura 5. Diagrama en el que se muestran las uniones de los diferentes pueblos del Goierri a través de la *Dantza-soka*



Mikel Sarriegi. “Dantza Beasainen. Aurtzakak 25 urte”, *Beasaingo paperak*. Beasain: Beasaingo udala; Beasaingo kultura batzordea, 2004.

22. Urbeltz, Juan Antonio (1994): “Gipuzkoako dantzak”, *Bailar el caos: la danza de la osa y el soldado cojo*. Pamplona: Pamiela.

Pero, además de esta unión, Ataun formó parte de otra asociación con Beasain y Zaldibia según cuenta Mikel Sarriegi, que a su vez ha conseguido la información de las actas del ayuntamiento de Beasain:

En aquella época, en 1828, era Atazalbea [la Asociación]. Beasain, como municipio, se encontraba hermanado con Ataun y Zaldibia (...). Entonces, aparece en un acta de Beasain cómo se dice a los bailarines que vengan con pantalones cortos de tela o pana negra, con calcetines blancos... Esa cita describe la ropa con la que tenían que venir. En otro lugar [se dice que tenían que venir] tantos bailarines de Ataun, de Zaldibia y de Beasain y se decidía que el dirigente o capitán iba a ser éste (...). Entonces se formaba un grupo, un grupo de bailarines de espadas y, bueno, pensamos que bailarían, claro. También podría ser que hiciesen una serie de figuras sin más, con espadas y basta, ¿no?

No obstante, esta *soka-dantza* no parece corresponder a la que se hacía en Aia, porque aún siendo las fiestas del barrio y aún teniendo por costumbre invitar al alcalde y demás vecinos de San Martín, estos últimos no participaban en la *dantza-soka*. De hecho, este baile lo realizaban después de comer, una vez los de San Martín se hubiesen ido. La danza que se realizaba estando presente el alcalde y el párroco era una pequeña coreografía parecida a la *ezpata-dantza*, a cargo del grupo de *dantzaris* de San Martín, y se hacía al salir de misa. Así que la de Aia podría ser una *gazte-dantza*, que luego, al sacar a bailar a las chicas con un pañuelo, terminaba bailándose a lo suelto y podía participar todo aquel que quisiese.

### 4.3. Interpretación

Volviendo al esquema con el que se iniciaba este apartado, cabe dar una o varias interpretaciones válidas de todos los elementos que conforman la cultura de la danza, dentro de la comunidad (cultura) objeto de estudio. Como se ha dicho al revisar la literatura, la interpretación en Antropología de la Danza puede enfocarse desde tres puntos de vista fundamentalmente: semántico, social y lingüístico. Este último está relacionado con la forma de las diferentes danzas y, por tanto, en este trabajo tan sólo se menciona. No obstante, también se ha señalado que esta interpretación se está aplicando actualmente a nuevas líneas de investigación como son la estética y la creatividad.

La interpretación semántica parece bastante clara. Autores cronológicamente alejados entre sí como Julio Caro Baroja y Juan Ignacio Iztueta, o incluso algunos de nuestros informantes han llegado a la misma conclusión: la danza es parte de una celebración, las más de las veces alegre. Por tanto, lo que la danza evoca en primer término es diversión. Es un estado excepcional, fuera de la realidad cotidiana, pero conocido y repetido. De algunas danzas concretas se ha dicho que están ligadas al calendario (a la forma de medir el tiempo) y por extensión, a la vida económica de la comunidad (por ejemplo, en el mundo agrícola, la siembra y sobre todo la cosecha). Es claro que la danza está relacionada con el ciclo anual, festivo, económico, etc.; esta explicación no deja de ser válida, pero, incluso en estos casos la danza vendría a ser en realidad, siguiendo con el mismo ejemplo, la celebración jubilosa por una buena cosecha.

También se habla de la danza tradicional como reflejo de la vida político-social de una comunidad y, efectivamente, en el caso de algunos bailes puede ser así, pero siempre con motivo de alguna celebración festiva. Hay otros casos más discordantes, como son las danzas que evocan el mundo de la guerra u otras danzas rituales, pero exceden los objetivos de este trabajo.

Por último, el acercamiento a la danza desde la perspectiva de lo social puede resumirse en dos puntos:

- La danza forma parte del comportamiento de un ser humano y como tal pertenece a la persona (“embodied language” *supra*). Pero, a la vez, es una forma de expresión de una comunidad; un concepto, el de comunidad, igualmente inculcado (“embodied”) en el ser de las personas, como la danza.
- La danza es una concentración recurrente de miembros de una comunidad. Así Honorio Velasco y Ángel Díaz de Rada distinguen entre “acontecimientos de ocurrencia periódica y rutinaria, los de ocurrencia singular o anómala [y] las singularidades pactadas y esperadas” (Velasco & Díaz de Rada 1997: 110) como la danza. También es muy esclarecedor y perfectamente aplicable a la danza este párrafo en el que los mismos autores citan literalmente a Clifford Geertz, que a su vez cita a Erving Goffman (a propósito de una pelea de gallos):

buscando una expresión para designar una entidad insuficientemente vertebrada como para ser llamada grupo pero no tan falta de estructura como para poder considerarla multitud, Erving Goffman ha denominado encuentro focalizado –un conjunto de personas agrupadas en un flujo común de actividad y relacionadas entre sí en virtud de ese flujo- (...) Tales encuentros se forman y se dispersan; en ellos, los participantes fluctúan; la actividad que los agrupa es singular –un proceso particular que tiene lugar periódicamente más que un proceso continuo que perdura... (Apud Velasco & Díaz de Rada 1997: 65).

## 5. CONCLUSIÓN

El concepto de cultura de la danza que se ha desglosado en el análisis no se establece con el propósito de delimitar una cultura concreta para separarla de otra, es decir, para poner fronteras o límites. De hecho, el segundo grupo de informantes, a los que se les ha formulado una pregunta en este sentido, ha contestado de forma unánime y tajante: no se puede hablar de fronteras, sino, en todo caso, de puentes o intercambios. Kepa Fernández de Larrinoa dice así:

Los folcloristas han anotado la existencia de modelos de danza tradicional que traspasan los límites provinciales y regionales de la España franquista. Igualmente, traspasan los límites del estado de las autonomías actualmente vigentes. Tampoco coinciden con los mapas lingüísticos ni se corresponden con las fronteras políticas diseñadas por los nacionalismos independentistas (Fernández de Larrinoa & al. 1998: 27).

Muchas veces la propia geografía física es más determinante que cualquier institución política. Ahora bien, según lo riguroso que se sea al establecer las características propias de una danza o cultura de esa danza, pueden variar su área de influencia y sus afinidades con otras.

En este trabajo se ha elegido este concepto como unidad de análisis, como punto de partida por razones metodológicas y de organización. Ahora bien, ha sido una elección consciente, frente a otras posibilidades que se han desechado: estudiar una determinada danza, una determinada fiesta, melodía, etc. Y se ha hecho así porque consideramos que el concepto de cultura de la danza es el más completo desde el punto de vista de la antropología; abarca todos los aspectos antes mencionados en el esquema sin privilegiar uno en concreto. Además, confiere a la danza la centralidad que merece, como objeto de estudio y no como satélite de lo que se está estudiando. Porque la danza en sí es precisamente eso: movimiento como fin en sí mismo. Por supuesto, estará inserto en un contexto y por lo tanto, cumplirá una función pero la idea inicial es crear un movimiento por la belleza, fuerza... por la expresión, en fin, del propio movimiento. Y esto sólo lo puede realizar la persona (*άνθρωπος*).

Si pudiera hablarse de características generales de las danzas vascas (algo realmente difícil), la primera sería sobre todo su gran diversidad. En el análisis anterior, y en las entrevistas a los informantes, se ha visto que cualquier intento por llegar a un común denominador, en cuanto a música, indumentaria, lugares, gentes, etc., conlleva una letanía previa de observaciones (“según”, “depende”...) que prácticamente impiden generalizar. La única división a partir de la cual se puede hablar con más confianza es la siguiente:

- Danzas protocolarias en general; propias de hombres, con una indumentaria concreta, se caracterizan por un movimiento más contenido y son más serias.
- Danzas rituales; generalmente más desconocidas y diferentes al resto, son más escasas y difíciles de estudiar.
- La danza espontánea; propia de hombres y mujeres vestidos de manera más informal, más festiva.

En esta clasificación (hecha a pesar de los informantes, reacios a establecer ninguna clasificación) no se pretende descubrir el origen de cada una de las danzas que se puedan enumerar debajo de cada epígrafe, sino reconstruir más o menos el panorama dancístico de hace unos cien o cincuenta años en el País Vasco. No se pretende tampoco establecer ningún tipo de valoración sobre la mayor o menor antigüedad de las distintas danzas o su carácter civil, religioso cristiano o religioso pagano.

Hoy en día esta clasificación valdría poco, porque la cultura, y también la cultura de la danza es dinámica y cambia constantemente. Hoy podríamos hablar de la siguiente clasificación:



- Danza espectáculo, como núcleo más importante. La primera prácticamente eclipsa los otros dos grupos, y hasta cierto punto los ha fagocitado para su propia supervivencia. No obstante, no agrupa un corpus fijo de danzas sino que está sujeta a la creatividad y a la innovación. Así se aproxima más a otras modalidades de danza (en realidad, con un mismo origen, hace mucho tiempo) como son el baile clásico y el contemporáneo. La danza tradicional está sufriendo hoy en día el mismo cambio que originó la clásica hace siglos. Para evitar su pérdida se está reduciendo a formas o elementos, a veces incluso inventados o adaptados, que se codificarán, se asentarán y, desde ese momento, entrarán en una esfera más académica. De esta forma, quien quiera participar de ellas deberá primero estudiarlas. Con el paso del tiempo se acabará distinguiendo entre danza tradicional clásica y danza tradicional contemporánea, que innova respecto a la anterior porque, como dice el informante Faustino Aranzabal, “cada danza es danza de su tiempo”.
- Danzas de identidad o patrimonializadas, que vendrían a unir las protocolarias y rituales anteriores en mucho menor número. Las danzas de identidad testimonian una creciente preocupación local, sobre todo en el mundo rural, por la cultura propia, de cada municipio. Este movimiento, no obstante, viene después de una uniformización y simplificación anterior que cada uno, ahora, reinventa o reinterpreta a su manera. Además, los ojos con los que se ven hoy estas danzas parten, lo quieran o no, de una idea de danza como espectáculo, producto cultural (la comunidad pasa a considerarse “un público” más), al que se confiere un valor añadido de territorialidad.
- La danza espontánea, igual que en la clasificación anterior. Esta, no obstante, ha pasado de ejecutarse al aire libre a bailarse en recintos cerrados (bares y discotecas).

En este trabajo se ha pretendido responder a los dos objetivos planteados en la introducción. Por un lado, queremos revitalizar el estudio y la práctica de la danza. A pesar de hacer causa común y eliminar clichés, como la diferencia entre danza alta y danza baja o de pueblo, las diferentes danzas (clásica, contemporánea, tradicional...) siguen siendo un aspecto de la cultura algo dejado de lado. Por otro lado, se ha intentado describir la comunidad de Ataun por medio, precisamente, de sus danzas. A través de una disciplina como la Antropología de la Danza se ha explicado cómo ésta puede contribuir al estudio de una cultura dada, porque en realidad es una forma de comportamiento de cada uno de los miembros de esa comunidad y de todos ellos a la vez (esta última caracterización de la danza como comportamiento social, de todo el pueblo, se verificaba sobre todo hace unos años, según nos han contado los informantes). Cada comunidad ha adquirido mayor o menor conciencia de sus danzas y de lo que significan. La interpretación que han dado de ellas debe sumarse a la de especialistas en la materia. Pero tanto las de unos como las de los otros, en el caso de Ataun y en un contexto más amplio, coinciden en señalar el concepto de diversión como denominador más común y seguro posible. Al menos, esto es lo que podemos decir con seguridad, aunque se apunten otras posibilidades que han de estudiarse todavía.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- AMADES, Joan. *Las danzas de moros y cristianos*. Valencia: Institución Alonso el Magnánimo, 1966.
- APALATEGI, José Martín. "Folk-lore y antro/etnología". En: *Curriculum Vasco: Itinerario Cultural. Propuesta de los expertos*. Confederación de colegios públicos & Gobierno Vasco: Departamento de Educación, Universidades e Investigación, 2004.
- ARANBURU URTASUN, Mikel. *Danzas y bailes de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Colección Temas de Navarra 15, 2000.
- BARANDIARAN, José M. y colaboradores. *El mundo en la mente popular vasca. Creencias, cuentos y leyendas*, tomo II. San Sebastián: Auñamendi, 1961.
- BARANDIARAN, José M. "Diccionario de Mitología Vasca". En: *Obras Completas*, tomo I. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972.
- \_\_\_\_\_. "Guide d'initiation aux recherches ethnographiques". En: *Obras Completas*, Tomo VI. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1974.
- \_\_\_\_\_. "Guía para una encuesta etnográfica". En: *Obras Completas*, Tomo XXI Miscelánea 1º. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983.
- \_\_\_\_\_. "Sobre las raíces humanísticas de mis estudios vascos". En: *Obras Completas*, tomo XXI Miscelánea 1º. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983.
- BARANDIARAN, Gaizka. *Danzas de Euskalerrri*. San Sebastián: Auñamendi, 1963.
- BEASAINGO UDALAREN ALDIZKARIA. "Dantza Beasainen. Aurtzakak 25 urte". En: *Beasaingo paperak*. Beasain: Beasaingo udala; Beasaingo kultura batzordea, 2004.
- BELLMAN, Beryl L. "The Socio-Linguistics of Ritual Performance". En: *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance. The American Indian. The proceedings of the third conference on dance research in dance (march 26<sup>th</sup>-April 2<sup>nd</sup> 1972)*. New York: Committee on Research in Dance CORD, Research Annual VI, 1974; pp. 131-146.
- BOAS, Franz; COURLANDER, Harold; GORER, Geoffrey; HOLT, Claire & BATESON, Gregory. *La funzione sociale della danza*. Roma: Savelli, 1981.
- BOAS, Franziska. *The Function of Dance in Human Society. Seminar on Primitive Society*. New York: The Boas School, 1942.
- BONFIGLIOLI, Carlo; JAÚREGUI, Jesús (coord). *Las danzas de conquista 1. México contemporáneo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BONFIGLIOLI, Carlo. *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara: entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las Danzas de Conquista (Tesis de licenciatura)*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto y sistema en la Antropología de la Danza (Tesis de doctorado)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa, 1998.
- \_\_\_\_\_. "La perspectiva sistémica en la Antropología de la Danza. Notas teórico-metodológicas". En: *Gazeta de Antropología*, nº 19. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2003; pp. 19-30.

- BUCKLAND, Theresa J. *[Re]Constructing Meanings: the Dance Ethnographer as Keeper of the Truth. Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Basingstoke: Macmillan, 1999.
- CAPMANY, Aurelio. "El baile y la danza". En: *Folklore y costumbres de España*, Barcelona, 1942; p. 413.
- CARO BAROJA, Julio. *La estación de amor. Fiestas populares de Mayo a San Juan*. Madrid: Taurus, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Ritos y mitos equívocos*. Madrid: Istmo, 1974.
- \_\_\_\_\_. "El ballet del inquisidor y la bruja". En: *Historia* 16, nº extra diciembre, 1976; pp. 87-97.
- \_\_\_\_\_. *Baile, Familia, Trabajo*. San Sebastián: Txertoa, 1976.
- \_\_\_\_\_. *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus, 1979.
- \_\_\_\_\_. *El estío festivo. Fiestas populares del verano*. Madrid: Taurus, 1984.
- DUNHAM, Katherine. *Danses d'Haiti*. Paris: Fasquelle, 1950.
- EVANS-PRITCHARD, Edward E. "The Dance". En: *Africa*, nº 1, 1928; pp. 446-462.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, Kepa. *Calendario de fiestas y danzas tradicionales en el País Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2003.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, Kepa et al. *Fronteras y puentes culturales: danza tradicional e identidad social*. Pamplona: Pamiela, 1998.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, Kepa et al. *Invitación al estudio de la danza tradicional en el País Vasco*. Vitoria: Servicio de publicaciones del Gobierno Vasco, 1998.
- FRAZER, James George. *La rama dorada: magia y religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1995.
- GIURCHESCU, Anca; PROCA-CIORTEA, Vera. "Quelques aspects théoriques de l'analyse de la danse populaire". En: *Langage. Pratiques et langages gestuels*. Paris: Didier y Larousse, 1968; pp.87-93.
- GIURCHESCU, Anca. "La danse comme objet sémiotique". En: *Yearbook of the International Folk Music Council*, nº 5, 1973; pp. 175-178.
- HANNA, Judith L. "Movements Towards Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance". En: *Current Anthropology*, nº 20, 2, 1979; pp. 313-339.
- HANNA, Judith L. *To dance is human*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Dance, sex and gender*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- HIEB, Louis A. "Rhythms of Significance: towards a symbolic analysis of Dance in Ritual". En: *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance. The American Indian. The proceedings of the third conference on dance research in dance (march 26<sup>th</sup>-April 2<sup>nd</sup> 1972)*. Committee on Research in Dance CORD, Research Annual VI, 1974; pp. 225-232.
- IZTUETA, Juan I. *Viejas Danzas de Guipúzcoa/Gipuzkoa'ko Dantza Gogoangarriak*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.
- KAEPPLER, Adrienne. "Method and Theory in Analysing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance". En: *Ethnomusicology*, nº 16, 1972; pp. 173-217.

- \_\_\_\_\_. "Dance in Anthropological Perspective". En: *Annual Review of Anthropology*, nº 7, 1978; pp. 31-49.
- \_\_\_\_\_. "Structured Movement Systems in Tonga". En: *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985; pp. 92-118.
- \_\_\_\_\_. "Cultural Analysis, Linguistic Analogies, and the Study of Dance in Anthropological Perspective". En: *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David McAllester*. Detroit: Monographs in Musicology, nº 9, 1986; pp. 92-118.
- KEALIINOHOMOKU, Joann W. "An Anthropologist looks at Ballet as a form of Ethnic Dance". En: *What is Dance?* Oxford: Oxford University, 1969-70; pp. 533-549.
- \_\_\_\_\_. *Theory and Methods for an Anthropological Study of Dance (PhD Dissertation)*. Michigan: Indiana University, Department of Anthropology, 1976.
- KURATH, Gertrude P. "Panorama of Dance Ethnology". En: *Current Anthropology*, nº 1, 1960; pp. 233-54.
- LANGE, Roderyk. *The Nature of Dance: An Anthropological Perspective*. London: MacDonald and Evans, 1975.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología Estructural*. Barcelona: Paidós, 1995.
- LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles Li. D. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- LIDDELL, Henry G.; SCOTT, Robert. *Greek-English Lexicon*, 9ª ed. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MALINOWSKI, Bronislaw Kaspar. *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona: Península, 1995.
- MARTIN, Gyorgy; PESOVÁR, Ernô. "A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance". En: *Acta Ethnographica*, nº 10, 1961; pp. 1-40.
- MAUSS, Marcel. "Le techniche del corpo". En: *Teoria generale della magia*. Torino: Einaudi, 1965.
- MEAD, Margaret. *Adolescencia y cultura en Samoa*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- MERRIAM, Alan P. "Anthropology and the Dance". En: *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance (The American Indian). The proceedings of the third conference on dance research in dance (march 26<sup>th</sup>-April 2<sup>nd</sup> 1972)*. New York: Committee on Research in Dance CORD, Research Annual VI, 1974; pp. 9-28.
- PETERSON ROYCE, Anya. *The Anthropology of Dance*. Alton (U.K.): Dance Books Ltd., 2002.
- ROSSI, Ino; O'HIGGINS, Edward. *Teorías de las culturas y métodos antropológicos*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- SACHS, Curt. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1933 y 1944.
- SÁNCHEZ, María Ángeles. *Guía de fiestas populares de España*. Madrid, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Fiestas populares: España día a día*. Madrid: Nuevas Ediciones, 1998.
- SPENCER, Paul ed. *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

- TEMPRANO, Emilio; CARO BAROJA, Julio. *Disquisiciones antropológicas*. Madrid: Istmo, 1985.
- URBELTZ NAVARRO, Juan Antonio. *Bailar el caos: la danza de la osa y el soldado cojo*. Pamplona: Pamiela, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Danza Vasca: aproximación a los símbolos*. Lasarte-Oria: Ostoa, 2001.
- VELASCO, Honorio; DÍAZ DE RADA, Ángel. *La lógica de la investigación etnográfica*. Madrid: Trotta, 1997.
- WATERMAN, Richard. "Role of Dance in Human Society". En: *Focus on Dance II*. Washington D.C.: American Association for Health, Physical Education and Recreation, 1962.
- WILLIAMS, Drid. "A semantic anthropological view of human movements and actions". En: *Semantic Anthropology*, nº 22, 1982; pp. 161-181.
- \_\_\_\_\_. *Ten lectures on theories of the dance*. London: The Scarecrow Press, 1991.