

Antropología de la danza: inventario y análisis de las modalidades de la *Yonna wayuu*

Anthropology of the Dance: Inventory and Analysis of the Modes of the *Yonna Wayuu*

Ángela Carrasquero González
y José Enrique Finol

Universidad del Zulia, Venezuela
joseenriquefinol@cantv.net, ariadas@hotmail.com

Recibido: 03-07-10
Aceptado: 25-09-10

Resumen

El artículo presenta los resultados de una investigación sobre la danza *Yonna*, una expresión milenaria practicada entre los *wayuu* que habitan la península de la Guajira, territorio hoy compartido entre Venezuela y Colombia. La investigación, de carácter etnográfico, se llevó a cabo entre 2006 y 2008 y tuvo como objetivos hacer una descripción de los pasos de la *Yonna*, elaborar un inventario de sus modalidades tradicionales y contemporáneas y relacionar esta expresión con algunos aspectos del universo mítico y ritual de los *wayuu*. Para la recolección de información se utilizó tanto el método de participación-observación como el de las entrevistas abiertas entre ancianos e instructores de danza, miembros de las comunidades *wayuu* visitadas. El análisis evidencia que, al contrario de lo que habitualmente se cree, la *Yonna* tiene numerosas variantes y, gracias al largo contacto con las culturas criollas, tanto colombianas como venezolanas, ha sido sometida a numerosos cambios a lo largo del último siglo.

Palabras clave:

Yonna wayuu, danza, mitos, ritos.

Abstract

The following article presents the results of an investigation about the *Yonna* dance; a thousand-year-old expression practiced among the *Wayuu* who inhabit the Guajira peninsula, a territory between Venezuela and Colombia. This study, which is of the ethnographic type, took place between 2006 and 2008, and its objectives are: to elaborate a description of the dance movements of the *Yonna*, make an inventory of its traditional and contemporary modes and link this expression with some aspects of the mythic and ritualistic universe of the *Wayuu*. To gather information, the participation-observation method was used as well as open interviews with elders, instructors of the dance and members of the *Wayuu* communities visited. The analysis shows that, contrary to popular beliefs, the *Yonna* has numerous variations and, due to the extended contact with local cultures, both Colombian and Venezuelan, it has undergone numerous changes in the last century.

Key words:

Yonna Wayuu, dance, myths, rites.

"Cada elemento dancístico rebasa simbólicamente lo que representa de manera inmediata, ya que su significación implica lo que excluye (...). Por esta razón es necesario remitirlo al complejo intercultural del que también forma parte".

C. Bonfiglioli (2003).

Introducción

Desde tiempos inmemorables la humanidad danza para establecer vínculos dinámicos con su entorno, tanto social como natural. En principio, danza para modificar las adversidades de la naturaleza, dar gracias por su benevolencia y también danza por divertimento. Esta conducta se manifiesta en todos los pueblos indígenas del mundo; mientras que en las sociedades contemporáneas, es tácita, integrada en los avatares de la modernidad, con sus discotecas y simuladores de bailes dispuestos en los *malls* y en los espacios de recreación. Unos más conscientes que otros de los aspectos que motivan la expresión dancística, todos los pueblos del mundo se mueven rítmicamente para celebrar, para comunicarse y para autorreferenciarse, gracias a una expresión que los identifica. La danza es una acción semióticamente muy compleja, en la que intervienen numerosos códigos y lenguajes –gestuales, espaciales, cinéticos, verbales, ornamentales, cromáticos, musicales, mímicos, coreográficos, míticos, rituales, socialmente legitimada y promovida, utilizada como estrategia de identificación y diferencia.

Los cuerpos que danzan son viva expresión dinámica de la organización y las creencias fundamentales de una sociedad. Mover el cuerpo de forma cadenciosa, siguiendo los sonos que se tocan, es una conducta innata que adquiere forma social cuando las dinámicas corporales de los individuos reproducen los aspectos de la cultura en la que se hayan inmersos. Como afirma Val, "Es necesario observar la manera en que la danza constituye un modo de significación a través del cual toda cultura registra, en mayor o menor medida, la memoria colectiva y el imaginario que la preserva" (Val, 2006, pp. 102-3).

Así, las destrezas y habilidades corporales que se adquieren en el seno social son un vehículo cargado de referentes, que pregonan, de forma consciente o intuitiva, las concepciones que rigen estructuras sociales y culturales y que se expresan en el "movimiento danzado" (Monroy, s/f).

Desentrañar el conjunto de formas y contenidos que motivan la expresión dancística es una tarea ardua, pero necesaria. Las consideraciones teóricas sobre las danzas ancestrales en Venezuela, son escasas. Impera en estos estudios la descripción de los instrumentos musicales, las coreografías, la indumentaria y otras generalidades como la situación geográfica en la que se inscribe cada baile.

El cuerpo que danza, como una herramienta que expresa simbólicamente las disposiciones éticas, morales y espirituales de una cultura, es un objeto de estudio que debe ser abordado de manera científica, a fin de registrar los valores que subyacen en su tramado rítmico, una metáfora de las creencias e imaginarios que se urden en las prácticas y convenciones sociales, en el espacio y el tiempo.

Esta investigación, por las consideraciones antes expuestas, pretende profundizar en los valores simbólicos de los mecanismos corporales presentes en la *Yonna* y constatar hasta qué punto, dichos valores inciden, en su organización social.

1. Métodos y técnicas de la investigación

Para explicar la *Yonna*, en este trabajo se ha utilizado la práctica etnográfica como método de investigación. En tal sentido, se realizó la observación directa del grupo social *wayuu*¹, registrando y participando en dicha cultura, para luego describir y analizar la *Yonna* y sus variedades. Se pretende, por tanto, investigar las actividades de la vida del *wayuu* en circunstancias donde la danza *Yonna* se ejecuta, y facilitar así la obtención de datos, con el fin de desentrañar las interrogantes de esta investigación. Esto es, "...descubrir los puntos de vista, creencias y conocimientos locales, y compararlos luego con las observaciones y conclusiones particulares del etnógrafo" (Kottak, 2003, p. 10). El grupo social seleccionado corres-

1 Los *wayuu*, también conocidos como guajiros, pertenecen a la familia Arawak y constituyen el grupo indígena más numeroso de Venezuela y también de Colombia, unos 150.000 aproximadamente. Habitan la Península de la Guajira (15.380 Km²), una región desértica sobre el Mar Caribe, dos tercios de la cual pertenecen a Colombia y un tercio a Venezuela. En los dos últimos siglos han sufrido un intenso proceso de mestizaje.

ponde a los habitantes de Nazareth, ubicada en la alta Guajira colombiana. Pero, inicialmente también se trabajó con la comunidad *wayuu* ubicada en Ziruma, municipio Maracaibo del Estado Zulia, Venezuela.

Las entrevistas abiertas y estructuradas aplicadas durante la observación directa a los habitantes ancianos más representativos de las comunidades antes mencionadas, serán posteriormente analizadas desde una perspectiva Antropo-Semiótica, para explicar las concepciones de mito y cuerpo (Carrasquero y Finol, 2009). De igual manera, se realizó un registro de la investigación a través de fotos².

2. Descripción de los pasos de la Yonna

En la *Yonna* los movimientos del cuerpo, al son de un instrumento de percusión como lo es la *kásha*, comprenden gestos característicos y expresiones miméticas particulares. Las extremidades, el tronco y la cabeza adoptan una postura en el espacio y se mueven conforme a un orden sencillo preestablecido. Lo mismo ocurre con las actitudes del rostro: movimiento de los ojos, las cejas y la boca. El objetivo final, como se verá, es derribar al hombre.

2.1. Desplazamiento inicial y saludo

Los *wayuu* tienen la costumbre de no saludar primero al llegar de visita a una casa, sino que esperan que el que está dentro de ésta lo haga primero (Matos, 1971, p. 142). En esta cultura, el saludo es un sistema de relaciones sustentada en los códigos que regulan la inclusión de recién llegados; dicha salutación, por parte del jefe de la casa, puntualiza la acogida de los mismos a través de expresiones como: “¿has llegado?” o “¿qué cuentas?”. En la *Yonna* el saludo entre los bailarines mantiene igual estructura que las que se emplean para admitir o recibir a un huésped, excepto que las expresiones que utilizan son diversas y de naturaleza retadora. Esto último evidencia que la danza *Yonna*, como veremos más adelante, está sustentada en una estructura polémica, en el sentido que la Semiótica de Greimas le otorga a ese término.

El primer paso de *Yonna* consiste en caminar dentro de la pista (*pioi*) trazando círculos. Este recorrido lo efectúan los bailarines uno delante del otro, lo que evidencia una estrategia semiótica de demarcación del espacio que permite, a su vez, la creación de unos límites que definen, desde el inicio, una distinción entre los actores involucrados: los danzantes y los espectadores³.

Cuando el tambor (*kásha*) incrementa los sonidos, el hombre, que camina delante de la mujer, gira hacia ella y exclama: “¡josei! ¡Püsaja emirua! ¡Ve a buscar a tu hermana menor!” (Perrin, 1980, p. 229), o “¡Wóse! ¡Épa, adelante, busca a tu hermana menor!” (Jusayú 1988, p. 192); estas expresiones retadoras constituyen lo que la Semiótica conoce como *débrayage* y en este caso se establece al inicio de la estructura polémica sobre la que se desarrolla la danza. Asimismo, las expresiones referidas sirven de estímulo a la bailarina y marcan el inicio de la danza; sus significados aluden a un saludo retador, lo que constituye una apertura verbal al inicio de una *performance* dancística en la que, como se ve, se articulan, por lo menos, cinco sistemas semióticos: verbal, corporal, musical (*kásha*), cromático (pintura corporal) y espacial. Es esa múltiple articulación de sistemas y procesos semióticos lo que le da a la *Yonna* su complejidad y su belleza, su voluptuosidad simbólica y su densidad semántica. La comprensión e interpretación de esa ritualización dancística, en la que se combinan la tradición y el cambio, depende de nuestra capacidad para aproximarnos a la *Yonna* desde una perspectiva antropo-semiótica, donde la danza se vincula a la cultura, a los mitos y ritos, a la organización social, al rol de los actores masculinos y femeninos y al funcionamiento de los clanes.

Después del saludo, la mujer gira sobre sí misma y comienza a bailar. Este primer paso es un saludo expreso a la audiencia, una respuesta ante la provocación que se le ha hecho para que entre al ruedo. De tal manera que, tras girar y saludar, entra a danzar en el *pioi* pues ha sido invitada a una suerte de duelo dancístico y ritual.

2 Salvo indicación en contrario, las fotos contenidas en este trabajo fueron tomadas por el fotógrafo zuliano Mauricio González, a cuya competencia y cooperación expresamos nuestro grato reconocimiento.

3 Del espectador en la danza puede con certeza decirse lo que Gadamer afirma del espectador en el juego: “El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él (...) toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar” (en Monroy, sf).

2.2. Corporalidad, orientación de los desplazamientos y velocidad

El hombre baila retrocediendo y la mujer avanza de frente; ambos lo hacen comenzando con el pie derecho. Los pasos del hombre consisten en un paso atrás, con el pie derecho, y un tiempo elevado o pequeño salto. Esta secuencia la repite luego con el pie izquierdo, y así sucesivamente. A veces se detiene, a veces gira; esta variante corresponde a una representación que alude al nomadismo cultural que se adjudica al hombre.

Mientras el hombre ejecuta esos movimientos, sus brazos pueden estar abiertos hacia los lados en un ángulo de 15° a 40°, dependiendo de la euforia con la que entra o permanece en el ruedo. Cuando desafía a la mujer, el hombre eleva sus brazos, exponiendo su torso y mostrando las palmas de las manos, mientras le habla en voz alta. Sus brazos también adoptan otras posiciones delante del torso, ello lo hace manteniendo las manos ligeramente empuñadas mientras siguen el ritmo del tambor; también coloca uno de sus brazos hacia la espalda, mientras que el otro se mantiene elevado hacia un costado.

El paso de la mujer consiste en tres movimientos de avance, arrastrando los pies, comenzando con el pie derecho. Se observa así un paso con el pie derecho, un paso corto con el izquierdo y detrás del derecho, mientras que este último hace un nuevo paso de avance. Esta secuencia se repite alternado los pies.

Si el hombre gira inesperadamente y se aleja, la mujer gira y lo persigue hasta situarse delante de él impidiendo que se le escape. Pero también puede ocurrir que sea la mujer quien gire obligando al hombre a cambiar de dirección. Son estos movimientos una especie de descanso, ante el desafío que implica mantener los pasos de manera constante. Así mismo, son una especie de estrategia que la mujer aprovecha para desorientar y dirigir al hombre que debe derribar; maniobra de la que también se vale el hombre para evitar tal desenlace.

La cabeza de la mujer está un poco inclinada hacia abajo, hacia donde ella dirige su mirada. No mira el rostro del hombre, mira, en todo caso, el torso y los pies del mismo. La cabeza del hombre igualmente está inclinada, pero éste eventualmente mira el rostro, el pecho y los pies de la mujer; lo que le permite vigilar los movimientos de la misma y evitar con ello caer. Mirar fijamente a los ojos se considera una descortesía en la cultura *wayuu*, sobre todo, se considera una falta cuando se mira fijamente a una persona anciana. En la *Yonna* las miradas se dirigen de manera discreta y eventual en un 25% al rostro, mientras que el 75% aproximadamen-

te se hace al torso y a las extremidades superiores e inferiores.

La actividad visual entre los sujetos que danzan está determinada por la distancia; cuando ésta es relativamente estrecha las miradas casi nunca se cruzan y cuando la distancia es prudencial, las miradas se dirigen hacia los pies, por ser los mismos el objetivo principal a doblegar en la contienda, y hacia el pecho, pues éste delata la fatiga o el ritmo tambaleante del contrincante. Estos indicadores hacen que la mujer aproveche la oportunidad para apresurar su marcha e intentar derribar al hombre, acción que éste debe vigilar para no declinar su paso.

La mujer sostiene su manta y su pañoleta con las manos, mientras mantiene sus brazos en un ángulo de 10° a 40°, formando una especie de rombo con la indumentaria (Fig. 1). Un rombo similar al que adorna el *kar-rátse* (diadema con penacho de plumas o borlas) que usa el hombre y que representa el ojo de *Juya*. Esta idea, por supuesto, es una hipótesis, pues las *wayuu* extienden su indumentaria, para mostrar la elegancia con la que se mueven y se atavían; pero podría alegarse que la mujer está en la mira de *Juya*.

Los bailarines mantienen el torso siempre recto, pero éste se mueve hacia arriba, hacia abajo, y hacia los lados según la modalidad de la danza. Al respecto se ha dicho que el torso de los bailarines nunca oscila hacia los lados (Ferrari, 1994); no obstante, en las fiestas de Nazareth, en la Alta Guajira de Colombia, se observó todo lo contrario en los pasos de la mosca y en los pasos del *Kari-Kari*. Mientras que el 12 de Octubre, día de la resistencia indígena en Venezuela, en *Ziruma*, municipio Maracaibo, estado Zulia se celebró una *Yonna* donde los hombres se movían quebrando las caderas y el torso hacia los lados.

La velocidad del paso varía según el toque del *kásha*, y según la bailarina. Existen diversos toques de acuerdo con las modalidades o coreografías de la *Yonna*, de tal manera que los que danzan, no sólo siguen el ritmo que les impone el *kásha*, sino que además lo hacen respetando las formas establecidas para cada toque. La mujer a veces impone el cambio acelerando el paso o disminuyéndolo, en todo caso, un buen tocador de *kásha* está atento a estos indicadores y toca siguiendo el paso de la bailarina. Esta articulación semiótica entre el lenguaje corporal, en particular el movimiento, y el lenguaje sonoro expresado en la música, es una manifestación del valor intensidad, un componente propio del proceso de significación que se origina en la estructura polémica de este tipo de danza.



Figura 1
 Fotografía
 Mauricio González

La vivacidad de las parejas en la pista origina varios desenlaces. Ante ello, el público festeja en todo momento y la fiesta de la *Yonna* se desarrolla entre risas y aplausos. El principio de este encuentro consiste en que la muchacha haga caer a su pareja, y el hombre derribado, obligatoriamente, debe retirarse de la pista y dar paso a otro desafiante masculino. No obstante, existen ocasiones donde la mujer cae por un mal paso o se cansa, entonces, es ella quien debe retirarse y permitir que otra pareja continúe danzando. También ocurre, dada la proximidad de ambos cuerpos en movimiento, que tanto hombre como mujer se desplomen en la arena.



Figura 2
 Fotografía
 Mauricio
 González



Figura 3 Fotografía Mauricio González

2.3. Las distancias

Durante la danza, la distancia entre un cuerpo y otro oscila entre 1,20 metros y 30 centímetros. Pero cuando la mujer arremete contra el hombre, la proximidad de los bailarines se acorta, por lo que dicha distancia fluctúa entre 25 a 15 centímetros, e incluso menos cuando ambos cuerpos chocan y cae uno de los contendores o ambos (Fig. 2).

En tal sentido, en la *Yonna*, puede observarse a la pareja ejecutando el paso común, acoplados en una marcha constante, hasta que la mujer acelera y acorta la distancia tratando de enredar el paso del hombre y hacerle caer (Fig. 3).

La mujer, cuando arremete, se inclina hacia delante, alarga sus pasos y se acerca al hombre obligándolo a redoblar su marcha en reversa. Por ser tan corta la distancia, al hombre se le dificulta ver los pies de la bailarina y ver hacia dónde lo guía ésta. Además, la manta y la *Kiala* (pañueleta larga en forma de medio saco que lleva la mujer sobre la cabeza), contribuyen a que el hombre se desoriente (Fig. 4).

Ante ello, el bailarín toma distancia situándose a un costado de la mujer; danza con ella, hombro con hombro, a una distancia que le permite mirar los movimientos de su pareja, lo mismo que precisar nuevamente la pista.

Cuando el hombre se posiciona a un costado de la mujer, toma distancia hacia la parte más ancha de la pista, como buscando mayor espacio para maniobrar la embestida de la que es objeto.

Abre sus brazos, situando uno de ellos delante de la mujer, como bloqueándola, pero sin tocarla. Durante la danza el bailarín no toca a la mujer; mientras que ésta, de vez en vez, presiona con los dedos el intercostal del hombre o se sujeta del mismo cuando se acerca, o cuando se cae junto a su contendor en la pista (Fig. 5).

2.4. Las expresiones faciales

Durante el baile el hombre a menudo dirige besos hacia los labios y los senos de la mujer. Si la muchacha siente simpatía le sonríe, y si no, procura tumbarlo lo más rápidamente posible. Estas expresiones forman parte de la algarabía de las fiestas, pues en la *Yonna* estos atrevimientos son permitidos dentro del *pioi*, mientras que fuera de éste, las mismas, son consideradas un desafuero.

No existen expresiones faciales fijas en la danza *Yonna* y sus variaciones. En todo caso, los movimientos faciales obedecen a las circunstancias que viven los bailarines; éstos se ríen porque se están divirtiendo; fruncen las cejas y resoplan porque se cansan; aprietan sus labios por el esfuerzo que hacen para continuar o para no reír, pues ello les resta fuerzas. Estas expresiones no son conscientes ni predeterminadas, son expresiones físicas condicionadas por las experiencias que se suscitan en el jolgorio. No obstante, según Juan Caldera (2007) director del grupo de danza *Sukuaipawayuu* (Costumbre *wayuu*), la mueca de apretar los labios es una "técnica" para no perder el aliento, y reservar las energías necesarias para no desfallecer en el *pioi*.

Figura 4

Fotografía Mauricio González



Figura 5

Fotografía Mauricio González

3. Descripción de las distintas modalidades de Yonna

La existencia de diversas coreografías en la *Yonna* se basa en la mimesis de ciertos animales, objetos, elementos naturales y personas. Estas formas dancísticas se ejecutan en las fiestas en un orden aleatorio; no obstante, para abordar su descripción y posterior análisis, este estudio las ha organizado y presentado en un esquema preliminar susceptible de cambios, pues las coreografías señaladas son sólo una muestra de otras modalidades que no serán expuestas en esta investigación.

Cabe destacar que los pasos que se ejecutan en cada coreografía, inicialmente son iguales a los ya descritos en el primer punto de este capítulo; y cada representación tiene sus variantes, a excepción del baile de la cabrita, donde “el paso común” de la *Yonna* no es ejecutado.

3.1. Mamíferos: Baile de la cabrita (*Kaulaya'wa*)

El baile de la cabrita o fiesta del chivo, es un acontecimiento que organiza la etnia *wayuu* para agradecer las buenas lluvias y las cosechas abundantes.

En el marco de estas fiestas se inscriben actividades musicales; cantos descriptivos o de desafío. Igualmente, actividades dancísticas, como la *Yonna* y danza teatro; competencias de fuerza, como la lucha libre y juegos de diversa índole; además de la consabida comilona, a cargo del promotor de las fiestas. De todas estas manifestaciones, dignas de investigación, sólo se describirá lo concerniente a la danza-teatro.

En esta danza los *wayuu* forman dos filas enfrentadas e intercaladas de hombres y mujeres, o una de hombres y otra de mujeres; en todo caso, sea de frente o de lado, los *wayuu* coinciden formando parejas heterosexuales. No obstante, en algunas fiestas participan sólo los hombres. Los grupos de cada fila pueden estar tomados de las manos, abrazados de costado, o separados por una distancia que oscila entre lo íntimo y personal (45 cm a 1.2 m).

En el *Kaulaya'wa*, o fiesta del chivo, los *wayuu* que están al comienzo de la fila son los responsables de las narraciones ocurrentes, que suscitan el orden de los acontecimientos y que el resto de los participantes secundan. Entre los ancianos *wayuu* existe la creencia sobre una conexión entre entidades espirituales y los narradores; ellos creen que son los espíritus quienes dictan, a los que encabezan las filas, el desarrollo de la danza-teatro (Ferrari, 1994, p. 13). En la actualidad, esa idea ha sido sustituida; hoy en día se argumenta, más bien, sobre la

destreza natural de esos narradores para improvisar y amenizar las fiestas.

Durante el *Kaulaya'wa* las imitaciones son diversas y quienes asisten a la representación dancística se ríen de los diálogos y del histrionismo de los bailarines. Las narraciones e imitaciones son alegorías *uchii* (animal); con las mismas el *wayuu* transmite, a las nuevas generaciones sus mitos, creencias y acontecimientos recientes de su cultura.

No existe patrón en esta fiesta, pues los participantes desarrollan las imitaciones conforme se van nombrando los animales en el encuentro. El tamborero, incluso, participa no sólo tocando la *kásha*, sino que advierte que tocará el tambor imitando algún sonido de la naturaleza; intervención que suscita el desempeño imitativo de los bailarines. Así, un tamborero puede decir, mientras acelera su toque:

Voy a tocar como suena el corazón de un hombre enamorado [...] como el aleteo de los peces del mar [...] como las gotas de lluvia [...] como le suena el ano a una zorra ladrona que le dio diarrea por comerse algo ajeno... (Uriana, 1996, p. 69).

Entre diversas participaciones orales y expresiones corporales de los bailarines, las imitaciones van cobrando vida. Así, hombres, mujeres y niños adoptan posiciones diversas para caracterizar no sólo a los chivos (llevando sus manos hacia la cabeza, a modo de cachos, y corretear como los mismos), sino que transmutan su corporeidad para hacer como el zamuro, como el tigre y demás animales, elementos naturales, objetos y personas.

Baile del perro (*Canis familiaris*)

Según Ramona Iguarán, la danza del perro es una creación reciente. Al respecto dice que: “... existen doce (12) formas de *Yonna* y es [...] el baile del zamuro el paso original”, mientras que el paso del perro, el de la nube y el de la muchacha tremenda son nuevas invenciones que el *wayuu* ejecuta para amenizar las fiestas (Iguarán, 2006).

En esta danza los bailarines se mueven, de forma lenta en el centro del *pioi*, marcando el paso común. Se detienen para hacer una leve flexión de rodillas y adoptan una segunda posición; en el hombre, dicha posición consiste en levantar hacia un lado una de sus piernas, así como lo hacen los perros cuando van a orinar y mientras el hombre realiza esa acción, la mujer flexiona su torso hacia delante como husmeando lo que hace su

compañero. Finalmente ambos vuelven a la posición inicial y reanudan el paso común o tradicional.

3.2. Aves: Baile del zamuro (*Jaku'waya- Samu'lu*)

La mujer imita al zamuro (*Coragyps atratus*) danzando el paso común, mientras despliega sus brazos a la altura de los hombros y simula el planeo que realiza esta ave cuando avista una presa o un despojo. El hombre da zancadas en retroceso simulando ser la presa; no obstante, por momentos, adopta igual posición corporal que la mujer y vuela con ella, conforme avanzan en el *pioi*. Los movimientos de esta variación consisten en medios giros de torso por parte de los bailarines, mientras que, con los brazos en diagonal, se desplazan de lado dando pequeños pasos de arrastre.

Esta variación puede ser ejecutada por un solo hombre y varias mujeres. En este caso, el hombre sigue el paso común, mientras que las *wayuu* danzan hacia delante y en fila, según la tradición, hasta que, las mismas, rompen esa estructura lineal y se organizan de forma zigzagante. Sin perder el paso común, los cuerpos de las bailarinas oscilan unas hacia la derecha y otras hacia la izquierda y se vuelven a alinear, tal y como lo hacen las aves cuando surcan el cielo (Fig. 6).

Ellas se cruzan delante del hombre y dentro del *pioi* como una bandada de aves. Al restituirse la estructura lineal, la bailarina, que está de primera, cede el paso a la que le sigue y sale de la fila para ubicarse al final de la cadena humana (Fig. 7).

Baile de la perdiz (*Petkuayaa*)

En esta coreografía los bailarines siguen los pasos propios de la *Yonna*, y sólo en algunos momentos dan pasos cortitos y de arrastre, apoyados sobre las puntas de sus pies, para luego restablecer el paso común. Cuando danzan varias mujeres con un solo hombre, las mujeres se presentan en el *pioi* en una fila. Cuando el hombre se acerca, las *wayuu* se dispersan emulando a esta especie de gallina, que al menor ruido apresura su andar, cuando se cree amenazada. Estas mujeres desordenan la fila e intentan tumbar al hombre que baila en retroceso para esquivar la horda. Poco a poco las mujeres se reacomodan; así, la mujer, que estaba al principio de la fila, cede su lugar a otra *wayuu*, coreografía que repiten hasta que el hombre termina de bailar con todas.

Baile del alcaraván (*Skua Kaarai o Karaiyawaa*)

Cuando canta el alcaraván (*Burhinus bistriatus*), lo hace porque *Juya* (la lluvia) así lo ha dispuesto. Esta



Figura 6 Fotografía Mauricio González



Figura 7 Fotografía Mauricio González

ave, en el imaginario *wayuu*, llama a la lluvia o anuncia su llegada. En la *Yonna* el andar de esta ave es recreado por el *wayuu*, por una pareja o por un grupo numeroso conformado por un sólo hombre y varias mujeres.

Durante esta danza, el paso común se ve interrumpido cuando la mujer retrocede un paso, se inclina y da pasitos cortos, rápidos y estacionarios mientras sostiene su manta con los brazos extendidos y hacia atrás (Fig. 8). Mientras la mujer se mueve de esta forma, el hombre, en posición vertical y con los brazos en alto, repite igual movimiento con los pies. Ambos bailarines se acoplan en puntillas por un espacio de tres a cinco segundos y retoman el paso común o tradicional. No obstante, en las fiestas del día de la resistencia, celebradas el 12 de Octubre de 2006, en Ziruma, Estado Zulia los hombres *wayuu* ejecutaron el paso del alcarabán de forma diferente. Éstos daban zancadas cortas y rítmicas hacia atrás; una especie de trote, pero en reversa. Algunos



Figura 8
 Fotografía
 Mauricio
 González

hombres, realizaron este paso agraciado, pavoneándose, luciéndose ante las miradas de los presentes, quitándole el protagonismo a la mujer.

Baile de las tortolitas (*Wawachiyawa*)

Hacer como esta ave cuando se inclina a tomar agua, es la representación latente de esta variación. Los movimientos consisten en seguir el paso común, y en un momento de la danza ambos bailarines se detienen, retroceden un paso, inclinan su torso hacia adelante y llevan sus brazos hacia sus espaldas formando un ángulo recto y paralelo al piso, todo ello en cuclillas, como haciendo una venia o reverencia (Fig. 9).

Cuando esta forma de danzar es ejecutada por varias mujeres y un hombre, los pasos antes descritos se

mantienen intactos; la única variante es que las mujeres danzan en formación.

3.3. Insectos: Baile del mosquito (*Anophelles maculipennis*)

En esta coreografía los bailarines, uno frente al otro, se toman de las manos y recorren el *pioi* de manera lenta. Al ritmo del tambor dan unos pasos, se detienen y ejecutan un medio giro que los coloca de espaldas uno al otro; vuelven a girar hacia el frente y reanudan el paso. Esta variante se pudo apreciar en el Internado de Nazareth, en la Alta Guajira Colombiana; no obstante, la misma tiene sus variaciones en distintas comunidades wayuu de Venezuela y Colombia.

Baile de la mosca (*Jayu-mülerri o Jayamuleüyaa*)

En el paso del *Jayamuleüyaa*, participan varias mujeres con un solo hombre. Además del paso común o tradicional, las mujeres danzan efectuando medios giros. Se mueven con gracia y lentitud hacia la izquierda y hacia la derecha, manteniendo sus brazos abiertos a un costado, mientras avanzan delante del hombre. Después de ejecutar repetidas veces los pasos de costado, hacia la izquierda y hacia la derecha, las bailarinas cercan al hombre y al tumbarlo se arremolinan sobre él, lo alzan por sobre sus cabezas y se lo llevan fuera del *pioi*.

El hombre, en esta modalidad, representa la carne y la mujer representa la mosca. La carne, que es el hombre, implica sustento que la mosca busca para ali-



Figura 9 Fotografía Mauricio González

mentarse. En el *pioi* cada mujer simula oler al hombre como carnada y, una por una, danzan con él una o dos vueltas. Cuando todas han danzado el paso común o tradicional con el hombre, las mujeres se reordenan en fila. El hombre, entre tanto, zigzaguea imitando el revolotear de una mosca; cae en la pista de arena y las mujeres lo cercan, y se lo llevan en alzas, para demostrar a la concurrencia que se han ganado su comida, tras danzar y vencer al hombre en el *pioi*.

Baile de la hormiga (*Jeyukuaya*)

Esta modalidad es ejecutada por varias mujeres y un solo hombre. El ritmo pausado del tambor marca los pasos lentos de las bailarinas que se acercan al hombre que las reta, a viva voz dentro del *pioi*, para que bailen con él. El argumento que se teje en esta representación alude a un *wayuu* muy cansado, buscando sosiego bajo la sombra de un árbol, pero su siesta se ve interrumpida por belicosas hormigas. Ante esta situación, el hombre cansado se las sacude del cuerpo y reta a todas para que bailen con él.

En la *Yonna*, las mujeres representan a las hormigas que se acercan e inquietan al hombre exhausto. Se aprovechan de su debilidad para tumbarlo y vencerlo. El hombre *wayuu*, aunque presto a danzar con todas, lo hace con flojera, por lo que prontamente es sometido y derribado. La situación causa risa en vista de que, sin que se ejecute la carrera acostumbrada del paso común, las mujeres tumban al hombre sin mayor esfuerzo.

3.4. Elementos naturales

Aunque el *wayuu* acostumbra a imitar a los animales, cuya fuerza, rapidez y ferocidad son indiscutibles, últimamente ha recreado nuevas formas para representar algunos elementos atmosféricos. En tal sentido, las nubes y el viento fungen como referentes para argüir, en la *Yonna*, la alegría que causa el advenimiento de las lluvias que auspician las cosechas y el engorde de ganado.

Baile de la nube

El paso de las nubes es una inventiva reciente que para muchos resulta un atrevimiento que va en contra de las costumbres ancestrales; no obstante, cuando es representada en las fiestas, los concurrentes la disfrutan.

En el *pioi* varias *majayula* danzan formando una fila delante del hombre. Todos ejecutan el paso común, hasta que las *wayuu* se detienen y se colocan en cuclillas, tal y como lo hacen cuando van a expeler su orín. Como símbolo de las nubes viajeras, las *wayuu* avanzan, pero cuando se detienen, lo hacen para aludir que están de-

masiado cargadas de líquido, por lo que descienden para desahogarse.

Baile del viento

En esta coreografía, además del paso común que efectúa la pareja, la *wayuu* avienta sus manos sobre el rostro del hombre, con la intención de golpearlo; el hombre, entre tanto, esquivo cada zarpazo, recibiendo sólo el abanicar en cada intento; con fuerzas, la mujer persevera atacando a su oponente masculino, quien al ser alcanzado cae y se retira vencido del *pioi*.

3.5. Personas y objetos:

Baile de la muchacha tremenda

La muchacha tremenda (Alta Guajira) es una variación que se conoce, igualmente, como la muchacha coqueta (Maracaibo). En las fiestas, esta variación se distingue cuando los bailarines danzan el paso común de forma tradicional hasta que, sin acoplamiento alguno, la bailarina se aparta de su pareja; esto es, girando y cambiando de dirección de manera constante, obligando al hombre a buscarla y a situarse delante de ella. Cuando el hombre logra restablecer el paso al frente de la *wayuu*, ésta vuelve a girar alejándose de él. Ante la arbitrariedad de la bailarina los concurrentes ríen, mientras observan al hombre tratando de acoplarse al desenfreno de la muchacha.

Baile del trompo (*Shoshokoyawa*)

Según Pedro Chacín (2006), "...el paso del trompo, de la nube [...] de la tortolita, son una invención de ahora...". Pese a esta observación, no puede pasarse por alto que el paso del trompo es una invención que ameniza las fiestas de la *Yonna*, y un paso con el que se identifican los *wayuu*, aunque el mismo no sea un paso ancestral. Para el *wayuu* el trompo es un objeto de diversión que puede ser recreado, así como lo hacen con la naturaleza que los circunda. Al imitar su producción lúdica o material, en este caso un juguete infantil, lo hacen para expresar su regocijo por los acontecimientos sociales, espirituales y naturales que dan lugar a la celebración de la *Yonna*.

Esta coreografía la inician los bailarines situados en el centro del *pioi*, uno delante del otro y atentos al redoble de la *kásha*.

El hombre simula tener en sus manos un trompo al que le está entorchando una cuerda; hace como si lanzara el objeto imaginario, y en ese momento la mujer gira y comienza, junto a su pareja, a danzar el paso común, pero sin abrirse mucho en el *pioi*.

En algún momento de la danza, ambos se detienen en el centro de la pista e imitan solamente el movimiento oscilante del objeto (Fig. 10), lo hacen dando pequeños pasos hacia la izquierda y hacia la derecha. Cuando se mueven lo hacen de manera coordinada; así, hombre y mujer con los brazos extendidos en diagonal, se mueven lentamente y acompasados, en un punto fijo, tal y como a menudo lo hace un trompo después de ser lanzado al piso.

Es importante destacar que cada variación descrita corresponde a expresiones dancísticas que en la baja, media y alta Guajira venezolana conservan sólo algunos de sus rasgos distintivos, pues la diversificación de dichos pasos es evidente entre las distintas comunidades de esta cultura. Además, estos pasos son sólo algunas de las variaciones de la *Yonna*, pues entre sus producciones coreográficas figuran otras. En el renglón de aves los informantes hablan del paso del *Kali-Kali*, una especie de gavián. Incluso algunos informantes hablan de un renglón de peces que no se describe en este estudio, pero que es un paso más de esta danza, y que enfatiza los movimientos del Corocoro (un pez de unos 50 cm, aproximadamente, que nada en las orillas del mar y que se pesca con relativa facilidad). Finalmente, también señalan un renglón de iniciación, como lo es el paso del baño, danza que se efectúa para celebrar la transformación biológica de la niña *wayuu* a mujer.

4. Danza, mitos y ritos

Los relatos míticos sobre la vida y la muerte proporcionan valiosos datos sobre los modos de organización espiritual, familiar, producción económica y artística. Dichas creencias, por tanto, influyen sobre las técnicas corporales del grupo social que participa en esos modos de organización y producción. Los mitos de la etnia *wayuu* exponen de manera simbólica la génesis del mundo, la evolución genética de los seres vivos, la distribución de los clanes *wayuu* y las conformidades y restricciones sociales que, según sus creencias, fueron prescritas por *Maleiwa*, su genio creador (Perrin, 1980; Finol, 2008 [1984]).

Para los *wayuu*, los animales son sus hermanos ancestrales. Dicha filiación, motiva el sistema clasificatorio de sus castas; de allí, que el nombre de cada animal sea heredado por sus grupos clánicos. El tótem, que es adquirido por línea materna, es una marca de carne (*e'iruku*) y el mismo representa: parentesco → filiación → familia (Jusayú, 2008). Esta presencia de los animales explica, por un lado, la denominación animal de varios tipos



Figura 10
Fotografía
Mauricio
González

de danza *Yonna*, como hemos visto, y, por el otro, la vinculación con actores míticos de naturaleza animal que explican el origen de técnicas y costumbres, como ocurre en el mito de *Waleker*, el cual explica la aparición de los tejidos creados por una doncella que es al mismo tiempo “fea, barrigona y sucia” e “imponente y hermosa” (Paz Ipuana, 1972, p. 123), y que, finalmente, será transformada en araña.

Pero también la comida animal está prohibida en diversas ocasiones. Por ejemplo, una vez finalizado el ritual de *Asülajawaa* o encierro de la joven que ha tenido su primera menstruación, a ésta le está prohibido comer alimentos animales y, por el contrario, durante la reclusión debe ingerir sólo alimentos vegetales (Araujo de Vilchez y Finol, 2010).

Así mismo, la *Yonna* forma parte de las prescripciones impuestas por la deidad conocida como Sueños (*Lapü*), en particular cuando se trata de curar una enfermedad. En estos casos, la *piache wayuu*, después de interpretar los mandatos de *Lapü*, ordena, por ejemplo, realizar un “baile de la cabrita”, el cual pasa de ser una danza a asumir roles propios del ritual, pues implica una comunicación con seres divinos, poderosos, capaces de vencer la enfermedad y prevenir la muerte.

Los *wayuu* afirman que la *Yonna*, su danza ancestral, fue prescrita por *Maleiwa* y que ésta se desarrolla en honor a *Mma* y a *Juya* (la tierra y la lluvia). Michel Perrin, en su libro *El camino de los indios muertos* (1980), asocia a los bailarines de esta danza, con *Pulowi* y *Juya* (la sequía y la lluvia). Es admisible la connotación del símbolo *Yonna*, pero, para establecer su precisión, es necesario abordar los demás aspectos míticos que subyacen en la expresión dancística.

Evidenciar la relación entre los mitos, el cuerpo y la danza ritualizada de los *wayuu* ayudaría a conocer y comprender los procesos y mecanismos que se articulan en un sistema bio-psico-social, del cual no se tiene referencia. Michel Perrin, niega la relación entre la identidad social y los motivos y el color rojo empleados en la pintura facial de los *wayuu*, durante la *Yonna*, pero no lo verifica. Por el contrario, este estudio observa que todos los elementos presentes en la *Yonna* guardan estrecha relación con su identidad social; todo apuntala hacia la firme creencia *uchii-e'iruku* (animal- vegetal), de la que afirman ser su descendencia.

Conclusiones

Las distintas expresiones y variedades de *Yonna* que hemos recogido, inventariado y descrito, nos han permitido, por un lado, tener una clasificación más detallada y heurísticamente más eficiente de lo que hasta ahora se cobijaba bajo un nombre genérico, y, por el otro, establecer relaciones con la concepción del cuerpo, con la cultura y la sociedad *wayuu*.

En la *Yonna*, cada paso o coreografía, cada expresión del rostro, así como cada forma y distancia que adopta el cuerpo son viva expresión de una realidad simbólica que actualiza –y, al mismo tiempo, honra– las creencias míticas. Las expresiones corporales en la *Yonna* son un manifiesto recordatorio de la procedencia *Malei-wa*, *wunu'u* y *uchii* de los *wayuu*, sus tres generaciones primigenias.

El inventario y análisis que hemos mostrado en las páginas precedentes muestran con claridad que las distintas coreografías de la *Yonna* son la mimesis de ciertos animales, objetos, elementos naturales y personas. Estas formas dancísticas se ejecutan en las fiestas en un orden aleatorio. En todas está presente el paso común o tradicional excepto en el baile de la cabrita o *kaulaya'wa*, donde las narraciones y las imitaciones son una alegoría *uchii*.

Por otra parte, los mecanismos corporales presentes en la *Yonna* están estrechamente vinculados a las creencias míticas de la cultura *wayuu*, y si bien sus contenidos pueden a veces desdibujarse entre las nuevas generaciones, las formas esenciales perviven como reducto simbólico y como resistencia social en el conjunto cultural. En tal sentido, se puede afirmar que la *Yonna*, en sus distintas modalidades, cumple una suerte de función fáctica: “la comunión fáctica es un tipo de habla en el cual los

lazos de unión son creados por el mero intercambio de palabras” (Malinowski, 1972, p. 315). Sólo que en nuestro caso “la comunión fáctica” ya no se construye con palabras, sino con gestos, vestimentas, colores, espacios, sonidos y movimientos, pues es en la articulación de esos códigos donde los *wayuu* reconocen su cultura, su sentido de identidad y pertenencia. Hombres y mujeres se organizan en el *pioi* (pista de baile), según los dictámenes de sus ancestrales relatos o según las exigencias de los *aseyuu* (espíritus de los piaches), a quienes deben pagar los favores otorgados, con fiesta (*Yonna*) y comilona.

El recorrido y las posiciones que adoptan los bailarines durante la *Yonna* aluden, en todo momento, a la naturaleza circundante. Los *wayuu* imitan los movimientos de ciertos animales considerados fuertes, rápidos y agraciados. Dicha fauna es asociada con el advenimiento de las lluvias y por ende con tiempos de abundancia y de fertilidad (un ejemplo, como ya se dijo, sería el alcaraván. Se dice, que la presencia de esta ave y su canto alborotador, anuncia la llegada de *Juya*).

Durante la *Yonna* las relaciones clánicas se fortalecen porque como todo ritual también este baile es “creador de vínculos, creador de una trama de reciprocidades” (Mier, 1996, p. 98). La fiesta de la *Yonna* es el marco referencial donde las uniones exogámicas se aprueban; donde los conflictos se dirimen procurando así el bienestar social. De igual forma, con la *Yonna* se celebra el advenimiento de nuevas piaches y la presentación de las jóvenes *wayuu* que salen de su encierro convertidas en mujeres aptas para el matrimonio. Otras son las razones y los motivos para organizar un *pioi* y danzar, pero la justificación más fuerte implica un vínculo.

Por último, cabe destacar que el inventario aquí esbozado es tan solo una muestra de las modalidades de *Yonna*, pues durante la recolección de datos los informantes seleccionados nos advirtieron de otros renglones de aves, como el paso del *Kali- Kali*, una especie de gavián; un renglón de peces de mar, en el que destacó el paso del Corocoro; otro, de iniciación, como lo es el paso del baño, danza que se efectúa para celebrar la transformación biológica de la niña *wayuu* a mujer y, finalmente, un renglón equino. De todas estas modalidades no se pudo constatar su viva expresión, a lo sumo, los tocadores de *Kásha* (tambor *wayuu*) nos redoblaron con sus baquetas (*Jierra Kásha*), los sones que acompañan las modalidades anteriormente señaladas, por lo que aun queda por indagar, describir y analizar, con el fin de dar respuestas sobre la organización y producción dancística de la etnia *wayuu*.

Referencias

- Araujo de Vilchez, Dalia y Finol, José Enrique. (2010). Sueño y sintaxis ritual entre los wayuu: Análisis de la ceremonia de asülajawaa. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*. No. 24 (Aceptado para publicación).
- Bonfiglioli, Carlos. (2003). La perspectiva sistémica en la antropología de la danza. Notas teórico-metodológicas. *Gazeta de Antropología*, No. 19: 19-30.
- Carrasquero, Ángela y Finol, José Enrique. (2009). Mito, concepciones del cuerpo y yonna wayuu. *Revista Omnia*, Año 16, No. 1: 18-34.
- Ferrari, Marisol. (1994). La Danza popular y folklórica en el Estado Zulia. *Cuadernos de Danza*, no. 4: 12-18.
- Finol, José Enrique. (2008 [1984]). *Mito y Cultura Guajira*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- Kottak, Conrad. (2003). *La humanidad. Introducción a la Antropología*. Madrid: McGraw-Hill.
- Malinowski, Bronislaw. (1972). *Los Argonautas del Pacífico Occidental*. Barcelona: Península.
- Matos Romero, Manuel. (1971). *La Guajira. Su importancia*. Caracas: El Cojo, C.A.
- Mier, Raymundo. (1996). Tiempos rituales y experiencia estética. En *Procesos de Escenificación y Contextos Rituales*, E. Geist (Compilador). México: Universidad Iberoamericana – Plaza y Valdés, S. A.

Monroy, Mónica. (s/f). La danza como juego, el juego como danza. Una pregunta por la pedagogía de la danza en la escuela. *Educación y Educadores*, v. 6: 159-167. Consultado el 12/05/09 en: <http://biblioteca.unisabana.edu.co/revistas/index.php/eye/article/view/336/0>.

Paz Ipuana, Ramón. (1973). *Mitos, leyendas y cuentos guajiros*. Caracas: Instituto Agrario Nacional.

Perrin, Michel. (1980). *El camino de los indios muertos*. Caracas: Monte Ávila Editores, C. A.

Uriana, Atala. (1996). A la luz de la luna se enciende la Yonna. *Revista Bigott*, No. 40: 28-37.

Val, Jaime del. (2006). Cuerpos frontera. Imperios y resistencias en el pos-posmodernismo. *Artnodes* No. 6: 31-46. Consultado el 12/05/09 en www.uoc.edu.

Entrevistas

Caldera, Juan. Edad: 42. Ocupación: director del grupo de danza *Sukuaipawayuu*. Maracaibo, Venezuela. Septiembre 2007.

Chacín, Pedro. Edad: 86. Ocupación: Pastor de cabras. Lugar: San José, Nazareth, Alta Guajira de Colombia. Agosto 2006.

Jusayú, Miguel Ángel. Edad: 82 años. Maestro, escritor y traductor wayuu. Maracaibo. Agosto 2006.

Iguarán, Ramona. Edad: 45. Ocupación: Profesora del Internado de Nazareth. Lugar: San José, Nazareth, Alta Guajira de Colombia. Agosto 2006.