HAL open science

Káulayawa, El “hacer la cabrita” wayúu: un teatro ceremonial

Ernesto Mächler Tobar

To cite this version:

Ernesto Mächler Tobar. Káulayawa, El “hacer la cabrita” wayúu: un teatro ceremonial. América : cahiers du CRICCAL, 2022, Écritures, paroles et espace public en Amérique latine, 2 (55), pp.120-127. 10.4000/america.6095 . hal-03841062

HAL Id: hal-03841062

https://u-picardie.hal.science/hal-03841062v1

Submitted on 18 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

América
Cahiers du CRICCAL

55 | 2022
Écritures, paroles et espace public en Amérique latine

Káulayawa, El «hacer la cabrita» wayúu: un teatro ceremonial

Káulayawa, *« Jeu de la chevrette » : théâtre cérémoniel chez les Wayúu*

Ernesto Mächler Tobar

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/america/6095
DOI : 10.4000/america.6095
ISSN : 2427-9048

Éditeur
Presses Sorbonne Nouvelle

Édition imprimée
Pagination : 120-127
ISBN : 978-2-37906-069-4
ISSN : 0982-9237

Ce document vous est offert par Université Picardie Jules Verne

Référence électronique
Ernesto Mächler Tobar, « *Káulayawa*, El «hacer la cabrita» wayúu: un teatro ceremonial », *América* [En ligne], 55 | 2022, mis en ligne le 01 janvier 2022, consulté le 18 avril 2023. URL : http://journals.openedition.org/america/6095 ; DOI : https://doi.org/10.4000/america.6095

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Ernesto MÄCHLER TOBAR
CEHA – Université de Picardie Jules Verne – CRICCAL

Káulayawa, El «hacer la cabrita» wayúu: un teatro ceremonial

Káulayawa, « Jeu de la chevrette » : théâtre cérémoniel chez les Wayúu

Resumen

Los wayúu, o guajiros (Colombia / Venezuela), en escasez de lluvia efectúan el ceremonial propiciatorio *Káulayawa/* (*kaula* / cabra y *yawa* / imitar), invocando a la diosa de la lluvia (Mareiwa). La imitación de los juegos eróticos de la cabra representa no solo la lluvia que fecunda la tierra, sino la permanencia de los wayúu como etnia. Se transmiten los conocimientos ancestrales de la agricultura y se efectúan trabajos colectivos; su función es «imitar los fenómenos atmosféricos, lo mismo que los gestos de los animales» (Vergara González, 1987: 32), durante a veces meses enteros. El espacio abierto, *piouy*, el momento espaciotemporal, los cantores *jayeechi* y el narrador son claves; este utiliza una suerte de «*enchaînement choral*» (Eigenmann), y es la voz ancestral de la comunidad transmitiendo la Memoria colectiva. En esta forma parateatral y de *performance*, los jugadores/actores improvisan e interactúan con el público y gozan de total inmunidad: las reglas sociales quedan suspendidas. Ya evocada en 1907 como *kabraia*, espectáculo favorito entre los indígenas (De Brettes), duró años sin representación pero desde 2006 se reivindica de nuevo. Bernardo Enrique Berbeo García (1963) parte de este sustrato en su pieza *Káulayawa / Juego de la Cabrita* (1993), con la estrecha colaboración de la Corporación Cultural Jayeechi, y con diálogos en wayuunaiki. En 2011, Yesid Darío Acosta lo integra en su obra *Pütchipü'ü.*

Palabras claves: juego de la cabrita, Guajira, dramaturgia, tradición, palabra viva, plaza pública

Résumé

En cas de pluie insuffisante, les Wayúu (péninsule de la Guajira, Colombie et Venezuela) accomplissent une cérémonie propiciatoire, le *Káulayawa* (*kaula* / chèvre, et *yawa* / imiter), où ils invoquent la déesse de la pluie Mareiwa. L'imitation des jeux érotiques de la chèvre représente non seulement la pluie qui féconde la terre, mais aussi la permanence des Wayúu en tant qu'ethnie. Ils transmettent ainsi les savoirs agricoles ancestraux et effectuent des travaux collectifs ; la fonction de ces jeux est « d'imiter les phénomènes atmosphériques, aussi bien que les gestes des animaux » (Vergara González, 1987: 32), et cela parfois durant des mois entiers. L'espace ouvert, *piouy*, le moment spatiotemporel, les chanteurs *jayeechi* et le récitant ont un rôle principal ; ce dernier met en œuvre une sorte « *d'enchaînement choral* » (Eigenmann) ; voix ancestrale de la communauté, il transmet la Mémoire collective. Sous la forme théâtrale d'une performance artistique, les joueurs/acteurs improvisent et impliquent le public, interaction dans laquelle ils jouissent d'une totale impunité : les règles sociales sont suspendues. De nouveau revendiqué

© PSN, 2021

depuis 2006, ce rituel n'avait pas été représenté pendant des années, alors qu'il était évoqué en 1907 déjà comme *kabraia*, et mentionné alors comme un jeu favori parmi les indigènes (De Brettes). C'est à partir de ce substrat que Bernardo Enrique Berbeo García (1963) a monté sa pièce *Káulayawa / Juego de la Cabrita* (1993), en collaboration étroite avec la Corporation Culturelle Jayeechi. Les dialogues sont en langue *wayuunaiki*. En 2011, Yesid Darío Acosta le fait revivre dans sa pièce *Pütchipü'ü.*

Mots-clés : jeu de la chevrette, Guajira, dramaturgie, tradition, parole vivante, place publique

EL TEATRO INDÍGENA americano conserva en la actualidad huellas de formas parateatrales prehispánicas. En Colombia, aparte de los *alabaos* y los *chigualos* (Costa Pacífica) o las *mojigangas* (Antioquia), existen otras manifestaciones populares como la Danza del Garabato y las Cuadrillas de San Martín (Llanos orientales), que se siguen representando aunque evidencian las evoluciones debidas al empuje de la modernidad (Mächler Tobar, 2010: 182). Si consideramos el caso de la etnia Wayúu (península de la Guajira, norte de Colombia y noreste de Venezuela), la más importante de las conservadas es el llamado Juego o Baile de la Cabrita, *Káulayawa*. Este se integra en lo que Javier Ocampo López denomina «hechos folclóricos», es decir, aquellos hechos sociales que son colectivos, anónimos, tradicionales y funcionales. Estos, aclara, «No son institucionalizados para un aprendizaje sistemático y organizado, sino que se transmiten por la vía popular y sencilla, con un aprendizaje no organizado, no dirigido y no graduado» (1987: 243-244). Se transmiten así de maestro a alumno, informalmente, y por medio de experiencias cotidianas repetidas un poco al azar. « *L'apprentissage était un apprentissage par la praxis. Ce n'était pas un apprentissage abstrait* », si hacemos un paralelo con la afirmación de Pierre Bourdieu sobre la poesía oral de Cabilia (1978: 52).

Los wayúu, etnia matrilineal, endogámica y a veces polígama, conformada esencialmente por pastores nómadas, son los habitantes milenarios de un desierto signado por un hábitat de clima cálido, seco e inhóspito. Después de observar la posición de las estrellas para cerciorarse de la proximidad de las estaciones de fuertes lluvias[1], que corresponden a una época de significativa actividad agrícola, realizan el ceremonial propiciatorio *Káulayawa*[2] (de *kaula*, cabra y *yawa*, imitar), es decir, hacer como los chivos o las cabras. Este animal es central en la vida del grupo, tanto desde un punto de vista mitológico, como económico y alimenticio. La fertilidad renovada de la tierra conlleva celebrar el retorno de la diosa de las lluvias, Mareiwa, por medio de un ritual cuya función es «imitar los fenómenos atmosféricos, lo mismo que los gestos de los animales» (Vergara González, 1987: 32); puede tener una duración de tres o cuatro meses enteros, según la intensidad de las lluvias. La simulación de los juegos eróticos de la cabra, que en este mismo período está en época de celo, simboliza no solo los aguaceros que fecundan la tierra, sino la permanencia de los wayúu como etnia. Se favorece la liberación de las estrictas normas de la vida sexual al posibilitar encuentros que pueden concretizarse en la concertación de matrimonios futuros. Simultáneamente, se transmiten prácticas y conocimientos ancestrales de la agricultura y se efectúan trabajos colectivos, *Yanama*, que requieren mano de obra importante: labor de la tierra, limpieza, reparación de cercados e incluso obras de construcción.

La propiciadora del juego es una mujer que viene de lejos y es desconocida en la comunidad. Otros sostienen que quien invita es el dueño de una parcela o de una gran roza cultivada (Berbeo García, 2013: 74); él debe garantizar el buen desarrollo de la fiesta pues el incremento de estatus es motivación permanente entre los wayúu. Por lo general posee una o varias hijas casaderas, y debe proveer

1 Llamadas, entre enero y abril, *Iwa*; entre mayo y octubre, *Jóutaleulu*.

2 Otras grafías usuales son *Kaa'ulayawakat* y *Kalulayawaa*. Las palabras en wayuunaiki, usando el grafolecto del castellano, conocen variaciones según los autores. Utilizamos la más usual, excepto en las citas, donde se respeta la empleada por el autor.

en abundancia comida y bebida (chicha de maíz y chirrinche) a todo lo largo del evento para atraer la mano de obra masculina; no obstante, durante las danzas el consumo de alcohol está prohibido para evitar conflictos. Se convoca igualmente a una mujer-espíritu que preside la ceremonia y que será representada por un bastón que acompaña en permanencia a uno de los cantantes.

El *Káulayawa* se realiza de noche, después de las labores agrícolas comunitarias. Se requiere un espacio abierto, *piouy*, de tamaño variable pero limpio y espacioso para acoger a los invitados, en general toda la comunidad. Estos tendrán alternativamente roles de actores o de espectadores. ¿Depende el área del terreno escogido de la riqueza del anfitrión? Siguiendo el llamado del tambor o *kásha*, los narradores o cantores *Jayeechi* y los contrapunteadores *Eiirrujali* dirigen y animan el juego, bien sea con cantos ancestrales que se transmiten por generaciones, bien sea con improvisaciones, que a veces simulan el balido de las cabras. Son estos cantos, empleando los más bellos giros de la lengua, a la vez una descripción de lo que ocurre y una invitación al baile, pues entonándolos los cantores encabezan las filas de los participantes/contrincantes. «El canto *jayeechi* guajiro siempre está en función social», sostiene José Peñín Chacón, acotando que: «Es música monódica. La presencia de oyentes es simplemente para aseverar la pertinencia de los cantos» (2005: 287 y 285). El público presente participa aprobando con ruidos o gestos de asentimiento.

El discurso así creado transcurre en una suerte de « enchaînement choral », si extrapolamos la proposición de Éric Eigenmann, quien explica que « Non seulement les personnages [...] se répètent les uns les autres, mais ils se relaient de plus en plus dans l'énonciation au fur et à mesure que le texte avance » (1996: 114), como se verá más adelante. Se genera entonces una resonancia: es la voz ancestral de la comunidad manifestándose como una memoria colectiva. Algunos autores afirman que existe un solo narrador (González Cajiao, 1986: 31). ¿Podría suponerse que esta forma equivale en función a la del coro griego? En todo caso, esta representa una voz comunal: «Lo primordial en este juego-teatro es la acción comportamental de la palabra», sostienen Jesús Ángel Semprún Parra y Luis Guillermo Hernández (2018: 220). « N'y a-t-il pas aussi une théâtralisation destinée à donner aux mots toute leur force en accentuant le caractère extraordinaire du discours et de celui qui le tient ? », sostiene Bourdieu (1978: 64). El Baile de la Cabrita constituye una forma parateatral y de *performance* donde los jugadores/actores improvisan e interactúan con el resto del público espectador, reapropiándose y revigorizando la palabra ancestral.

Debe existir una total inmunidad: tradiciones y pautas sociales quedan suspendidas o en entredicho durante el ceremonial. El baile o juego permite estructurar relaciones entre futuros esposos bajo la mirada cautelosa de los padres. El control sexual entre los guajiros es estricto, lo que puede explicar la enorme afluencia a estos bailes[3] que devienen un escape permitido sin consecuencias para una sociedad donde, recordemos, todo derramamiento de sangre debe pagarse. Las mujeres atraen a los jóvenes, vitales en las labores agrícolas, y los consienten durante el tiempo necesario; las parejas así formadas permanecen estables durante toda la *Káulayawa*. Si continúan después, se procede al pago tradicional de la novia; en caso contrario un intercambio de regalos es suficiente, poco importa si hay descendencia (Pineda Giraldo, 1950: 123; Cano Correa *et al*, 2007: 35). Pero no se debe obviar la atracción que ejerce la competencia del juego mismo, con sus diversas demostraciones de habilidad o de fuerza.

3 «Quién no va a querer eso si va abrazado», sostiene un participante (Cano Correa *et al*, 2007: 53).

Retorno a los orígenes

El origen del *Káulayawa* remonta ciertamente al tiempo mítico. Guarda estrecha relación con los sueños, aspecto importante para la etnia. «Los sueños son sagrados y cruciales en la vida del wayú», y permiten comunicar con los muertos, recibir sus consejos o advertencias, sostienen Vásquez Cardozo y Correa (1993: 268). Quizá por ello Michel Perrin bellamente los denominó « *Les praticiens du rêve* » (2001). Otra función de los sueños es recordarles la necesidad de las ceremonias rituales como el Baile de la Cabrita, e indicarles la localización del *piouy* o de la *casimba* idóneos (Cano Correa *et al*, 2007: 39-40). Uno de sus mitos cuenta cómo el corazón de la tierra, *Saiñ-Ma*, fue fecundado por el rocío de las nieblas, *Mannuuya*. Esta unión incestuosa entre hermanos engendró una hija, *Manna*, la hierba o el abrojo (Carrasquero y Finol, 2010: 23). Al recordar la tradición griega, el paralelo con Dánae fecundada por Zeus en forma de lluvia de oro no deja de ser pertinente. Dánae simboliza igualmente la tierra árida y seca que espera la lluvia que caerá del cielo. Fertilidad de la tierra y fecundidad femenina se confunden en el imaginario, en « une image qui unit en un nœud émotionnel hautement signifiant le ciel d'où tombe la pluie et la terre qui voit la pluie cesser et l'explosion végetale », para recordar la visión de Ernesto De Martino (2016: 270). Cuando llega la estación de lluvias *Pulowi* (ente masculino y errante que posee varias esposas en sitios distantes entre sí) se acerca a *Juya* (presentada como la esposa principal que le hace esperar antes de abrir la puerta) con la cual tiene relaciones sexuales. El desierto conoce entonces una regeneración gracias a la lluvia (Vergara González, 1990: 158). Pasamos del caos al cosmos, de la yerta arena al mundo vegetal nutricio.

El viajero Henry Candelier visita la Guajira entre 1889 y 1892. En su *récit de voyage* menciona las danzas de los indígenas y se refiere a aquella de la «Cabra», acotando que es una suerte de declaración imaginaria en la cual: «El hombre hace entender por medio de gestos expresivos a la joven india que se siente enamorado de ella. Es de un realismo que no quiero describir más» (1994: 160). ¿Qué lo desanimó en su narración? Otros informantes son más específicos: «En la *yonna* algunas bailarinas agitan sus pechos exhibiendo con arrojo dichas carnosidades, que por lo general lucen con disimulo» (Carrasquero y Finol, 2010: 32).

En 1907 el conde Joseph de Brettes (1861-1924), francés también, llega a Colombia donde permanecerá varios años, en especial en la península guajira. Evoca la *kabraia* como uno de los espectáculos favoritos entre los indígenas, y aclara que es «una especie de representación teatral, hablada y actuada», entre actores que se desafían y «que ya tienen una respuesta prestablecida: *ve a buscarlo*, por ejemplo, o *ve a encontrarlo*» (De Brettes, 2017: 537). Describe un terreno despejado de 150 por 50 metros[4], con participantes en los dos extremos que se lanzan un desafío por medio del diálogo cantado:

> – Supe que tu hermano (o tu padre o cualquier otro miembro de la familia) murió y vengo a llorarlo.
> – Lóralo; pero el ron que mandé buscar todavía no ha llegado y no tengo nada para darte de beber.
> – Estás mintiendo: el ron está acá, pero tú quieres beberlo solo. Estás obligado a pagar mis lágrimas puesto que he venido a llorar al muerto. (Empieza a llorar).
> – Bueno, entonces bebe.
> (De Brettes, 2017: 283).

Pero el calabazo ofrecido está vacío, y esta ofensa clama venganza. El ofensor corre al extremo opuesto a esconderse entre sus compañeros simulando estar asustado, en medio de risas, y se repite el proceso dialogado. «Todo lo hacen con tal precisión que uno cree presenciar una función circense», acota De Brettes (283). Pero llegan las mujeres, y del tema del alcohol se pasa al del matrimonio. Las

4 Berbeo García afirma que la pista es de 200 metros de largo y a veces más (2013: 76).

respuestas conllevan libaciones sucesivas y rituales. El juego se prolonga hasta tarde en la noche, siempre con alegría al combinar baile, fuerza y audacia: a veces se intenta arrojar al suelo a uno de los contrincantes, que intenta conservar el equilibrio y mantenerse de pie.

A mediados del siglo XX, el antropólogo Roberto Pineda Giraldo describe este mismo baile y otras posibilidades que incluyen la imitación de diversos animales[5]. En su explicación etnográfica anota que el Baile de la Cabrita comienza con un primer grupo de indígenas que se coloca en círculo mimando un corral para guardar las cabras:

> Fuera del corral están los machos cabríos representados por otros indios que, a la vista de las cabras encerradas en el corral, dan vueltas alrededor y hacen intentos sucesivos por entrar. Los indios que representan el cerco los rechazan, pero al fin logran saltar dentro uno o dos machos; una vez dentro, finjen y toman las actitudes del macho cabrío en celo: persiguen las hembras, las huelen, las acosan y, por fin, simulan el acto sexual. (1950: 129)

Algunos investigadores sostienen que se terminó de celebrar hacia 1947 (González Cajiao, 1986: 28), o que está «ya prácticamente extinto» (Berbeo García, 2013: 73); otros avanzan que la última *Káulayawa* se celebró en 1989. Varias razones coadyuvan a explicar esta desaparición, como la feroz oposición por parte de los misioneros católicos y la existencia de sus internados indígenas que rompen la célula familiar al alejar y adoctrinar a los jóvenes de la comunidad. La migración hacia los centros urbanos y el miedo a las guerras interclaniles aclaran igualmente esta caída en desuso (Cano Correa *et al.*, 2007: 12-13).

Resurgencia y dramaturgia

Recientemente dos dramaturgos colombianos se han interesado por la Cabrita. El primero, Bernardo Enrique Berbeo García (1963), trabaja en estrecha colaboración con la Corporación Cultural Jayeechi[6], y con este sustrato, la tradición oral y la cosmogonía wayúu, elabora *Káulayawa*: *Juego de la Cabrita* (1993)[7], en wayuunaiki. Su interrogación de los problemas de identidad cultural continúa en una constante creación con varias obras centradas en el ámbito wayúu (Mächler Tobar, 2010: 193-194). Entre teatro y *performance*, o entre canto, danza y teatro-juego (*Cf.* Semprún Parra y Hernández, 2018: 220), la obra conjuga «representaciones teatrales y competencias, utilizando únicamente el cuerpo y los elementos del medio que utilizan simbólicamente», explica Berbeo García (2013: 84). Al ser representaciones rituales se facilita el uso de la lengua indígena y la actuación de los wayúus mismos.

El segundo dramaturgo, Yesid Darío Acosta, presenta su *Pütchipü'ü, el sueño es el camino* (dramaturgia de 2011), escrito a partir de una amplia investigación, como una «danza teatro juego ritual wayúu», que parte del origen mítico de la etnia y termina con las variaciones que el mundo globalizado o «colombianizado» ha introducido en ella, tales el reguetón y los celulares o los topitos en las orejas de los hombres jóvenes, olvidando las costumbres ancestrales al adoptar estas modas. En esta compleja obra que mezcla la danza de la *Yoona* con ingredientes del Baile de la Cabrita[8], Mareiwa

5 El autor propone un listado bastante completo: tortugas, carreras de caballos, abejas y ladrones de frutas, caza del *jirijir*, tigres y perros, perros y zaínos, zorra y conejo, hombres y puerco montés, cazador, perro y conejo, serpiente e incluso guerra interclánica o *putchi*. La repartición en dos grupos es constante (Pineda Giraldo, 1950: 130 y sigs.). Berbeo García añade otra posibilidad como el arrancar de yucas (2013: 86). Cano Correa *et al* citan varias más (2007: 29-33).

6 Que significa cantos en wayuunaiki. La tropa la componen 30 personas, de los cuales 20 son indígenas, y recibe los consejos de un grupo de ancianos wayúu.

7 Beca de creación teatral 1992 del Ministerio de Cultura de Colombia.

8 Otros autores hacen la misma indistinción (Carrasquero y Finol, 2010: 21). Por su parte, Cano Correa *et al* especifican diferencias notables entre los dos (2007: 23).

recita la equivalencia entre la lluvia y el semen fecundante: «Tu padre será Juya y tu madre es Maa –el árbol de sichii- guamacho. Juya-el lluvia dejará caer una gota de rocío en su ombligo mientras duerme y de ahí provendrá Eirruku, la carne y los huesos», y más adelante confirma que la «madre fue embarazada por una tempestad» (2012: 114 y 121)[9]. Las didascalias acotan la presencia de una mujer que fuma el tabaco y sueña, «todo sucede con delirante certeza» (148), y el coro manifiesta su alegría: «Gracias por ese premio que viertes en nosotros, tu preciado líquido. Haz que llueva» (155). Acosta evoca varias otras posibilidades de juego de imitación animal, para concluir su obra con el retorno de un mar que todo lo purifica. El palabrero *Pütchipü'ü* indica entonces ceremonioso que los guajiros «Siguen haciendo lo que tienen que hacer, cumplir con sus sueños, con sus actos y las acciones de la naturaleza» (173). La permanencia de la etnia wayúu después del ceremonial implicaría el desaparecer del paso del tiempo, sin negar la existencia del miedo y de la muerte.

El teatro garantiza aquí a la *Káulayawa* una perennidad, a riesgo de ser etiquetado de 'etnopoesía' (*cf.* Ferrer y Rodriguez Cadena, 1998) por lo cánones oficiales, brecha esta que lo separa de la literatura dominante (Bourdieu, 2008: 286). No obstante, la resurgencia vital viene de un proyecto colectivo que involucra tanto entidades del Estado como la ONG Tropenbos, entre otras instituciones, que recuperó y reinvindicó la Danza de la Cabrita en 2006, con esencial participación de los ancianos. Recopiló abundante documentación etnográfica y visual (Cano Correa *et al.*, 2007). El contenido de los cantos varía según las noches, y a veces es abiertamente celestino:

> Héctor Ipuana: Aquí están mis muchachitos que están recién desarrolladitos. Aquí están mis jóvenes en el grupo que está conmigo.
> Machete Epieyú: Aquí están las muchachas que vienen conmigo y esperan por un parejo, las *majayuras*.
> Héctor Ipuana: Aquí está mi *majayura*, aquí está mi señorita cuyos senos acaban de crecer como las semillas de los fríjoles. La que está conmigo.
> Machete Epieyú: Aquí está el joven que está conmigo. Espera por su pareja. (2007: 29)

Antes de salir precipitadamente para evitar que los espíritus persigan a los participantes, el evento termina con una despedida que es al mismo tiempo una invitación para el próximo encuentro: «Aquí está tu pareja, no la verás más, pareja, pareja, pareja. Aquí se mete bajo la tierra, tu pareja, tu pareja, tu pareja, tu pareja, antes de que se vaya», a lo que el otro cantor replica «Ya que te vas, te llevaré hasta la mitad del camino, le decía su parejo. Ya estás lista para tu viaje» (43). Es evidente que en esta interpretación recurro con interés al empleo de « *la description ethnographique comme texte* » (Augé, 1992: 50), aspecto que acapara de modo similar a los etnólogos de la modernidad.

Mientras llegan las próximas lluvias...

Los wayúu han sufrido significativos cambios sociales y económicos desde los años 1980 que los han forzado a una acelerada reconfiguración de la identidad étnica. Los efectos nefastos de la explotación carbonífera de El Cerrejón, la importante disminución de las superficies de terrenos tribales, la creciente intervención de las instituciones oficiales de los países donde viven los indígenas[10], y la política estatal colombiana de combatir el centenario contrabando en la península de la Guajira (Orsini Aarón, 2007: 255), todo ello conjugado ha hecho que la solución de disputas interclánicas y las costumbres de pago de sangre derrramada pasen a manos de la justicia ordinaria en detrimento de la tradicional indígena. ¿Resurge el Baile de la Cabrita como elemento de esta reconfiguración o

9 Las tejedoras dirán: «Juya además de fecundar la tierra, trae trabajo cuyo encuentro es aprovechado por las mujeres, que los convidan al trabajo comunitario [...]. La cabrita es un juego grande, en el cual se hacen muchas cosas en pro de un beneficio común» (Acosta, 2012: 157).

10 Como consecuencia de los cambios de constitución: Colombia en 1991 y Venezuela en 1999.

de esta pérdida de identidad indígena? Si antes era un ritual que presentaba elementos dramáticos, hoy es un ceremonial como mito dramatizado; la encarnación actual es un drama enriquecido de elementos rituales. Pineda Giraldo fue certero al afirmar hace más de cincuenta años «que no es otra cosa que una verdadera recreación del mundo del indígena» (1950: 127). Dicho de otra manera, «la lluvia logra siempre imponerse sobre la sequía, la vida sobre la enfermedad y la muerte», estima Perrin (1980: 224).

El *piouy* donde se revive la *Káulayawa* puede ser considerado un ágora, una plaza pública abierta de socialización, espacio relacional y altamente simbólico que permite estructurar una novedosa reivindicación identitaria, cargada de evidente carácter político en nuestros días. Uno de esos « territoires » que constituyen, afirma Bruno Latour, lugares desde donde resistir y redefinir las condiciones de existencia (2017). Por su parte, al reflexionar sobre los cambios espacio/temporales de nuestras sociedades contemporáneas, Marc Augé sostiene que « un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique », añadiendo que « les lieux anthropologiques créent du social organique » (1992 : 100 y 119). Se transmite en estos espacios la memoria colectiva, a todos y por medio del juego, implicando una constante interacción participantes/público, interrelación que atenúa la dicotomía actor/espectador y que han intentado tantos dramaturgos y directores. ¿Retorno a un pre-teatro fuera del escenario habitual? ¿Teatro callejero de la modernidad? Quizá se debe recordar aquí el concepto de « *réciprocité alternante* » de Marcel Mauss, una reciprocidad voluntaria y simultáneamente obligatoria (2002: 187); entre los wayúu esta es simétrica, como afirma Giangina Orsini Aarón (2007: 88), y mantiene estrecha relación con el sistema de cobros y pagos, incluso aquellos por ofensas verbales (8). El carácter alternante utilizado en el *Káulayawa*, ¿explicaría en parte las reglas del juego? ¿Una construcción dual de la espacialidad?

Recordemos que alía canto, música, danza, teatro, pantomima e incluso acrobacia, y al mismo tiempo oscura magia y religión arcaica. Jacques Rancière afirma: « Le théâtre est le lieu où des ignorants sont conviés à voir des hommes soufrants ». Propugna a partir de este postulado un nuevo teatro que recupere el sentido original donde los espectadores « deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs »; visto de otro modo, se indaga con « le corps actif d'un peuple mettant en acte son principe vital » (2008: 9-11). Nos enfrentamos aquí a una ceremonia comunitaria donde la etnia entera es performadora, y donde simultáneamente se concretiza esa delicada oscilación entre consenso y disenso. Los participantes mismos insisten en la supervivencia del pensamiento tradicional resultante de la *Káulayawa* (Cano Correa *et al.*, 2007: 51-53). Como anhela Iris Aguilar Ipuana, indígena wayúu de la Asociación Indígena de la Guajira, Jayama: «Mientras Juya, en forma de lluvia, preñe a Maa (la tierra), nosotros los wayúu mantendremos la esperanza de seguir viviendo» (1990: 279).

Bibliografía

ACOSTA, Yesid Darío, 2012, «*Pütchipü'ü*: el sueño es el camino», in *Becas de dramaturgia teatral,* Bogotá, Ministerio de Cultura, p. 103-176.

AGUILAR IPUANA, Iris,1990, «¿Qué política buscamos los wayú?», in ARDILA, Gerardo C (dir.), *La Guajira. De la memoria al porvenir, una visión antropológica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Fondo FEN Colombia, p. 275-279.

AUGÉ, Marc, 1992, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

BERBEO GARCÍA, Bernardo Enrique, 2013, *Exploración de los elementos escénicos Wayúu en la Yonna y el Kaulayawa a través de las artes visuales*, maestría dirigida por Santos Valencia Carmona, Riohacha, Universidad de la Guajira.

BOURDIEU, Pierre, 1978, « Dialogue sur la poésie orale en Kabylie. Entretien avec Mouloud Mammeri », *in Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 23, p. 51-66. *Id.*, 2008, *in Esquisses Algériennes*, textes edités et presentés par Tassadit Yacine, Paris, Seuil, p. 285-319.

CANDELIER, Henri, 1994, *Riohacha y los Indios Guajiros*, traducción de Max Fauconnet, Bogotá, Gobernación de la Guajira y ECOE.

CANO CORREA, Claudia, VAN DER HAMMEN MALO, María Clara, ARBELÁEZ ALBORNOZ, Camilo y MONTES, Andrés, 2007, *Káulayawa: Complejo ceremonial relacionado con la fertilidad y la actividad agrícola entre los wayúu del área de la Makuira (La Guajira, Colombia)*, informe Convenio Específico de Cooperación: Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt y Fundación Tropenbos Internacional Colombia.

CARRASQUERO, Angela y FINOL, José Enrique, 2010: «Mito, concepciones del cuerpo y *yonna wayúu*», Revista *Omnia*, vol. 16, n° 1, enero-abril, Maracaibo, p. 18-34.

DE BRETTES, Joseph, 2017 [1907-1908], «Los últimos caribes. Entre los indios goagiros. Recuerdos de exploración en el norte de Colombia», en NIÑO VARGAS, Juan Camilo (estudio crítico y traducción de textos), *Indios y viajeros. Los viajes de Joseph de Brettes y Georges Sogler por el norte de Colombia 1892-1896*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia y Universidad de los Andes & Pontificia Universidad Javieriana, p. 509-567.

DE MARTINO, Ernesto, 2016, *La fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, texte établi, traduit de l'italien et annoté sous la direction de Giordana Charuty, Daniel Fabre et Marcello Massenzio, Paris, EHESS.

GONZÁLEZ CAJIAO, Fernando, 1986, *Historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

EIGENMANN, Éric, 1996, *La parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver : théâtres du dialogisme*, Paris, L'Arche.

FERRER, Gabriel Alberto y RODRIGUEZ CADENA, Yolanda, 1998, *Etnoliteratura Wayúu: estudios críticos y selección de textos*, Barranquilla, Universidad del Atlántico.

LATOUR, Bruno, 2017, *Où aterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris , La Découverte.

MÄCHLER TOBAR, Ernesto, 2010, «*Y, este pobre indio... ¿qué hace por aquí?* Teatro indigenista en Colombia: quince últimos años», *Boletín de Antropología*, vol 24, n° 41, Medellín, Universidad de Antioquia, Departamento de Antropología, p. 180-206.

MAUSS, Marcel, 2002, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

OCAMPO LÓPEZ, Javier, 1987, *Historia de la cultura hispanoamericana. Siglo XX*, Bogotá, Plaza y Janés.

ORSINI AARÓN, Giangina, 2007, *Poligamia y contrabando: nociones de legalidad y legitimidad en la frontera guajira. Siglo XX*, Bogotá, Universidad de los Andes & Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales, CESO.

PEÑÍN CHACÓN, José, 2005, «La Guajira: música de solistas en tierra de soledad», *Anuario Musical*, n° 60, Barcelona, p. 273-298.

PERRIN, Michel, 1980, *El camino de los indios muertos. Mitos y símbolos guajiros*, traducción de Fernando Núñez, Caracas, Monte Ávila.

——, 2001, *Les praticiens du rêve. Un exemple de chamanisme*, Paris, PUF Quadrige.

PINEDA GIRALDO, Roberto, 1950, «Aspectos de la magia en la Guajira», *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, vol. III, 1a entrega, p. 1-163.

RANCIÈRE, Jacques, 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.

SEMPRÚN PARRA, Jesús Ángel y HERNÁNDEZ, Luis Guillermo, 2018, *Diccionario general del Zulia*, Maracaibo, Sultana del Lago, 2a edición, corregida y aumentada.

VÁSQUEZ CARDOZO, Socorro y CORREA C., Hernán Darío, 1993, «Los Wayúu», in *Geografía humana de Colombia*, t. II, *Nordeste indígena*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, p. 215-292.

VERGARA GONZÁLEZ, Otto, 1987, «Guajiros», in *Introducción a la Colombia Amerindia*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional / Instituto Colombiano de Cultura / Instituto Colombiano de Antropología, p. 27-38.

——, 1990, «Los Wayúu. Hombres del desierto», in ARDILA, Gerardo C. (dir.), *La Guajira. De la memoria al porvenir, una visión antropológica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Fondo FEN Colombia, p. 139-161.