



Revista de Ciencias Sociales (Ve)

ISSN: 1315-9518

cclemez@luz.ve

Universidad del Zulia

Venezuela

Carrasquero G., Ángela; Finol, José Enrique; García G., Nelly  
Símbolos, espacio y cuerpo en la Yonna wayuu  
Revista de Ciencias Sociales (Ve), vol. XV, núm. 4, octubre-diciembre, 2009, pp. 635-652  
Universidad del Zulia  
Maracaibo, Venezuela

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28012285006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## Símbolos, espacio y cuerpo en la *Yonna wayuu*

Carrasquero G., Ángela\*  
Finol, José Enrique\*\*  
García G., Nelly\*\*\*

### Resumen

La presente investigación tiene un carácter etnográfico y se propone inventariar, describir y analizar las organizaciones espaciales y los movimientos corporales que se expresan en la danza *wayuu* conocida como *Yonna*. Así mismo, se sugieren algunas hipótesis interpretativas basadas en algunos de los mitos conocidos del mencionado pueblo. El trabajo etnográfico se basó en la observación directa de las ejecuciones de la *Yonna*, en entrevistas realizadas entre ejecutantes y miembros de tres comunidades, tanto en Colombia como en Venezuela, y en el análisis de algunos mitos. Se concluye señalando lazos entre la cosmogonía y la práctica e interpretación de la danza.

**Palabras clave:** Cuerpo, espacio, símbolo, danza, mito, *Yonna*, *wayuu*.

## *Symbols, Space and Body in the Yonna wayuu*

### Abstract

The present investigation is of an ethnographic nature and seeks to inventory, describe and analyze spatial organizations and corporal movements expressed in the Wayuu dance known as "Yonna." Also, some interpretative hypotheses are suggested based on some of the known myths of that indigenous group. The ethnographic work was based on direct observation of Yonna performances, interviews with performers and members of three communities in both Colombia and Venezuela, and on the analysis of some of their myths. Conclusions pointed out ties between cosmogony and the practice and interpretation of this dance.

**Key words:** Body, space, symbol, dance, myth, *Yonna*, *wayuu*.

\* Mg.Sc. en Antropología. Investigadora adscrita al Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas de la Universidad del Zulia. E-mail: ariadass@hotmail.com

\*\* Dr. Honoris Causa de la Universidad del Zulia. Dr. en Ciencias de la Información y de la Comunicación, especializado en Semiótica. Investigador adscrito al Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas de la Universidad del Zulia. E-mail: joseenriquefinol@cantv.net

\*\*\* Dra. en Sociología y Etnología París VII. Egresada en Sociología de las Religiones de la Escuela de Altos Estudios Sociales en París. Especialista en Etnología. Profesora Titular de la Universidad del Zulia adscrita al Departamento de Ciencias Humanas. Coordinadora de la Maestría en Antropología. E-mail: garciagavidia@hotmail.com

## Introducción

Los resultados presentados aquí (1) son producto de una investigación de carácter etnográfico que se realizó entre los años 2006 y 2008, y se fundamentan en la observación y análisis de la práctica de la *Yonna*, en el análisis de su mitología y, finalmente, en entrevistas abiertas y estructuradas realizadas a ancianos *wayuu* (2) de la comunidad de Nazareth, ubicada en la Alta Guajira colombiana, y de las comunidades *wayuu* asentadas en Ziruma y *Shawantamaana*, Municipio Maracaibo. El propósito fundamental de la investigación era hacer un inventario, descripción y análisis de la organización espacial y de los movimientos corporales y gestuales que configuran la mencionada danza, así como de sus articulaciones con algunos de los símbolos que aparecen en los mitos (3). En el desarrollo del trabajo se sugieren algunas hipótesis interpretativas que se apoyan, sobre todo, en el análisis de algunos mitos *wayuu*.

### 1. Espacio, movimiento, posición

La proxemia es “el estudio de la percepción y del uso del espacio por el hombre” (Hall, 1994: 198). Si bien para este autor la representación espacial implica una representación de uso, este estudio considera, además, que la proxemia es una de las categorías del sistema de signos kinésicos, dado que el uso de los espacios implica un canon de movimientos que precisan la posición de los objetos y de las personas en un lugar definido. La dinámica espacio-cuerpo está sujeta a valores kinésicos, por lo que el acceso a los lugares, las distancias entre los objetos y entre las personas conforman categorías expresivas que dan razón del uso de los espacios. Lo mismo ocurre con las mímicas y los gestos.



Foto 1: Paso de las tortolitas. *Shawantamaana* (González, 2006).

El recorrido y las posiciones que adoptan los bailarines durante la *Yonna*, aluden a la naturaleza circundante. Los *wayuu* imitan los movimientos de ciertos animales considerados fuertes y rápidos; una fauna, simbólicamente asociada, además, con el advenimiento de las lluvias y por ende con tiempos de abundancia y de fertilidad. Los desplazamientos de derecha izquierda, hacia delante y hacia atrás, en diagonal y zigzagado son tan sólo la mimesis de aves y mamíferos que habitan su geografía. En los pasos del zamuro, de la mosca, de las cabras, de las nubes, entre otros pasos ejecutados, se logra apreciar movimientos y posturas corporales que los *wayuu* sintetizan dentro del *píoi* (pista de baile).

Los *wayuu*, para rendir tributo a sus deidades, corporalmente adoptan la figura de sus ancestros *uchii* (animales creados por *Maleiwa*). Dicha descendencia, reunida en una pista de baile, alude a una generación con características humanas que, por múltiples razones, se vio transformada en la fauna y la flora del mundo como castigo por sus malas acciones. Bajo esta concepción, los *wayuu* se transforman en sus hermanos *uchii*, para solicitar a sus deidades la gracia de mantener la apariencia natural de su humanidad y la de su entorno (Carrasquero y Finol, 2008). Pero los *wayuu* también danzan para dar gracias por los favores otorgados, para contrarrestar males como

la muerte y otras desgracias vaticinadas a través de los sueños, y para presentar socialmente a un nuevo piache, denominados *Outshi*, si es masculino, o *Outsu*, si es femenino; o a las jovencitas, tras su encierro o blanqueo. En cuanto al tamborero, su cuerpo erguido y con el *kásha* (tambor) terciado al hombro, se mantiene en un lugar fijo, junto a los invitados, que de pie, sentados o en cuclillas observan.

## 2. El *pioi*: disposición espacial y acceso

El *pioi*, como espacio de reunión que los *wayuu* disponen para sus fiestas, posee un valor simbólico y un complejo carácter polisémico. Si bien superficialmente el mismo es una pista de baile, en el imaginario *wayuu* es un espacio donde sus creencias míticas consolidan los vínculos sociales interclánicos, estrechamente relacionados con su ambiente natural. Antes de explicar cómo emplean o hacen uso del espacio dispuesto para la danza, es imperioso describir las ideas que sustentan la figura del *pioi*.

Las características del *pioi* o pista donde se desarrolla la *Yonna* son constantes. Su forma circular es construida de acuerdo con el número de invitados que asisten a la fiesta. La danza se desarrolla cerca de la casa del organizador, sobre un terreno despejado y plano, previamente limpiado y sin vestigios de objetos que puedan herir los pies de los bailarines. “Esta pista (*piouy*) es totalmente circular y mide más o menos de diez a quince metros de diámetro” (Perrin, 1980: 229). El *pioi* es un “círculo de seis metros, aproximadamente, ubicado sobre un arenal” (Fernández, 1994: 16). El *pioi* es un lugar dispuesto para bailar; una pista de arena cuya connotación sugiere, en primer orden, la representación de *Mma* (la

tierra), deidad que dio origen a todo ser vivo en la cosmogonía *wayuu* y quien, tras cumplirse el ciclo de la vida, alberga todo lo que ha muerto. El análisis de algunos mitos revela que los primeros *wayuu* eran *Maleiwa* (dioses y semidioses) y que cuando *Juya* (la lluvia) fecundó a *Mma* nacieron los *wunu'u* (las plantas); y de las plantas nacieron los *uchii* (los animales *wayuu* y los hombres *wayuu*). Tres generaciones con forma humana que con el tiempo, por mandato de *Maleiwa*, adquirieron sus características distintivas (Carrasquero y Finol, 2008). En el ritual de la *Yonna* estas tres generaciones se circunscriben en el *pioi* como tributo a esa ascendencia étnica.

## 3. *Kashi*, un lugar de encantamiento y seducción

El *pioi*, descrito como un lugar circular, es considerado por muchos *wayuu* como una representación del halo de *kashi* (Luna), una corona donde se inscribe la fecundidad de la tierra al son de la *kásha*. En ella, las parejas *wayuu* se desplazan formando círculos lunares para ofrendar o presentar a *kashi* un nuevo piache, el primer sangrado menstrual de una joven o festejar el retorno del alma a un cuerpo enfermo. La creencia que se tiene del *pioi* como Luna posiblemente surgió del uso establecido del espacio, desde la noche hasta el amanecer o hasta el mediodía; lapso temporal en que la *Yonna* era ejecutada desde tiempos ancestrales. Y aunque en la actualidad este baile se realiza a cualquier hora del día, el referente de *kashi* aún perdura.

En el mito “La capa del morrocoy” se ilustra la idea de los *wayuu uchii* (animal) asistiendo a una fiesta, en horas de la noche:

Hace muchísimos años hubo un *Yonna* donde participaron todos los animales de la Creación, cuando éstos, aún no habían alcan-

zados las características que hoy tienen. [...] *Mushale'e* (el carancho) y su amigo *Nay* (el gavilán colorado), tenían unas hijas señoritas que habían salido del encierro. Y para celebrar su aparición en sociedad, sus padres ofrecieron una fiesta. [...] Para tal efecto, fueron invitados todos los *Uchii*; tanto los que viven debajo de la tierra como los que moran sobre ella; los que se arrastran y caminan; los que vuelan y trepan; los que viven en los troncos y bejucos (Paz Ipuana, 1992: 145).

A esta fiesta olvidaron invitar a *Molo-koona* (la tortuga), igualmente conocido como *Seeperría*, famoso tocador de *kásha*. En vista que la fiesta era un total desastre fueron a pedirle a *Seeperría* que tocara para los invitados. Éste aceptó, después que le insistieran mucho, pero con la condición que lo esperaran al anochecer. Según este mito, la noche en la que ocurrió esta *Yonna* era una noche oscura, por lo que la concurrencia no lograba distinguir el rostro de *Seeperría*. Las jóvenes ansiosas se acercaron para conocerle, y éste al encender un tabaco dejó ver sus rasgos por el efecto de “una luz azulada” (Paz Ipuana, 1992: 148).

El episodio de *Seeperría* nos remonta al relato de *Wolunka* y su vagina dentada, una joven que se bañaba desnuda cuando fue sorprendida por los Mellizos Transformadores, quienes flecharon su vagina, lo que simboliza la primera menstruación. En otro relato, recogido por Atala Uriana, se describe a *Wolunka* como “una gran danzarina [...] pasaba horas danzando a la orilla del mar, bajo la mirada de *Kashi* [...] se dejó ver cuando ella tuvo su primer sangramiento menstrual” (Uriana, 1996: 65). Ambas narraciones ilustran el episodio del tabaco encendido de *Seeperría*; cuya luz azulada, que las jóvenes vieron tras cumplir con el rito del encierro, representa a *Kashi*, un símbolo de seducción manifiesto en la *Yonna*,

donde las fértiles *majayula* (señoritas) se contonean al ritmo del tambor, para anunciar que son aptas para el matrimonio y para la procreación.

En los relatos de la “Capa del Morrocoy”, “*Wolunka*” y “Los Mellizos transformadores”, la Luna oculta sorprende a las jóvenes tras su primer sangrado, por lo que ella es un referente de *Piushi*, “la oscuridad”, y de *Joro-ttúi*, “la luz”. En este sentido, la dicotomía luz/oscuridad ilustra el encierro del que son objetos las jóvenes al convertirse en señoritas, lo mismo que su presentación en sociedad como mujeres aptas para formar familia. *Kashi* (la Luna), como símbolo de la noche, alude, igualmente, a un espacio donde el sueño cobra toda la importancia que tiene para la cultura *wayuu*. El estado onírico posee un sentido mágico religioso que da respuesta a ciertas circunstancias de interés personal o comunitario. Según nuestros informantes, la ejecución de una *Yonna* es a menudo exigida, por medio de los sueños, por los *aseyuu*. “A través del sueño se transmiten grandes valores espirituales y de sabiduría...” (Pocatererra, 1982: 84). Celebrar una *Yonna* durante la noche y bajo los influjos de la Luna, según las exigencias de los *aseyuu*, fortalece dichos valores. La Luna, que representa al *pioi* como espacio para celebrar el advenimiento de una nueva *piache*, potencialmente implica lugar y tiempo propicios para que las facultades premonitórias y sanadoras, legadas por antepasados místicos, finalmente sean desarrolladas. Según algunos informantes, la Luna es una especie de catalizador, cuyos influjos dan vigor a los poderes sobrenaturales de los *piaches*; la luz de la Luna llena concede autoridad y pericia a los mismos, para que éstos sean reconocidos como mediadores en asuntos mágicos y espirituales por toda la sociedad *wayuu*.

#### 4. *Kai*, el corral de los *uchii*

Pero el *pioi* también se refiere a *Kai* (el Sol). En el mito de “El Sol da vueltas como el viento”, la superficie del astro es presentado como un corral de gran dimensión en donde descansa el ganado de los *wayuu*. “Puede ser que la gran superficie de arriba sea aquél corral grande donde estén reposando los ganados de los guajiros, o lo que nosotros podemos ver ahí, sean los ojos de esos ganados...” (Paz Ipuana en Weber, 2006). Partiendo de la creencia sobre la procedencia animal (*uchii*) del *wayuu*, el *pioi* viene a simbolizar “el corral” donde converge ese fundamento ancestral. Los *wayuu* de la tercera generación, que se juntan en el “corral”, representan la unidad social que propicia los beneficios de subsistencia, en el orden de integridad física y sustento.

#### 5. *Jepira*, un lugar que encarna la vida, la muerte y el sueño del *wayuu*

Para algunos informantes el *pioi* es una alegoría de *Jepira*, un lugar a donde van los *yoluja* (espíritus de los enfermos o de los muertos). Bajo esta concepción, el *pioi* es un lugar que encarna la vida, pero también la muerte y el sueño del *wayuu*. Cuando un guajiro se enferma, su alma está prisionera, allí donde se encuentra el sueño. He ahí entonces que el espíritu del chamán puede encontrarla y devolvérsela al enfermo, si está escondida, si ella ha entrado en algún lugar, el guajiro muere. Su alma ha atravesado el camino de los indios muertos... (Perrin, 1980: 30-31). En el mito recogido por Perrin se enfatiza que “en algún lugar” el alma enferma se encuentra prisionera, y que son los *aseyuu* (espíritus) quienes la traen de regreso. Esta hipótesis encuentra apoyo en el testimonio de Eloína González

(2006), una chamán de San José de Nazareth, en la Alta Guajira de Colombia, quien afirma que por medio del sueño o transe del chamán los *aseyuu* exigen que se efectúe una fiesta con comilona, una *yonna*, un toque de *kásha*, para el día en que el paciente sale del encierro; todo ello, como condiciones necesarias para devolver el alma al cuerpo del afligido y festejar la vuelta del espíritu sano.

Otro aspecto que resalta en el mismo relato es la explicación que señala que cuando un “guajiro muere su alma atraviesa el camino”. Esta noción de *Jepira* sugiere una vía imaginaria que separa la vida, en salud y prosperidad, de la muerte. Según Jusayú (2006), *Jepira* es un lugar donde las piedras preciosas y el oro abundan, pero quien las toma muere, porque ese tesoro es de los espíritus. Ir a *Jepira* y tomar lo que hay allí es tabú, es muerte. Las expresiones “algún lugar” y “el camino” se refieren a *Jepira* como el lugar donde moran las almas. El “...Oriente, [...] Ultratumba, [...] Cabo de la vela, dedo [...] que separa un rumbo a las aguas del mar” (Matos, 1971: 146). *Jepira* es una representación, en forma de espiral, que en la *Yonna* figura como un espacio, como un recorrido, donde se rinde tributo a la vida y culto a la muerte.

En la vida del *wayuu*, *Jepira* es un árbol cuya fibra se emplea para forjar los mecates que sirven para colgar los chinchorros, o para amarrar los animales (Jusayú, 1988: 110); esta referencia implica una atadura para disponer el lugar del sueño, lo mismo que para velar el cuerpo de un difunto. En el sueño y la muerte las almas están “suspendidas” con las ataduras de *Jepira*. El sueño no sólo implica el acto de estar dormido, sino que el alma, al estar padeciendo alguna desavenencia, se ha apartado del cuerpo; y sólo con la ayuda de un piache ese padecer puede subsanarse, a diferencia de la muerte, donde el alma va a morar en *Jepira*

hasta que, según la creencia wayuu, acontezca su segundo entierro (4).

Hablar de *Jepira* o lugar donde residen los muertos, es hablar igualmente de la Vía Láctea; un espacio celeste, conformado por universos espirales y elípticos. En la *Yonna* esta idea es recreada en el trazado del *pioi*, para sustentar la creencia que tienen los wayuu sobre el infinito y una vida más allá de la muerte.

## 6. *Joutai*, cuerpo y movimiento

Los vientos aladaños, *Joutai* (la brisa), quien distribuyó los símbolos de cada uno de los clanes de este grupo, se representa en la *Yonna* como símbolo del movimiento y del ritmo que articulan la danza: Cuando el hombre de blanco terminó de repartir los clanes, desapareció tal y como vino, nadie sabe para dónde, ni por dónde se fue, pareció como si se hubiera sumergido en la tierra o esfumado en el aire. Decían algunos que a lo mejor fue *Joutai*, “la brisa”, a quien encargaron esta misión ya que desapareció como tal, sin dejar rastro alguno. Así sucedió porque así debía ser para que los wayuu tuviéramos una señal que nos diferenciara de los demás, aunque nuestros rostros fueran muy parecidos (Weber www 2006).

Es *Joutai*, por disposición de *Maleiwa*, un emisario que simboliza la organización espacial y corporal del wayuu. Su representación arremolinada alude, en cierta forma, a su comparecencia huidiza, al movimiento permanente. *Juyakai* (el que llueve), fecunda a *Mma* (la tierra), y recrea la vida del Wayuu; *Juyá* es masculino, móvil y errante por la península, polígamo, pues fecunda aquí y allá a la tierra; es como los hombres wayuu. *Mma* es única, fija y adscrita a un lugar, la ranchería, como la mujer wayuu. Ambos son figuras prototípicas de un esquema de relación que sim-

boliza y condensa la complejidad del parentesco y la organización social wayuu, cuyo soporte central, a nuestro modo de ver, está en la profunda correspondencia entre las fuerzas naturales y culturales (Weber www 2006).

## 7. El *pioi*, clanes y poder económico

El espacio de la danza (el *pioi*) también se refiere al poderío económico de los clanes y la unidad social que propicia los beneficios de subsistencia, en el orden de integridad física y sustento. Según Pedro Chacín, de San José, en Nazareth, Colombia (2006), el que “supo [...] el verdadero motivo de la *Yonna* es uno al que le llamaban Perma. Que el *pioi* de él era más grande que todos los *pioi* [...] Que en ese espacio él determinaba la clase de persona que era económicamente”. El *pioi* determina “el medio de las personas; el medio de vida; si eran ricas, o si eran humildes, o si era más o menos acomodadas...” (Chacín, 2006).

Este testimonio ilustra una creencia wayuu registrada en el mito de “La distribución de los clanes”, donde el viento (*Joutai*), repartió los símbolos; y la lluvia (*Juya*), talló con un rayo la piedra de *Aalasü*, en la Serranía de *Kusina*, para recordarle a los wayuu su procedencia. Este mito cuenta, entre otras cosas, sobre “la huella de un hombre cuya *waireña* (5) está atada a la piedra y que alrededor de ésta hay huellas de ovejas, vacas, caballos, y todos aquellos animales que pertenecerían al wayuu” (Weber, 2006). La *waireña*, atada alrededor de la piedra, representa el *pioi*; y la piedra, a su vez, simboliza la base sólida donde se establece el poderío económico del wayuu, a partir de la crianza o cuido de mamíferos.

Ahora bien, las personas que el día de la distribución de los clanes no alcanzaron a poseer un símbolo e inscribirse, por mandato



de *Juya* en la piedra de *Aalasü*, quedaron registradas cerca de allí, pero en otra piedra. Dicho registro, que corresponde a las huellas de un gato y un perro al lado de las de un hombre, es un símbolo de la carencia de una marca *ei-rukuu* (de su carne) y por consiguiente un testimonio de procedencia humilde y escaso poder de adquisición. Entre los movimientos de la *Yonna* figura el paso del perro, cuya representación obedece a que el mismo, aparte de ser una figura cotidiana del *wayuu* por ser *uchii* (animal), es también símbolo de la estrella Alfa de Sirio de la constelación del Perro Mayor (*Oummala*), una estrella considerada en la mitología *wayuu* como un aliado de *Juya* y por lo tanto un indicador de las lluvias tan esperadas por esta cultura.

El mito “La *Pulowi* de *Ayajui* y las hijas de *Juya*”, recogido por Perrin en 1969, relata el momento en que a *Juya* le informan la muerte de sus dos hijas, como obra de *Pulowi*. El mito también señala que la estrella Sirio, tras enterarse de ello, acude en su auxilio para vengar dicho crimen. Para la llegada de la estación lluviosa, de mayo a junio, las estrellas Sirio (*Oummala*) y Orión (*Patünainjana*) se distinguen en el firmamento, y ello es una señal de la llegada de las lluvias. En la mitología *wayuu* estas constelaciones conforman los aliados de *Juya* (la estrella Arturo de la constelación de Boyero). Cuando los *wayuu* festejan la *Yonna* lo hacen en honor a las siete estrellas que conforman la constelación de la Osa Mayor (el brazo de *Juya* la lluvia), pero cuando danzan el paso del perro aluden a Sirio y Orión, la constelación del Perro Mayor, como séquito aliado de *Juya* presente en el *pioi*.

## 8. La *Yonna*: encuentro y competencia

Entrar en *Kashi*, en *Kai* o en el corral implica no sólo pasarla bien y reunirse en so-

riedad, sino dar gracias por lo que se tiene o por lo que se espera obtener. Así, los *wayuu* se congregan formando un círculo para ver el desarrollo de la *Yonna*, tras escuchar el redoble del tambor que los invita. Mientras los invitados observan, un *wayuu* entra en el *pioi* y, a viva voz, reta a las *wayuu* presentes; una de ellas acude a su encuentro, circunda el *pioi*, se acerca al hombre, da un giro para presentarse a la audiencia y danza con el hombre hasta cansarse ella o derribarlo a él, pues son estas las dos únicas razones para abandonar la pista y ceder el turno a una nueva pareja. Tanto caer como cansarse implican una situación poco halagüeña, sobre todo para el hombre que debe demostrar su fortaleza, como consecuencia de haber cedido a la mujer ventajas y haber dictaminado, con palabras, el reto inicial, al afirmar “que con él no habrán de poder”. De tal manera, sucumbir en el *pioi* y no lograr mantener “la palabra” implica una doble derrota, razón por la que debe dejar de danzar durante el resto de la celebración. El hombre tiene que danzar con todas las *wayuu* que alternan su entrada y salida del *pioi*; ellas descansan y retornan a la pista de arena; se reemplazan entre ellas mismas, hasta lograr que el hombre trastabillo y caiga de una vez por todas.

Al observar la *Yonna*, tanto en Naza-reth, en la Alta Guajira colombiana, como en *Ziruma*, en Maracaibo, se evidenció que los hombres que cayeron durante la danza no volvieron a entrar al *pioi*, mientras que las mujeres que se habían retirado por cansancio, sí lo hicieron. De igual forma, la resistencia y la destreza, son habilidades que se admiran o critican en el tocador de *kásha*; por lo menos, éste tiene que ser un maestro en la ejecución de los sonidos tradicionales y muy creativo en la invención de nuevos compases. Sin embargo, en vista de la resistencia que implica tocar



durante las horas o días que dura la *Yonna*, el tamborero puede ser remplazado por otro hombre que esté descansado y presto a animar las fiestas.

## 9. Espacio y cuerpo

El modelo proxémico propuesto por Hall (1989) permite diferenciar las distancias que establecen los *wayuu* durante la *Yonna*. Como en todo evento social, las distancias entre las personas están codificadas y expresan valores propios de cada cultura. En la *Yonna*, los espectadores, el tocador de *kásha* y los bailarines son los agentes que dan significado al espacio; por ello en este estudio se consideró, particularmente, la esfera zonal de los bailarines con respecto a las demás zonas.

### • Zona íntima y zona personal

En la *Yonna*, la zona privada o íntima está determinada por la proximidad de los bailarines. Tras inicialmente mantener una distancia personal, que en términos de Hall oscila entre 46 y 1,20cm., la mujer avanza hacia el hombre y danza con él a unos 30 ó 15 centímetros, con el fin de hacerle caer.



Foto 2: *Yonna*. Ziruma (González, 2006).

El contacto físico es propiciado por la mujer; la *wayuu* llega incluso a tocar los intercostales del hombre, mientras que éste sólo se limita a esquivarla.

Entre los relatos míticos de esta cultura, las deidades masculinas eran capaces de fecundar a las *wayuu* con sólo rozarlas (ver mito sobre los Mellizos Transformadores en Paz Ipuana 1973), ello explica, en gran medida, por qué los mismos mantienen sus manos en alto y a la vista de todos los presentes. La cercanía entre los *wayuu* durante las fiestas implica agrado o disgusto. La mujer apresura su paso hacia el hombre para hacerle caer si éste no le gusta, pero si es de su agrado danza un largo rato, con la posibilidad de iniciar así una relación amistosa o amorosa con el mismo, tras concluirse las fiestas.

### • Zona social y zona pública

A más de 3,6 metros de los bailarines se acomodan, en el espacio, los visitantes o invitados a la *Yonna*. En las fiestas, los *wayuu* que participan como observadores, se congregan bordeando el *pioi* o círculo de arena destinado sólo para los que van a danzar.



Foto 3: *Wayuu* danzando en el *pioi*. Ziruma (González, 2006).

Cuando el *kásha* suena, los *wayuu* se concentran en las inmediaciones del *pioi*; se acomodan para ver el desarrollo de la danza o para participar activamente en ella. Dicho espacio es respetado desde el momento en que es preparado. Durante las fiestas del 12 de Octubre (6) de 2006, en Ziruma, Maracaibo, los

lugareños e invitados caminaban por fuera del *pioi*, tras haberlo delimitado y baldeado de cualquier escombros que pudiera hacer daño a los *wayuu* que danzarían descalzos. El tocador de *kásha* se sitúa por fuera del *pioi*, junto a la audiencia que se mantiene de pie, sentada o en cuclillas. La proximidad corporal entre los invitados, aunque es estrecha, puede ser considerada como pública o social, en virtud de la distancia que mantienen respecto a los bailarines.

### 10. Danza y gestualidad

Las maneras como un ser humano anda, corre, se detiene, se sienta o se levanta son un reflejo de las costumbres socioculturales en la que está inmerso. La danza no escapa de esa realidad, ella deja ver la estructura de las emociones colectivas de un pueblo. Los movimientos de las manos y los pies cobran sentido e importancia, dependiendo de las creencias y costumbres, y ello puede observarse a través de las expresiones rítmicas de las extremidades, el tronco y la cabeza. En la cultura *wayuu*, los gestos en la *Yonna* suelen ser armónicos, pues danzar sin ritmo es motivo de burla; no obstante, los pasos discordes suelen aparecer en algunas de sus coreografías, y ello es tolerado, en tanto formen parte de las fiestas. Los movimientos agraciados y elegantes, que maravillan a los espectadores, motivan las expresiones de elogio, mientras que los movimientos discontinuos y escabrosos originan la burla. Cuando los *wayuu* danzan sus gestos son expansivos y sus movimientos son de avance; sus gestos expresan no sólo la alegría de reunirse para las fiestas para dar gracias, pagar promesas o presentarse en sociedad, sino que, además, danzan como si quisieran ampliar su esfera de influencia, y fortalecer la opinión que quieren que se forme de ellos.

### 11. Movimientos y actitud del cuerpo

De forma tradicional, cada sociedad y cultura tienen una manera de expresarse corporalmente. La movilidad y las actitudes del cuerpo son modeladas por el entorno social, a través de la educación formal o por el contacto con el lugar de origen, de forma conciliatoria e imitativa. Sin lugar a dudas, el factor sociocultural organiza el lenguaje corporal, de allí que muchas expresiones, no verbales, sean adquiridas y recreadas de forma consciente o no. Bernard, recordando los aportes de Mauss, dice: (La) estructuración social del cuerpo, por una parte, afecta toda nuestra actividad más inmediata y aparentemente más “natural” (nuestras posturas, actitudes, movimientos más espontáneos) y, por otra parte, es el resultado no sólo de la educación dicha sino también de la simple imitación o adaptación (1980: 173-74).

En la cultura *wayuu* el esquema corporal es adquirido de manera organizada, con la supervisión de un anciano. Durante el rito del blanqueo, encierro o retiro de las jóvenes, establecido tras su primera menstruación, éstas aprenden de sus madres, abuelas o tías, destrezas y habilidades corporales, con el fin de optimizar su desempeño como futuras esposas; los jóvenes, entre tanto, aprenden las labores de sus familiares masculinos. En la actualidad, la transmisión del saber corporal ha sido influenciada por la modernidad y sus tendencias políticas y religiosas.

La *Yonna* contempla muchos aspectos técnicos, sustentados por los mitos de creación, transformación y proyección del gentilicio *wayuu*. En esta danza, arrastrar los pies descalzos en el *pioi*, caminar, girar y descender, tienen su explicación. Tras observar la *Yonna*, en la alta Guajira Colombiana (Naza-

reth 2006), en Ziruma (Maracaibo 2006) y en *Shawantamaana* (Maracaibo 2006- 2007), se registraron once movimientos básicos, cada uno expresado de diversas maneras: paso común, giros, trote estacionario, oscilaciones, arrastrar los pies, caer, levantarse, descender, asir, avanzar y retroceder.

**Paso común:** El paso tradicional o paso común es ejecutado desplazando el cuerpo en una carrera que levanta polvaredas en la pista, mientras que en otros casos, el cuerpo traza recorridos con pasos cortos y largos entrecruzados, a modo de caminata rítmica. Este modo de andar es más común entre las *wayuu* ancianas, que participan en las fiestas, pues, rara vez, las jóvenes danzan de manera tan lenta y oscilante. El paso común, ejecutado en tres tiempos, es el ritmo ancestral instaurado en la cultura *wayuu*, por mandato de *Maleiwa*.

**Giros:** Girar el cuerpo implica no sólo saludar a la audiencia y una forma de delimitar la trayectoria de la danza, sino que, en términos de Mauss, obedece a un movimiento espontáneo que aunque lúdico, está relacionado con la cultura imitativa y de adaptación. Girar, moverse circularmente, voltear, remolinear,

virar, torcer la dirección, mover el cuerpo alrededor de su eje, implican formas expresivas, estrechamente vinculadas a las normas de cortesía impuestas por los *wayuu* para entrar y poder avanzar en el *pioi*. Pero, de igual forma, son viva expresión imitativa del viento, de las aves y de algunos insectos.

**Arrastrar los pies:** Por otra parte, caminar rozando los pies descalzos, en la pista de arena, es lo más común en la *Yonna*. No obstante, para entender esta costumbre del *wayuu*, es imperioso destacar su culto a *Mma* (tierra) y a *Juya* (lluvia). Durante el trabajo de campo, en *Ziruma* (Maracaibo 2006), se observó que para delimitar el *pioi* la comunidad dispuso una gran carga de arena sobre el asfalto, en la calle Mara, frente al depósito de licores *Ziruma*, muy cercano a la Plaza Medina Angarita, arena que aplanaron y a la que dieron forma circular. Tras preguntar por qué la pista tenía que ser de arena, los lugareños expresaron que para dar gracias a *Mma* (la tierra) había que danzar sobre ella; que era la usanza; lo que estaba prescrito. Otros aseveraron que el gran corral (*pioi* o pista de baile) tenía que ser circular como la Luna, como el Sol.



Foto 4: Paso largo.



Foto 5: Paso corto.



Foto 6: Paso cruzado.

Ziruma, Maracaibo (González, 2006).



Foto 7: Pasos de mujer en dirección frontal.



Foto 8: Pasos del hombre en dirección reculada.

Ziruma, Maracaibo (González, 2006).

**Trote estacionario:** Otro movimiento corresponde a una especie de trote estacionario, presente en el llamado paso del alcaraván. La mujer sacude sus pies en el *pioi*, mientras su torso se mantiene inclinado hacia el frente y sus brazos hacia atrás y en alto, para imitar el ave. Mientras la mujer ejecuta esos movimientos, el hombre sigue su andar en retroceso muy cerca de ella. Este paso es propio de esta coreografía, no obstante, pudo observarse que el paso del alcaraván ejecutado por el hombre es diferente. El hombre da zancadas cortas y rítmicas hacia atrás. Una especie de trote, pero en reversa. Algunos hombres realizan este paso agraciadamente, pavoneándose, luciendo ante las miradas de los presentes, quitándole el protagonismo a la mujer.

El alcaraván, según el imaginario *wayuu*, llama a la lluvia o anuncia su llegada, razón por la cual, esta ave es considerada de buen augurio.



Foto 9: Paso masculino del alcaraván. Ziruma. (González, 2006).

**Caer:** En la *Yonna*, los bailarines emprenden una carrera acompañada demostrando toda clase de pericias y luciendo, de forma deliberada, su tenacidad; representa, la danza, un modo de resistencia cuyo origen radica en el espacio geográfico que ocupan los *wayuu*; espacio árido, desértico, agreste, donde las provisiones de sustentos son escasas. La representación mediante la danza, aunque es un momento destinado para el encuentro y el divertimento, implica, de igual forma, el dominio de las fuerzas ambientales de su entorno, por lo que caer o ser derribado es sinónimo de flaqueza y debilidad; no obstante, el paso del *Jayu- müllerri* o *Jayamuleiyaa* (el paso de la mosca, donde el hombre, acosado por varias bailarinas, se tumba en la arena y como presa fácil es alzado por las mujeres y sacado del *pioi*), es un referente del dominio del *wayuu* sobre sus hermanos *uchii*. En esta modalidad, el hombre que cae, representa “carne” para el sustento; un hermano *uchii* cazado o prendido para el casorio.

**Descender:** En los pasos de la nube, las tortolitas y en el del perro pueden observarse descensos figurativos. Acomodarse en cuclillas e imitar a las tortolitas bebiendo agua de los vertederos; o hacer como las nubes, descargando el preciado líquido sobre *Mma*, forman parte de la acción de gracias ante la benevolencia de *Juya* con sus hijos *wayuu*.

**Asir:** Al danzar, las *wayuu* siempre toman con fuerzas su *Kiaala* (chal o pañuelo) junto a su *ashéeni* o *ashein* (vestido en forma de manta). Ellas avanzan sosteniendo su indumentaria, provocando con ello que su vestimenta se abombe y ondee ante la acción del viento.

Sus brazos extendidos a los lados y sus manos aferradas a su vestimenta connotan, no sólo las alas de insectos y de aves, sino que aluden, igualmente, al viento y a las nubes que anuncian las lluvias, que hacen posible que en la tierra prosperen los frutos. En las danzas vemos, así, un cuerpo henchido por el viento, como un símbolo de fecundidad y prosperidad.

**Oscilar:** Las oscilaciones corporales de los bailarines son movimientos suaves que siguen el ritmo que dicta el *kásha* (tambor). En la mayoría de los pasos de la *Yonna*, moverse como una horda de pájaros en el cielo es una constante. En el paso del zamuro puede apreciarse cómo las bailarinas se organizan en el *pioi* como una bandada de estas aves, mientras persiguen y cercan a su presa varonil. En el paso del trompo, vemos a hombres y mujeres mecerse, con los brazos en alto, como si imitaran dicho juguete. En otras ocasiones, el contoneo de la cadera y la cintura se mezclan entre un paso y otro. Esta forma de moverse se repite más en las personas adultas que en las jóvenes.

**Avanzar y retroceder:** Ambos movimientos, aunque antagónicos, simbólicamente aluden a una conquista. El hombre recula esquivo y enérgico ante el andar frontal de la mujer, y ambos, como una suerte de imán, se repelen y seducen dentro de un espacio destinado para dar gracias, iniciarse y pedir favores, además de divertirse y concertar uniones sentimentales.

**Intensidad de los movimientos y colocación del cuerpo:** Según lo observado en las distintas comunidades *wayuu*, objeto de este estudio, pudo constataarse que las personas jó-

venes, a diferencia de las personas adultas, imprimen en sus pasos y giros mayor velocidad. Los adultos, ante los excesos de las fiestas, se mueven con cadenciosa parsimonia, y su objetivo al danzar obedece a una forma de participación prudente. Los adultos se mueven en el *pioi* demostrando sus destrezas corporales con mesura; no tratan de derribar a su pareja masculina, sólo se exponen ante la audiencia para destacar su presencia, dejando a los más jóvenes los arduos recorridos y demás rutinas corporales que exigen vitalidad física.

La eficacia de los movimientos de los bailarines es de suma importancia. El conocimiento de cada paso, al son de toques particulares del *kásha*, incide en la aprobación de la permanencia en el *pioi*. Ello puede ilustrarse con una anécdota acaecida durante las fiestas del 12 de Octubre de 2007, observadas en *Ziruma*: Una *majayula* (señorita) fue retada por un hombre y ésta accedió a danzar con él. La bailarina se movía con gracia y pericia, mientras que el hombre lo hacía de forma desarticulada. Ante tal situación, y sin haber recorrido media pista, la *majayula* se detuvo y dio la espalda abandonando a su retador, mientras que, a viva voz, descalificaba su manera de moverse. El hombre, con gesto confuso, se retiró del *pioi*, mientras que la joven siguió bailando con otras parejas masculinas.

Cada paso o modalidad de *Yonna* exige que los danzantes acoplen sus cuerpos según el canon establecido. Desde el paso común o tradicional hasta la coreografía más elaborada, los bailarines se ciñen a posiciones ancestrales específicas que todo *wayuu* reconoce y admira. Cada movimiento es un recordatorio de la procedencia *wayuu*, por lo que se espera que el cuerpo mimetice la generación *Maleiwa*, *Wanu'u* y *Uchii* lo más perfecto posible. Cualquier variación, deformación o afeamiento de los pasos es severamente criticada.

## 12. División de las técnicas corporales

*Sexo:* “Las definiciones sociales de hombre y de mujer implican gestos codificados de diferentes maneras” (Le Breton, 2002:42). “Existe una educación de hombres y una de mujeres” (Mauss, 1979: 344).



En la *Yonna* las actitudes corporales del hombre y de las mujeres están claramente diferenciadas. Durante las fiestas no se verá a una mujer bailar en reversa, ni a un hombre bailar hacia delante, puesto que culturalmente está establecido todo lo contrario. Estas diferencias son normas sociales, cuyo origen reside en la memoria mítica de los *wayuu*, pues, en todos sus relatos, hombres y mujeres son contrastados por oposiciones espacio-temporales. La *Yonna* no escapa de este razonamiento, pues la memoria colectiva se expresa cuando sus cuerpos danzan al son del *kásha* (tambor). Si bien es cierto que durante la *Yonna* hombres y mujeres reproducen movimientos particulares, existen momentos donde ambos ejecutan pasos similares, lo que es aceptado cuando imitan a sus animales y a los elementos naturales y objetos propios de su entorno; de resto, cada posición y movimiento corporal se relaciona con su sexo.

Se tiene así que el hombre mantiene uno o ambos brazos extendidos a un costado, exponiendo sus manos, mientras que la mujer,

empuña sus manos, sujetando su manta o pañoleta. Si el *wayuu* lleva sombrero puesto se lo quita y lo ondea a un costado, o lo sujeta en alto en actitud retadora, provocando a la pareja que lo acompaña en la danza. Este movimiento con sombrero también es un juego de alarde y pavoneo masculino.

*Edad:* Los *wayuu* son corporalmente fuertes. Informantes afirman que durante la *Yonna* los hombres jóvenes deben demostrar su resistencia, por lo que cansarse o caer en el *pioi* implica sucumbir ante el grupo que sigue expectante el desarrollo de la competencia. Una resistencia semejante no se espera de adultos y ancianos a quienes se tolera su lentitud. *Rendimiento y entrenamiento:* Las técnicas corporales pueden clasificarse en relación con sus rendimientos y en relación con su adiestramiento. El adiestramiento es la búsqueda, la adquisición de un rendimiento, sólo que en este caso es un rendimiento humano (Mauss, 1979: 345). Para Mauss el adiestramiento y la transmisión de las técnicas corporales implican una habilidad, en virtud de un sentido de la adaptación de movimientos bien coordinados (Mauss, 1979: 345).

En la *Yonna* las destrezas de desplazamiento y resistencia son importantes, pero también lo es la habilidad de imitar, con propiedad, ciertas actitudes de mamíferos, aves, fuerzas naturales y objetos. Cuando estas habilidades son manifiestas en la danza, los *wayuu* elogian y cotejan a los bailarines con insectos y aves que habitan la Guajira y a menudo aparecen en la mitología. Cuando una *wayuu* danza con gracia es comparada con una libélula o una mariposa. E mito del morrocoy cuenta sobre la *Yonna* organizada por el Carancho y el Gavilán Colorado para sus hijas, y la pérdida de la virginidad de éstas y su huida, tras verse descubiertas. El mito cuenta su transformación: *Julir* se convirtió en mariposa.



sa, *Meimalin* en colibrí y *Mapá* en abeja. “Así fueron castigadas las muchachas por sus pecados. Desde entonces fueron las joyas vivientes que hoy adornan nuestros montes” (Paz Ipuana, 1973: 150).

La propuesta clasificatoria de Mauss para observar las técnicas corporales, subraya la importancia de comprender el adiestramiento y la mutación de los movimientos que las sociedades imponen por “tradición”. Para ello advierte que es necesario tomar en consideración el modo de vivir, la materia, la forma y el tono (Mauss, 1979: 346). Estos criterios permiten esclarecer las representaciones y los valores que adopta la estructura física del ser humano. El cuerpo es modelado por las influencias sociales y culturales, de allí la importancia de conocer los modos de vida, pues el entorno social determina la expresión de la mímica y de los gestos. Para Jusayú (2007), las reglas corporales no están escritas; son aprendidas por imitación.

**Mímica:** Durante la danza, las expresiones faciales observadas en los bailarines se reducen a miradas, besos, muecas y sonrisas. Si bien no son un gran inventario, cada una de ellas traduce relevantes significados, que argumentan la fortaleza y el buen humor del *wayuu*, durante las fiestas.

### 13. Formas de las expresiones faciales

Las expresiones faciales son la síntesis de varios movimientos. Físicamente los sentimientos y las sensaciones que se evidencian en el rostro, pueden apreciarse a través de los movimientos musculares cutáneos, oculares y temporales. La ira, la alegría, la tristeza, el dolor, el cansancio y el esfuerzo son una muestra de la compleja lista de expresiones que el rostro humano puede recrear. Se aprecian, de esta

forma, tres expresiones físicas durante la *Yonna*. Las expresiones elevadas o abiertas, como la sonrisa, la risa y la carcajada. Las expresiones de descenso o cerradas, como el cansancio, y las expresiones neutras, donde el rostro se mantiene inmutable.



Foto 12: Shawantamaana, Maracaibo, Edo. Zulía (González, 2006).

**a) Expresiones abiertas.** Las expresiones de alegría reflejan el entusiasmo y la satisfacción del *wayuu* que participa en el jolgorio. Una sonrisa o una carcajada estruendosa pueden apreciarse tanto en los bailarines como en los concurrentes que gozan, expectantes, el desarrollo de las danzas.



**b) Expresiones cerradas.** Por otro lado, los rostros con expresiones cerradas, traducen persistencia. Resistir, ante la dificultad de danzar al ritmo del *kásha*, implica no ceder ante el cansancio, por lo que la expresión de apretar o tensar los músculos cigomáticos y orbiculares implica, para el *wayuu*, una forma de concentración “para no perder el aliento y reservar las energías necesarias, para no desfallecer en el *pioi*” (Caldera, 2006).

La mueca de apretar los labios implica cohesión de la mente, el cuerpo y el espíritu *wayuu* con la naturaleza circundante; implica una forma de resistir a *Pulowui* y por ende subyugar la sequía y la muerte que esta deidad representa; implica, también, transitar por el vientre de *Mma* árida, pero generosa; así como también, salir al encuentro de *Juya* para dirimir la sed, el hambre y la enfermedad.



Foto 14: Ziruma, Shawantamaana. Maracaibo, Edo. Zulia (González 2006)



Foto 15: Ziruma, Shawantamaana. Maracaibo, Edo. Zulia (González 2006)



Foto 16: Ziruma, Shawantamaana. Maracaibo, Edo. Zulia (González 2006)

**c) Expresiones neutras.** Los músculos que permiten mantener cerrada las mandíbulas no son inertes. Ello implica capacidad de concentración y eficacia corporal. El *wayuu*, atento a los movimientos de la pareja con la que danza, explora igualmente su condición física y persiste en sus pasos, en su equilibrio, en sus ritmos y cadencias, con el fin de no sucumbir en la pista de baile y demostrar su fortaleza.



Foto 17: Ziruma. Maracaibo, Edo. Zulia (González, 2006).



Foto 18: Ziruma. Maracaibo, Edo. Zulia (González, 2006).



Foto 19: Shawantamaana. Maracaibo, Edo. Zulia (González, 2006).

### Las expresiones faciales

Las miradas entre los bailarines van dirigidas hacia el torso y los pies. No es frecuente que éstos se miren fijamente, no obstante, cuando ello ocurre, pueden observarse expresiones tales como besos, muecas y sonrisas. Los besos que el hombre dirige hacia los pechos de la mujer son vistos como una osadía masculina, ya que en situaciones cotidianas, el mismo no puede besarla en público. Como parte del entretenimiento, los besos hacia los senos, genera las carcajadas de los presentes y la anuencia o el abrojo de la mujer que danza con él. Ante tal improvisación la mujer puede no simpatizar con el gesto y apresurar su paso y tratar de hacer caer a su compañero de danzas, pero si es de su agrado le sonríe.

En cuanto a la mueca más frecuente, encontramos que la misma consiste en apretar los labios como signo de resistencia. Algunos *wayuu* se refieren a esta forma de expresión como la “técnica” para no desfallecer en el *pioi*.

### Conclusiones

A pesar de las enormes transformaciones que la cultura *wayuu* ha sufrido a lo largo de siglos de contacto estrecho, tanto en Colombia

como en Venezuela, con las llamadas “culturas criollas”, sus expresiones artísticas conservan una continuidad con valores ancestrales, cuya memoria y resistencia fundamental se encuentran en los mitos. La *Yonna*, cuyos movimientos básicos y cuya estructura mímica hemos descrito, es inseparable del *pioi*, la organización espacial donde ella se ejecuta. La descripción etnográfica y el análisis ha mostrado que espacio y cuerpo, dimensiones y movimientos, se articulan de modo dinámico para configurar una visión del mundo en la que se equilibran, continuamente, las relaciones entre hombre y mujer, entre humanos y animales, entre la tierra y el cosmos; unas relaciones que están siempre sometidas a tensiones y pruebas –como la competencia entre los bailarines, pero que, al mismo tiempo que se refuerza y consolida, también abre nuevas posibilidades al cambio y a la adaptación.

Finalmente, como hemos mostrado, algunos de los símbolos fundamentales de la mitología *wayuu* aparecen como elementos fundadores de las concepciones del cuerpo y del espacio, del movimiento y de las expresiones faciales que hemos puesto de relieve en la danza, lo que muestra la estrecha y dinámica relación que tales elementos adquieren en el conjunto de la *yonna* y, a su vez, confirman la pertinencia social y cultural de esta milenaria expresión.

### Notas

1. Los autores dejan constancia de su agradecimiento al fotógrafo venezolano Mauricio González quien nos acompañó durante toda la investigación y cuya habilidad y técnica puso de relieve la belleza de la danza *wayuu*.
2. Los *wayuu*, llamados “guajiros” en el español de Venezuela y cuyo número algu-

nos estiman en cincuenta mil y otros en cien mil, habitan la península de la Guajira, cuyo territorio se divide hoy entre Colombia y Venezuela. Dicha península está ubicada sobre el Mar Caribe, entre los 11° y 13° de latitud norte y 71° y 73° de longitud oeste.

3. Por razones de espacio no podemos entendernos en la concepción del mito wayuu ni en sus interrelaciones con cuentos y leyendas. Para un estudio semio-antropológico de la mitología wayuu sugerimos ver (Finol, 2007).
4. Para un análisis detallado del segundo entierro wayuu ver Finol y Fernández (1999).
5. “Las waireñas son cotizas cerradas que se caracterizan por presentar una plantilla en caucho de llanta, a la cual van cosidas una cotilla y una talonera de tejido ‘paletteado’. La cotilla y la talonera, tejidas en lana o en algodón, pueden ser en un solo color o también presentar diseños de líneas punteadas y franjas de diversos colores sobre un color de fondo” (Artesanías de Colombia, www).
6. El 12 de octubre se celebra en Venezuela lo que tradicionalmente se ha llamado el “Descubrimiento de América”, una fecha que los grupos indígenas designan, más apropiadamente, como el “Día del Encuentro”, hecho ocurrido en 1492 cuando Cristóbal Colón llegó a tierras americanas.

### Bibliografía citada

- Artesanías de Colombia. **Wale Keru**, Tomo 2. Biblioteca Virtual del Banco de la República.
- Bogotá, Colombia. <http://www.lablaa.org/blavirtual/modosycostumbres/wake2/Pág.30-35.htm>

- Bernard, Michel (1980). **El cuerpo**. Buenos Aires: Paidós.
- Carrasquero, Ángela y Finol, José Enrique (2008). **Mito, concepciones del cuerpo y yonna wayuu**. Manuscrito.
- Fernández Silva, José Ángel (1994). La danza guajira, su importancia simbólica y ritual. **Revista del Nuevo Teatro Latinoamericano**, No. 5. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- Finol, José Enrique (2007). **Mito y cultura guajira**. Maracaibo: Editorial de la Universidad del Zulia.
- Finol, José Enrique y Fernández, José Ángel (1999). Etnografía del rito: reciprocidad y ritual funerario entre los guajiros. **Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia**, v. 6, n. 17. Reimpreso en: Finol, José Enrique (2007). **Mito y Cultura Guajira**. Maracaibo: Universidad del Zulia, págs. 265-283.
- Hall, Edward (1989). **El lenguaje silencioso**. Madrid: Alianza Editorial.
- Hall, Edward y otros (1994). **La nueva comunicación**. Barcelona, España: Kairós.
- Jusayú, Miguel Ángel (1988). **Diccionario sistemático de la lengua guajira**. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Le Bretón, David (2002). **La sociología del cuerpo**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Mauss, Marcel (1979). **Sociología y antropología**. Madrid: Tecnos.
- Matos Romero, Manuel (1971). **La Guajira. Su importancia**. Caracas: Editorial El cojo.
- 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.

Pocaterra, J. (1982). **Aspectos etnográficos Wayuu**. Maracaibo: Universidad del Zulia.

Uriana, Atala. (1996). A la luz de la luna se enciende la Yonna. **Revista Bigot**, N° 40.

Weber, Lisandro (2006). **Geografía humana de Colombia**. www.lablaa.org. Fecha de consulta: 24/09/2006.

#### **Entrevistas**

Caldera, Juan. Ocupación: Director y bailarín del grupo Sukuaipawayuu. Lugar: Maracaibo, Edo. Zulia, Venezuela. Octubre 2006- Enero 2007.

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

González, Eloína. Edad: 46. Ocupación: Piache. Lugar: San José, Nazareth, Alta Guajira de Colombia. Agosto 2006.

Jusayú, Miguel Ángel. Ocupación: Profesor. Lugar: Maracaibo, Edo. Zulia, Venezuela. Octubre 2006- Enero 2008.