

Lanigi garawoun (Corazón tambor)

**Música, espiritualidad
y etnicidad en los garífunas
de Livingston, Guatemala**

Augusto Pérez Guarnieri



Premio de
Musicología
Casa de las Américas
2024



Lanigi garawoun **(Corazón tambor)**

**Música, espiritualidad
y etnicidad en los garífunas
de Livingston, Guatemala**

Lanigi garawoun (Corazón tambor)

**Música, espiritualidad
y etnicidad en los garífunas
de Livingston, Guatemala**

Augusto Pérez Guarnieri

Edición y diagramación: Nisleidys Flores Carmona
Diseño de colección y de cubierta: Ricardo Rafael Villares
Ilustraciones de cubierta y portadillas interiores: María Reboredo

© Augusto Pérez Guarnieri, 2026
© Sobre la presente edición:
Fondo Editorial Casa de las Américas, 2026

ISBN 978-959-260-693-7



Fondo Editorial Casa de las Américas
3ra. y G, El Vedado, La Habana, Cuba
www.casadelasamericas.com

*Loudiña wadagümanu le luagu hiri luma hafuleisei sun garinagu
Labugana luma ge hon sun ahari lau habafu, lau mamarügü
la subudi hafarenra numa, rutiña ge uma un lu noürügüdünei
nigarawoun lidan eibuguni le...*

*Dedico este trabajo a la población garífuna de Livingston y a sus
poderosos aharis, quienes no solo me comparten generosamente su
sabiduría, sino que también permiten que retumbe mi garawoun en
estos recorridos.*

INTRODUCCIÓN

Presentación y propósitos de la investigación

Hacia el siglo XVI, la cuenca del Caribe fue un escenario de relevancia para el avance colonial europeo y su necesidad de mano de obra y amplitud de mercado. En ese marco, se gestaron complejos y cambiantes procesos de encuentros, intercambios y disputas por territorios y rutas comerciales. De ahí que las naves extranjeras en esta región, hacia 1630, conformaran un tercio de la totalidad de las flotas internacionales que surcaban el Océano Atlántico (Wolf, 1993 [1982], p. 189). Haciendo foco en la isla de San Vicente (Antillas Menores), me interesa destacar la interacción entre grupos de arawakos –habitantes originarios de dicho territorio al que denominaban «Yurumein»– y cimarrones –africanos esclavizados escapados de colonias europeas vecinas y naufragios–, quienes se aliaron con la intención de resistir la hostilidad colonial y esclavista de franceses e ingleses que pugnan por la posesión de la isla (Arrivillaga, 1988a). El encuentro de esta diversidad de personas y procedencias en un contexto de guerra y sometimiento generó procesos de creación cultural particulares y complejos que modelaron instituciones y prácticas culturales (Mintz y Price, 2012 [1976]), los cuales dieron lugar a una nueva identidad colectiva: la garífuna.

La etnogénesis de esta «tribu colonial» (Helms, 1969) incluye la «guerra caribe»: el enfrentamiento entre Inglaterra y Francia por los preciados territorios antillanos (Johnson, 2007a). Los garífunas,¹ aliados a los franceses, resistieron contra los ingleses que pretendían poseer la isla y esclavizarlos, y fueron derrotados por la superioridad del armamento inglés en 1796. Los 2 080 sobrevivientes fueron

¹ En idioma garífuna la palabra *garínagu* designa al pueblo, en plural, y es frecuentemente utilizada por los movimientos de reivindicación étnica, mientras «garífuna» es empleada para el singular. En este volumen, y con el fin de hacer legible el texto, utilizaré «garífunas» para el plural y «garífuna» para el singular (ambas palabras reconocidas por la Real Academia Española [RAE]).

deportados a la isla de Roatán, en Honduras, en lo que se considera «el día más triste en la historia garífuna», en abril de 1797. A partir de ese momento –en el marco de los mencionados procesos de expansión colonialista europea y los posteriores movimientos independentistas y de conformación de los Estados nación centroamericanos–, los garífunas se diversificaron en asentamientos poblacionales alrededor del golfo de Honduras, que incluyen los actuales países de Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua. En este primer movimiento diaspórico, en 1802 –de acuerdo a la tradición oral–, Marcos Sánchez Díaz llega en un bergantín al paraje conocido en la actualidad como Livingston, departamento de Izabal, República de Guatemala, junto a unos doscientos garífunas, quienes sentaron las bases del pueblo, al cual aún hoy se accede únicamente por vía fluvial y donde se estima componen una población minoritaria de, aproximadamente, cinco mil personas, dentro de un país con alrededor de quince millones de habitantes.

La zona forma parte de los escasos kilómetros de costa poseídos por Guatemala, los cuales fueron defendidos gracias a la presencia garífuna. Esto se contradice con la actitud de marginalización que históricamente el gobierno le ha asignado a este pueblo. Dentro de la propia Guatemala, poco se conoce de su historia y generalmente abundan los estereotipos instalados sobre la cultura afroamericana en general. Me refiero a una visión pintoresca, caribeña y exótica que tiende a su marginación, discriminación, extranjerización, negacionismo e invisibilización (Arrivillaga, 2009), en el contexto de expansión del sistema mundial y el ejercicio del poder estructural violento (Mintz y Price, 2012 [1976]). Esta marginalidad no es entonces meramente espacial o fundamentada en su condición de minoría étnica y lingüística –se contabiliza un total de 19 529 garífunas guatemaltecos, distribuidos en diversas localidades²–; se evidencia también a través de una falta de atención gubernamental a sus necesidades básicas, que la posiciona en situación de pobreza estructural y vulnerabilidad. Por este motivo, desde mediados del siglo XX y de manera creciente hasta la actualidad, se ha generado un segundo movimiento diaspórico hacia los Estados Unidos, donde la presencia garífuna supera en cantidad a la población total en Centroamérica.³ Este proceso implica intercambios económicos, simbólico-identitarios, religiosos y políticos de impacto en

² Datos brindados por el Instituto Nacional de Estadística de Guatemala (INE) 2018, *Censo de población*, www.censopoblacion.gt., consultado el 4/6/2020.

³ Los datos más actualizados indican los siguientes números poblacionales de garífunas por país: 98 000 en Honduras, 14 061 en Belice, 500 en Nicaragua, 120 000 en los Estados Unidos (Arrivillaga, 2009) y 19 529 en Guatemala (INE, 2018). Comentaré más sobre estos datos en el capítulo 3.

las comunidades centroamericanas, donde gran parte de las familias dependen económicamente de alguno de sus integrantes emigrados.

La población garífuna de Livingston, Guatemala, comparte, al igual que muchas otras comunidades de afrodescendientes en América, una historia social del silencio; es decir, han sido considerados culturalmente irrelevantes y socialmente inexistentes, ubicados por fuera de la conformación del Estado nación. La situación de aislamiento espacial, sumada a procesos de invisibilización, extranjerización y movimientos migracionales hacen de esta población una minoría étnica, protagonista de un proceso de etnicismo –en el sentido utilizado por Namane para referirse a una «identidad que se impone al pueblo por parte de la economía política de un estado racial» (citado por Comaroff, 2011, p. 47)–, que se evidencia en Livingston, donde el acceso a la salud, a la vivienda y a un empleo formal resultan ser deudas históricamente contraídas por el Estado guatemalteco. Ello posiciona a los garífunas en un lugar marginal y estereotipado, para protagonizar un espacio etnoturístico que entra en tensión con el proceso de etnicidad a través del cual se organizan para procurar el reconocimiento de su legado colectivo y promover su identidad.

También es posible identificar el silencio con relación a la población garífuna en términos de la producción académica dedicada a este grupo. Se ha podido comprobar una relativa «sordera antropológica» (Peek, 1994) vinculada con una concepción occidental que pondera el sentido visual (Ihde, 2007 [1976]), mientras el aspecto sonoro –música, sonidos y silencios– es considerado de modo complementario y poco relevante para la problematización cultural. Sin embargo, tal como sostengo en esta investigación, la música posee para los garífunas una relevancia social determinante.

En este libro presento, con algunas modificaciones de estilo, lo que se constituyó mi tesis doctoral defendida en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Argentina)⁴ en el mes de septiembre de 2022. La obra propone analizar las relaciones entre música y dinámica identitaria de la población garífuna de Livingston, Guatemala. Para ello se focaliza en las tramas simbólicas y políticas de su vida religiosa/espiritual. Su título condensa gran parte de los conceptos desarrollados, ya que *lanigi garawoun* –que se traduce como «corazón tambor»– no solo es el nombre del tambor central de las ceremonias de culto a los ancestros, sino que se constituye como un emblema identitario que sintetiza los sentidos atribuibles a la garifunidad. Su

⁴ Dirigida por el doctor César Ceriani Cernadas (Universidad de Buenos Aires [UBA]-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas [CONICET]). Jurado compuesto por la doctora Julia Broguet (Universidad Nacional de Rosario [UNR]-CONICET), el doctor Gustavo Ludueña (Universidad Nacional de San Martín [UNSAM]-CONICET) y el doctor Pablo Wright (UBA-CONICET).

sonido, su ubicación, su función y el secretismo existente respecto a sus particulares modos de acción y transmisión lo instituyen como el núcleo central del conocimiento cultural de este grupo.

Conceptos provenientes de la antropología de la música y de la experiencia han guiado mis análisis a partir de perspectivas como la de *sonido-en-el-mundo* (Stoller, 1996), que propone trascender el visualcentrismo para hacer énfasis en la dimensión de lo audible mediante la participación experiencial intersubjetiva. La música garífuna permite acceder a procesos de creación cultural generados en el marco de condiciones históricas de marginalidad, los cuales se insertan en tramas de relaciones que involucran una diversidad de actores. Me interesa analizar dichos procesos a partir de los modos en los que se articula el lenguaje sonoro en el marco de rituales de lo que localmente se conoce como «espiritualidad garífuna», donde hombres tamboreros (*doümbria*) y mujeres cantantes (*gayusa*) ejecutan una música estructurada a partir del toque (*ugulendu*) del tambor principal (*lanigi garawoun*), mediante una *performance* que encierra una forma simbólica-comunicativa que representa un claro ejemplo de cómo un tipo de sonidos es estructurado socialmente para vehiculizar significado. A través de un largo proceso de inmersión etnográfica, indago cuáles son las condiciones de creación, transmisión y ejecución de la música ritual, para comprender cómo la música moviliza y escenifica significados culturales sobre la identidad étnica y la subalternidad social que implican una dinámica de relaciones de la que participan tanto practicantes y líderes religiosos-espirituales y sus ancestros, como actores representantes de la Iglesia católica y del Estado nación guatemalteco en sus múltiples interrelaciones asimétricas de poder.

Metodología y fuentes: el áfurugu etnógrafo

La investigación está sustentada en una serie de trabajos de campo iniciados en 2008. La observación-escucha participante y la presencia prolongada en la población de Livingston han conformado un archivo etnográfico que incluye el registro fotográfico, sonoro y audiovisual de *performances* musicales-dancísticas, rituales públicos y privados, entrevistas y diversos aspectos de interés para la investigación. En la tabla 1 se detallan los períodos de trabajo etnográfico, y se indican los principales registros obtenidos.

Luego de una primera etapa donde los principales registros se relacionaron con la música «de calle» o secular, la etnografía en profundidad junto a líderes de la espiritualidad me permitió el acceso a información mayormente vedada sobre la música de la espiritualidad y su contexto.

Tabla 1. Períodos y detalles del trabajo de campo

<i>Año</i>	<i>Período</i>	<i>Registros principales</i>	<i>Etapa</i>
2008	mayo	Música secular (tambor, sonaja y canto). Entrevistas a referentes musicales.	I
2010	enero-marzo	Música secular. Cantos <i>gayusas</i> . Entrevistas generales.	I
2011	junio-julio; noviembre-diciembre	Espiritualidad. Entrevistas a <i>gayusas</i> y líderes. Primer acceso a chugú. Yurumein. Registro del ritual. Publicación de « <i>Ubafu</i> : el legado de los abuelos garífunas» (Pérez Guarnieri, 2011a).	I
2013	junio-julio	Música de la espiritualidad: ugulendu, abeimahani. Trabajo sobre los textos del <i>ounagülei</i> Juan C. Sánchez. Chugú: Primer registro en audio del ritual.	II
2015	diciembre	Wanaragua. Registro del ritual.	II
2016	enero-marzo	Cristo de Esquipulas. Registro del ritual. Misas de aflicción. Entrevistas a creyentes y participantes del Círculo Espiritual Garífuna.	II
2017	enero-marzo	Misa católica en garífuna en la Iglesia. Misa católica en garífuna en el <i>dabúyaba</i> . Procesiones, funerales. Entrevistas a sacerdotes católicos y líderes de la espiritualidad garífuna.	II
2018	febrero-mayo	Beca MED-FLACSO. Trabajo en archivos en Ciudad de Guatemala. Entrevistas e intercambios con académicos locales. Etnotexto sobre espiritualidad. Semana Santa (marzo-abril). San Isidro Labrador (mayo). Registro de los rituales (Livingston).	III
2019	julio	Presentación del libro <i>Palabra(s) de ounagülei(s)</i> (Sánchez y Pérez Guarnieri, 2018). Ciudad de Guatemala y Livingston. Misa garífuna de cabo de año. Entrevistas sobre curandería, migración y espiritualidad.	III

El registro de las canciones se realizó en soporte audiovisual en contexto (por ejemplo, canciones de chugú) y también en entrevistas mediante las cuales se procedió a la transcripción y traducción de las letras, las cuales pueden ser comprobadas mediante un dispositivo de cuatro instancias:

1. Con la informante principal de la canción.
2. Con una maestra bilingüe con experiencia en traducciones garífuna-español.
3. Con otra cantora *gayusa* que no haya participado de la entrevista en la que surgió la canción en cuestión.
4. Con el diccionario mayormente citado en trabajos académicos (Cayetano, 2005).

El archivo etnográfico cuenta con cuarenta y ocho cantos correspondientes a los tres rituales principales. Una selección de estos registros audiovisuales se presenta en los anexos 3.1, 3.2, 3.3, e incluyen enlaces que permitirán acceder a verlos y escucharlos en Internet.

El idioma garífuna⁵ posee una centralidad arawak y conjuntos de vocablos de lenguas europeas (francés, inglés, español) y africanas (bantúes), y se configura como una de las claves para el acceso al campo. Si bien los garífunas hablan además de su lengua el español o el inglés, el iniciar una conversación en garífuna genera una predisposición y una familiaridad inmediata. En el contexto ritual, el manejo de la lengua se torna una condición para acceder al diálogo con las entidades ancestrales, quienes no se detienen a conversar con nadie si no es en idioma garífuna. Un glosario de los términos utilizados con su correspondiente traducción al español se incluye en el Anexo 2 de este libro.

La tercera etapa del trabajo de campo (2018-2019) fue propiciada por una estancia doctoral financiada por el Ministerio de Educación y

⁵ El idioma garífuna debe ser comprendido en el marco de la etnogénesis de este grupo, cuando diversos grupos indígenas correspondientes a la macrofamilia lingüística *kariban* convergieron con otros lenguajes como el *igneri-arawako*, dando lugar al *kalíphona* (Kaufman citado por Forbes, 2011, p. 21) o convergencia *cari-be-isleña* (Taylor, 1951). El garífuna se reconoce como un lenguaje de matriz arawak con influencias de otros lenguajes generados por el contacto entre grupos culturales indígenas, africanos y europeos en las Antillas Menores entre los siglos XVI y XVII. Considerando la dispersión transnacional a lo largo de la historia de este grupo, Forbes menciona al idioma que actualmente se habla en Livingston como un *garífuna moderno vernáculo*, en el cual se identifican conjuntos de palabras atribuibles a lenguas europeas (francés, inglés, español) y bantúes (África), pero estos elementos se presentan de modo periférico a una centralidad arawak, en coincidencia con lo analizado por Taylor (1951).

FLACSO-Argentina en 2018, por lo que constituyó el único viaje con financiamiento externo. Durante ese período se enfatizó particularmente en la investigación y publicación de una serie de textos sobre espiritualidad que me confiara uno de los líderes locales (Sánchez y Pérez Guarnieri, 2018).

Tal como se podrá apreciar en el desarrollo de los capítulos, también he utilizado fuentes bibliográficas y de archivo para establecer diálogos entre los registros históricos existentes y la actualidad como un modo de experimentar la historia e historiar el presente etnográfico. Se trata de una relectura de la historia en clave etnográfica que toma algunas de las menciones realizadas por viajeros del siglo XIX y etnógrafos del siglo XX, quienes dedicaron trabajos a la población garífuna como indicios para comprender la vigencia de las acciones, así como para subvertir o «callar» el silencio existente en tales observaciones. Parafraseando a Marshall Sahlins (1988), me propongo escuchar la historia garífuna más allá del presente etnográfico y desbaratar el concepto de una música interpretada como un mero fin estético y entretenedor.

Clifford Geertz propone practicar la evocación como un modo de vincular el «estar allí», el «estar aquí», el «escribir en» y el «escribir acerca de» para construir textos que transmitan la convicción de quien está familiarizado con la forma de vida de determinado tiempo-lugar y el interior de determinado grupo (Geertz, 1989, p. 150). Por otro lado, Barz y Cooley (2008) proponen la integración entre las experiencias de campo y su representación o comunicación mediante la búsqueda de todo aquello que se oculta entre las sombras que los investigadores proyectamos en el campo. Es decir que al implicarnos en la experiencia etnográfica podemos ir más allá de textos, representaciones y registros para sumergirnos e indagar en las sombras que construimos y proyectamos. Al pensar en esa imagen y en pleno proceso de evocación de las experiencias etnográficas que guían esta investigación, se me hace presente un aspecto ontológico local que detallaré en el capítulo 6: para los garífunas todos los seres humanos poseemos un doble, un «otro yo», una «sombra» que nos acompaña desde nuestro nacimiento, nos brinda protección y es conocido como *áfuru*. Muchos interlocutores me han relatado situaciones de copresencia, es decir, que ellos mismos han sido observados en dos lugares al mismo tiempo –su cuerpo consciente autopercebido en un espacio, en el mismo momento en el que otras personas lo han divisado en otro–. Algunos líderes espirituales expresan poder dominar a su *áfuru* y, por ende, manejar la capacidad de la copresencia como un poder especial. Siguiendo con el objetivo de expresar la lógica nativa, me propongo en términos metodológicos ejercitar la capacidad de dominar a mi propio *áfuru* etnógrafo, para estar acá –lejos, en Villa Elisa, provincia de Buenos

Aires, Argentina— escribiendo este libro a la vez de poder (re)visitar el pueblo de Livingston, dialogar con la gente, hacer música junto a ellos y construir una narrativa etnográfica mediante una evocación vívida que trascienda las meras descripciones de objetos, hechos o acciones. Para el modelo de descripción densa de la experiencia, la capacidad de evocación vivencial propuesta por esta herramienta metodológica permite conjugar en un texto las perspectivas del viajero y del cartógrafo, la mirada íntima y la analítica que permita interpretar las acciones en su dimensión simbólica, para desentrañar las tramas de significación en la que estas se insertan (Geertz, 2005). Al revisar imágenes, audios, notas, objetos y registros de campo me (re)encuentro con sentimientos de nostalgia, soledad, alegría y ansiedad por la tarea. Los tambores garífunas que a lo largo de estos años fueron poblando mi hogar y mi oficina se transforman en mediadores de este proceso evocativo. Hacia allí partirá mi *áfuru* etnógrafo, entonces, cada vez que esté revisando mis notas de campo, escuchando, haciendo y compartiendo música, escribiendo o releendo esta obra.

Organización de la obra

El libro está organizado en dos partes. En la primera, presento lo que se configura como el dispositivo teórico-metodológico de esta investigación junto con una revisión de los antecedentes del campo de estudios de mi interés. Una vez expuestos los fundamentos teóricos y analizada la producción académica vinculada con los garífunas, la segunda parte se orienta a exhibir una serie de experiencias etnográficas que funcionarán como llaves para abrir las dimensiones analíticas que sustentan esta investigación. Del mismo modo que ocurrió en mi devenir etnográfico, se presenta un recorrido que se inicia en la descripción de experiencias accesibles al público en general —festividades y acciones en el espacio público— para luego dar cuenta de aquellas generadas en el ámbito privado, vedadas a personas ajenas a las familias organizadoras —diversos rituales y representaciones del culto a los ancestros—. De esta manera, se podrán apreciar en primera instancia las capas externas de la matriz cultural garífuna para identificar y luego ir profundizando el análisis sobre el repertorio de elementos, formas de organización y conocimiento que esta población identifica como el núcleo específico de su cultura autónoma.

En el capítulo 1 propongo la configuración de un dispositivo analítico que integre las perspectivas teórico-metodológicas para explorar las acciones y los procesos culturales identificables tanto en las experiencias etnográficas como en la revisión de antecedentes,

manteniendo una relación articulada con el objetivo general de este estudio. Mi interés radica en experimentar la música para comprender sus múltiples relaciones y sentidos en el marco de lo que presento como *musicalidades culturalmente diferenciadas*, abordando el campo mediante una observación-escucha participante.

El capítulo 2 presenta una revisión de la producción académica realizada sobre poblaciones garífunas centroamericanas. Me interesa destacar el modo en el que las primeras descripciones sobre este grupo étnico registradas en la literatura de viajes del siglo XIX expresan una serie de estereotipos y generalidades que son luego replicados por publicaciones científicas dentro del ámbito de la antropología en el siglo XX. Asimismo, examino las investigaciones modernas sobre este grupo, de donde surge que el campo de la espiritualidad y, particularmente, la población de Livingston se presentan como un área de vacancia.

La segunda parte está conformada por cinco capítulos que constituyen el insumo etnográfico de la investigación. Cada uno se titula con un vocablo garífuna que condensa la experiencia etnográfica a analizar. En el capítulo 3 hago una presentación del pueblo de Livingston, y exploro su condición insular y fronteriza dentro del Estado nación guatemalteco. A tal fin, examino las matrices de alteridad vigentes en la dinámica social y las acciones estatales de turismo y patrimonialización para identificar la perspectiva multicultural que exacerba ciertos determinantes identitarios (vestimenta, música, entre otros), mientras invisibiliza los regímenes de subalternización que mantienen a la población marginalizada y empobrecida. También analizo la realidad económica local y los circuitos de intercambio generados por los fenómenos migratorios y turísticos que generan particulares modos de construcción de la garifunidad.

En el capítulo 4 indago en las acciones que conforman el ritual yurumein, una escenificación pública del arribo de los primeros pobladores garífunas al continente en sus dos modalidades: la fiesta de San Isidro Labrador y el Día Nacional del Garífuna de Guatemala. Me interesa enfatizar que todas las instancias del ritual se encuentran articuladas por la música, que se identifica como un *sonopoder* que moldea la garifunidad y da cuenta de su uso estratégico en el marco de una arena interétnica en la que garífunas, Iglesia católica y Estado nación establecen acuerdos y tensiones sobre el uso de espacios y símbolos.

Siguiendo con la secuencia de exploración de la vida ritual garífuna, en el capítulo 5 me propongo describir y analizar el wanaragua, una danza masculina basada en toques de tambor y cantos que evocan las acciones de resistencia de los antepasados ante la avanzada colonial europea durante el período etnogénico. La etnografía permite identificar los sentidos de beligerancia y resistencia atribuidos a esta danza

en un diálogo con antecedentes y documentos históricos. Asimismo, me interesa explorar la vinculación de estas acciones con los sentidos de espiritualidad local, considerando que dichos sentidos se ocultan tras la aparente secularidad de esta manifestación.

El capítulo 6 aborda el chugú, culto de invocación y ofrenda a los espíritus de los ancestros, que se compone de complejos procedimientos como la posesión espiritual, la música de tambor, cantos ceremoniales y una diversidad de acciones que se encuentran reguladas por líderes, médiums, músicos y colaboradores organizadores de las ceremonias y que administran la comunicación con los espíritus. Al posicionar mi lente antropológica sobre el ugulendu –género musical ceremonial–, analizo las condiciones de producción y transmisión sonora en su contexto sociohistórico, identificando lo que se presenta como el núcleo interior de la cultura garífuna.

A modo de cierre de la segunda parte de la investigación, en el capítulo 7 abordo la misa católica en idioma garífuna –lemesi–, para explorar las relaciones entre religiosidad, espiritualidad, música y etnicidad. Considerando la participación de garífunas en ambos cultos –católico y ancestral–, indago en las distinciones, las yuxtaposiciones y los dilemas vigentes en esta arena de interacciones, disputas y negociaciones protagonizadas por líderes católicos, líderes de la espiritualidad local y practicantes.

En la última parte de este libro expongo una serie de conclusiones a través de la conjunción de los principales hallazgos que cada capítulo propone. Asimismo, presento un análisis hermenéutico con su correspondiente esquematización, con el fin de dar cuenta de los conceptos claves que surgen de las experiencias y los estudios realizados.

La experiencia etnográfica combina sonidos, colores, sabores, texturas y aromas con una diversidad de pensamientos que vehiculizan sentimientos de nostalgia, afecto, temor y alegría que conforman el caudaloso río sobre el cual esta obra se propone navegar. Las acciones presentadas en la superficie de los rituales vivenciados son expresiones que requieren una inmersión profunda para comprender sus significados y su relación orgánica con la matriz cultural garífuna. Tal como anuncian las canciones rituales, los espíritus de los ancestros, portadores de la sabiduría, llegan a las ceremonias cantando y bailando, embarcados desde los confines primigenios al encuentro de sus familiares. Deseo que estas palabras iniciales y los capítulos venideros puedan dar cuenta de estas formas de organización para retumbar, danzar, cantar y admirar el conocimiento de esta población del caribe guatemalteco.

Oh gareibei wagei.

Oh, en cayuco venimos.

Oh yagana ugulendu mama.

Oh, bailando y tocando en el cayuco.

PRIMERA PARTE

*Oh yudei deiru deiru, wala gayi mama.
Aye deiru tabu walugu [...].
Oh wabinaguba uguñe mama wadayaguba uguñe.
Ah niha uremusa lira mama wadayaguba.*



Oh, mueve la maraca, el gallo canta.
Oh, sí, la maraca debajo de nuestro gallo.
Hoy bailaremos, hoy vamos a llegar.
Ah, aquí está este gallo, hoy vamos a llegar.
(Canto de chugú).

Capítulo 1

DEJARSE AFECTAR POR LA EXPERIENCIA

SONORA GARÍFUNA

Esta investigación propone abordar las relaciones entre la música, la espiritualidad y la etnicidad garífuna mediante la observación-escucha participante y la comunicación intersubjetiva con sus actores. El marco teórico-metodológico que la sustenta es el de la antropología de la experiencia, cuya finalidad es la de observar y analizar los modos mediante los cuales los individuos experimentan su propia cultura a través de acciones, sentimientos, razonamientos y expectativas. La hipótesis que guía este trabajo sostiene que la población garífuna otorga a la dimensión sonora una inmanencia socialmente determinante, lo que requiere que la perspectiva experiencial esté orientada desde la antropología de la música, los estudios culturales del sonido y los marcos analíticos que problematizan la producción de etnicidad en la contemporaneidad en atención a su carácter procesual y relacional –formación nacional de alteridad y control cultural–. En este capítulo presentaré las mencionadas perspectivas como una manera de conformar mi dispositivo de observación, escucha y análisis. Esta lente antropológica permitirá aumentar y disminuir la distancia focal y los ángulos de audiovisión como una guía integral del proceso analítico.

1.1 Experiencia, intersubjetividad y sonido-en-el-mundo

1.1.1 Experiencia

Ellos no me hablaron del asunto más que cuando pensaron que yo había sido «tomada» por la brujería, esto es, cuando reacciones que escapaban a mi control les mostraron que yo había sido afectada por los efectos reales –a menudo devastadores– de tales palabras y tales actos rituales. En efecto, algunos pensaron que yo era una desembrujadora y se dirigían a mí para que actuara; otros pensaron que yo estaba embrujada, y me hablaron para ayudarme a salir de ese estado. Con excepción de algunos notables (quienes hablaban gustosamente de la brujería, pero para descalificarla) nadie tuvo la idea de hablar de esto conmigo porque yo fuera etnógrafa.
(Favret-Saada, 2014, p. 61).

La antropología de la experiencia plantea re-pensar las expresiones observables en el trabajo de campo más allá de lo estrictamente verbal, para integrar imágenes, pensamientos, deseos y todo lo relacionado con la experiencia vivida (Brunner, 1986). Propone que estas expresiones forman parte de una actividad procesual protagonizada por quienes re-experiencian su cultura en el marco de particulares contextos históricos (García, 2005). La cultura, entonces, no es un conjunto de textos aislados, sino que debe ser entendida como *performances*, *re-performances* y re-narraciones de textos (Brunner citado por García, 2005, p. 26).

Víctor Turner (2002) entiende al mundo social como un devenir y no como una estructura estática. Lo propone como una organización procesual constituida por experiencias vividas con estadios temporales discernibles en el marco del «drama social»: un tipo específico de estructura experiencial que se genera cuando una persona –como integrante de un grupo– o un subgrupo transgrede una norma, lo que genera una secuencia ritual de reparación, cuya dinámica debe analizarse desde el concepto de *performance*. La experiencia vivida está compuesta por múltiples relaciones entre aspectos cognitivos (la cognición del pasado), afectivos (sentimientos, afecto y acciones presentes) y volitivos (el poder de usar la voluntad y construir futuro). La memoria ejerce una fuerza que afecta las vivencias y acciones presentes, vinculando todo lo que la cultura y el lenguaje han cristalizado con lo que sentimos, queremos y pensamos sobre el presente, modelando un significado, entendido este como unidad estructural que

integra experiencias del pasado con el presente, un complejo de ideas y valores afines a la visión del mundo y el *ethos* cultural (Turner, 2002). Estas estructuras experienciales responden a la necesidad ritualizada de comunicar y es esa misma acción comunicativa la que da sentido, la que construye significados en el marco de las *performances* del *drama social*. Estas se expresan en tramas complejas que Turner (1986) conceptualiza como «sinfonías», las cuales trascienden lo estrictamente musical ya que involucran todos los códigos sensoriales a través de lenguajes corporales, musicales, visuales, aromáticos y culinarios, entre otros, que se superponen e interpenetran.

Al experimentar el campo podemos reflexionar sobre la etnografía y, también, re-analizar las *performances* observadas y vividas (Wright, 2003) para comprenderlas como estructuras diacrónicas de la vivencia social que se remodelan y resignifican constantemente (Turner, 1986). Se trata de un ejercicio reflexivo múltiple y dinámico que plantea la experiencia transitada como eje central del análisis hermenéutico a partir de la vivencia, la evocación, la reflexión y la conceptualización. Recuperar el aspecto existencial del trabajo de campo (Wright, 1998 y 2008) permite trascender la perspectiva objetivista de la modernidad que asignaba al investigador un rol pasivo, racional y distante que debía encuadrar y espacializar la realidad observable (Turner, 2002). Desde la experiencia etnográfica que sustenta esta investigación, no solo he registrado, observado y analizado diversas acciones sociales garífunas, sino que he escuchado, dialogado, participado de ceremonias y reuniones donde pude interactuar, vivenciar y corporizar todos los aspectos culturales a los que pude acceder para evocarlos, (re)pensarlos y relacionarlos aquí con mis preguntas y objetivos. Esta investigación se encuentra enteramente atravesada por el aprendizaje y la vivencia de la música garífuna en contextos seculares y rituales, lo que permitió corporizar particulares modos de hacer, transmitir y sentir estas sonoridades que, como veremos, resultan ser socialmente determinantes. Solo fue posible *comprender la música más allá de la música* en la medida en la que pude experienciarla en su contexto. Asimismo, las acciones rituales vivenciadas involucran la dimensión comunicacional entre personas vivas y los espíritus de sus ancestros, lo que genera que la experiencia del campo asuma una dimensión crítica. Por ello me identifiqué con el concepto de «dejarse afectar» de Jeanne Favret-Saada (1980, 2014), quien, a partir de sus experiencias etnográficas estudiando la *sorcellerie* –brujería– de la región campesina del Bocage (Francia), propone pensar a la antropología de un modo integral, para propiciar la experiencia y el análisis de variables que han sido históricamente consideradas como representaciones imaginarias e improbables. La autora plantea que estas pueden y deben ser

incorporadas como una manera de encontrar modelos de explicación que generen conocimiento significativo sobre la cultura estudiada. La vivencia de lo «inintendible e improbable» se convierte así en el medio que permite comprender la voz nativa, lo cual me motivó a incorporar y problematizar algunos eventos extraordinarios en mi etnografía, como los cortes en las grabaciones, que no son atribuibles a fallas tecnológicas, sino a la capacidad de agencia de los espíritus de los ancestros –lo que detallo en el capítulo 6–; o el sueño que tuve y que funcionó como un presagio de una discusión generada con un líder garífuna mientras tomaba registro de la danza wanaragua, tal como describo en el capítulo 5.

En el tránsito de los datos etnográficos hacia la elaboración conceptual, se genera una tensión entre la perspectiva nativa, el conocimiento «desde adentro» (Walker, 2010) sus acciones y lógicas de sentido, y la perspectiva del investigador, el conocimiento «académico» y las rúbricas de racionalidad que se aplican a cada situación observada. Se trata de una tensión entre una explicación «mística» y una explicación «materialista» que nos coloca en una encrucijada muchas veces difícil de resolver (Goldman, 2006). Si no problematizamos esta tensión y nos limitamos a registrar solo aquellas acciones «observables» y «comprobables» en el campo según nuestra propia perspectiva de «lo real», se genera un desplazamiento semántico con relación a la perspectiva nativa que, bajo la rúbrica de «creencias», suele etiquetarse como «inobservable» e «improbable». La resolución de esa tensión por medio del desplazamiento semántico de lo real falsearía toda conceptualización enunciada a partir de datos obtenidos en espacios y/o situaciones que excedan las definiciones tradicionales de campo empírico (Favret-Saada, 2014). Como planteo en el capítulo 6, la música de la espiritualidad garífuna se transmite por vía onírica. En diversas entrevistas el líder de lo tamboreros afirma que son los espíritus quienes le indican los modos de acción (tipos de golpe y combinaciones), afinación (tensión del parche y bordonas) e interpretación (tipos de toque, intensidad y velocidad) a través de apariciones espectrales. También he presenciado instancias de transmisión entre cantoras ceremoniales y médiums que son atribuidas a los espíritus. Si yo descartara esta información por considerarla «improbable» para imponer mis propias concepciones con relación al aprendizaje musical, estaría descalificando la palabra nativa para ponderar la mía, haciendo un particular recorte de la realidad –desplazamiento semántico frecuentemente operado por viajeros y antropólogos, tal como detallo en el capítulo 2–. *Dejarse afectar* por la experiencia implica el desafío de trascender el canon tradicional de etnógrafo-informante, de entrevista intencionada, para dar lugar a nuevas formas de comunicación.

Las experiencias expresan y contienen información significativa respecto del universo simbólico que pretendemos estudiar, comprender, traducir. No se trata de respuestas que podamos encontrar mediante la observación contemplativa, sino con una participación y una afectación que movilicen y modifiquen nuestros propios saberes y sentidos (en tanto formas de sentir: escuchar, ver, tocar, oler, saborear) previos. Del mismo modo en el que Paul Stoller (1989) describe sus experiencias con los songhay (República de Níger, África), la premisa de separar los pensamientos de las acciones y los sentimientos durante la etnografía no permite dar cuenta de las relaciones entre la música y las construcciones de etnicidad y espiritualidad garífuna. Por el contrario, es necesario generar procesos de inmersión en los que se cultivan amistades y relaciones que trascienden el mero intercambio de información, promoviendo una «humildad epistemológica» en la que los sentidos del gusto, el olfato y el oído son muchas veces más importantes que la mirada (Stoller, 1989). Hablar el idioma, cantar, tocar el tambor, bailar, participar en las ceremonias y vestir los colores garífunas se presentan como acciones significativas para el acceso al conocimiento étnico, del mismo modo en el que ocurre con las comidas, tal como me explicó doña Elvira –referente del canto local– cuando me invitó a su casa por primera vez. En una mesa había dispuesto una variedad de platos con comidas que ella misma cocinaba y vendía en el muelle, siempre que la artrosis de su rodilla se lo permitiera. Un rato antes había sahumado su hogar con incienso de copal, hierba buena, canela y carbón, como hacían la mayoría de las garífunas todos los martes y los viernes. «Tú no puedes comprender nuestra música si no conoces nuestras comidas. Acá te las prepararé para que le tomes fotos y las pruebes, para que todos sepan de nuestra cultura», dijo.

Con esmerados detalles sobre los ingredientes y la preparación, me explicó cómo hacer la *machuca*, a base de plátanos y pescado; el *tapou*, una sopa de leche de coco y mariscos; el *bimekaküile*, un arroz dulce con jengibre y coco; el *hudutu*, una sopa de pescado con pasta de plátanos; la *darasa*, tamales de plátano verde, y muchos otros platos. Su voz se entremezclaba con los cantos de los gallos, el estremecimiento de las palmeras y el sonido del mar contiguo a su casa en el barrio Nevagó. Los aromas agrídulces de las comidas se fusionaban con el incienso y el fuerte olor de chiqueros, gallineros, letrinas y suciedad acumulada cercana a ese caserío empobrecido en el que Elvira me expresaba toda su generosidad cuando apenas nos conocíamos. Conmovido y *afectado*, recuerdo que tuve que tomarme un rato para llorar, reponerme y disfrutar de ese primer encuentro que me permitió cantar junto a ella y seguir visitándola durante más de diez años, registrando sus

interpretaciones, traducciones y explicaciones, que se constituyen en un insumo primordial para esta investigación.

Siguiendo a Roberto Da Matta, se trata de darle sentido a todas aquellas situaciones inscritas generalmente en el «anecdotario» del antropólogo, los aspectos «románticos» que le dan un sentido humano a la disciplina, al incluir no solo las percepciones de sonidos, olores, sabores y colores, sino también temores, humores y «todos los ingredientes de las personas y del contacto humano» (Da Matta, 2004, p. 174). Los presagios transmitidos en los sueños, las señales interpretadas a partir del movimiento de objetos o las evocaciones sonoras atribuibles al «deseo de los ancestros» resultan experiencias imprescindibles para la construcción de un conocimiento sobre la cultura garífuna y por tal motivo se incluyen en los apartados etnográficos de esta investigación –capítulos 3 a 7–. Esto no significa ni recolectar historias tendientes a una perspectiva exotizante ni mucho menos, dar cuenta de una conversión del etnógrafo en nativo. Antes bien, se trata de encontrar en estas experiencias de campo la manera de acortar la distancia entre los datos puramente etnográficos y la posibilidad de establecer cuáles son los sistemas de relaciones sociales expresados en ellos, siguiendo el modelo de descripción densa (Geertz 1989) y ejercitando la abstracción (Pitt-Rivers, 1971 [1954]).

1.1.2 Intersubjetividad y sonido-en-el-mundo

Como me dijo una vez un brujo: «Tú miras pero no ves. Escuchas pero no oyes. Tocas pero no sientes». Me expresó que si yo quería entender la brujería Songhay tendría que aprender a «ver, oír y sentir» y que ese aprendizaje podría llevar hasta 20 años de aprendizaje (Stoller, 2009, p. 47, traducción propia).¹

Pensar el mundo social desde la perspectiva del devenir involucra atender al entramado de experiencias colectivas vividas enfatizando la idea de un *ser social*, por lo que es necesario mencionar la relevancia de la *intersubjetividad* en el trabajo etnográfico. Las relaciones entre una persona y su grupo son generadas en contextos prácticos de la cotidianidad, donde se ponen en juego las voces de lo universal y lo

¹ «As one sorcerer once said to me “You look but you don't see. You listen but you don't hear. You touch but you don't feel.” This man claimed that if I were to understand Songhay sorcery I would have to learn “see, hear and feel” and that such learning might take as long as 20 years of apprenticeship» (Stoller, 2009, p. 47).

particular en forma de encuentros y desencuentros (Jackson, 1998). El trabajo antropológico puede interpretarse como un «desplazamiento ontológico» (Wright, 1998) durante el cual el sujeto-etnógrafo genera un conocimiento mediado por las experiencias emergentes, imprevistas e incalculables de los encuentros. Se trata de una función epistemológica en la que el conocimiento no surge unívocamente de las voces de los sujetos observados, sino *junto a ellos* y a las experiencias con ellos transitadas. Me refiero a un aprendizaje que no es registrado, dirigido o traducido, sino antes bien interconstruido, interactuado, intervenciado.

En los procesos de interacción que analizo en este libro, el componente sonoro de las *performances* es de particular interés, ya que sostengo como hipótesis que se presenta como constitutivo del interjuego de relaciones sociales garífunas. Tal como describo en el capítulo 2, el aspecto auditivo de los rituales no ha sido mayormente considerado en el campo de estudios garífuna, y en la tradición antropológica en general, pese a la importancia que posee en términos de los sistemas de producción de sentido y significación. Ksenia Sidorova (2000) advierte que, incluso en las detalladas descripciones de los rituales *ndembu* de Turner, se omiten los detalles con relación a los sonidos generados para la comunicación con las entidades espirituales, los textos de las canciones y otras características sonoras necesarias para la sustanciación de la acción ritual. En diversas sociedades africanas, la música, los sonidos y los silencios ocupan una centralidad con relación a la comunicación entre los vivos y sus muertos, por lo que «escuchar es conocer» (Ritchie citado en Peek, 1994, p. 475, traducción propia). Se trata de representaciones relacionadas con «el mundo de lo desconocido», es decir, la dimensión espiritual, sus secretos y misterios que ocupa para los garífunas una centralidad a partir del culto a los ancestros y una serie de prácticas localmente conocidas como «espiritualidad» que describiré en el capítulo 6. Podemos referirlas como «culturas audio-orientadas» en las que las metáforas acústicas dominan más que las visuales, por lo que el análisis y la comprensión del aspecto acústico en sus propios términos son fundamentales para el conocimiento cultural (Peek, 1994). En estas sociedades no se cuestiona que los espíritus escuchan y responden a ciertos sonidos producidos por determinadas personas a través de instrumentos cuyo timbre generalmente evita la «claridad» –tan ponderada e intencionalmente buscada por la tradición de la luthería occidental–. Por el contrario, se adicionan bordonas, parches o elementos vibratorios para imitar la voz de los espíritus, lo que motivó que la etnomusicología se interese de modo particular en las relaciones entre la producción de sonido y el lenguaje a través de los «instrumentos parlantes» –*talking instruments*– en diversos estudios

de caso de tambores de afinación variable, tambores de hendidura, de fricción, silbatos y trompas, entre otros (Merriam, 1965; Lifschitz, 1988; Carrington, 1971; Creighton, 1999). El poder sónico de estos instrumentos radica en su contexto de uso, su diferenciación de los instrumentos comunes y la construcción social de sentido que se les otorga, ya que no solo hablan, se comunican e invocan a los espíritus, sino que también generan cambios en el estado de conciencia, salud y ánimo de los vivos (Peek, 1994). Este aspecto es destacado también por Mircea Eliade al describir el tambor chamánico y otros instrumentos como las sonajas, indicando que son indispensables para establecer contacto con el «mundo de los espíritus» (2009, p. 152). Si bien los estudios del chamanismo se iniciaron en contextos culturales asiáticos –Siberia y Mongolia, principalmente–, fueron incorporándose a las investigaciones sobre religiosidades americanas donde se comprueba el rol determinante de la música para la experiencia extática o de trance del chamán (Vázquez, 1997; Velázquez, 1997), el cual debe ser comprendido en el marco de un complejo sistema de pautas y sanciones que guían la acción social y no como una actividad exclusiva de un especialista (García, 2005). La ciencia social intenta comprender por qué el ruido producido por golpear o sacudir es mayormente utilizado para comunicarse con el otro mundo (Needham, 1967, p. 606),² y destaca las relaciones entre música y trance, que nunca son unívocas ni directas, sino, antes bien, configuraciones condicionadas culturalmente que deben ser comprendidas en su contexto (Walker, 1972; Rouget, 1985; Becker, 1994).

En su relevamiento sobre los aspectos sonoros de la ritualidad en África, Peek advierte sobre la «sordera antropológica» existente en este ámbito:

Hemos estudiado cómo los pueblos africanos hacen visible lo (normalmente) invisible, pero no cómo lo inaudible se vuelve audible. A pesar de que las sociedades africanas prosperan en un mundo lleno de sonidos –de conversación y arte verbal, de canciones y música–, los comentarios sobre sus culturas son extrañamente silenciosos. El continente de África puede que

² «Why is noise that is produced by striking or shaking so widely used in order to communicate with the other world?» (Needham, 1967, p. 606). En esta publicación Needham utiliza algunas rúbricas musicológicas de un modo problemático, principalmente en su concepto de percudir como acción generadora de «ruido» (p. 607), pero advierte la falta de preocupación de la antropología social por este tema y ensaya algunas respuestas relacionando a la percusión con los rituales de paso, particularmente con la muerte: «There is a connection between percussion and transition» (Needham, 1967, p. 613).

ya no sea «oscuro», pero sigue siendo «silencioso» debido a la relativa sordera de los estudiosos africanistas [...] (Peek, 1994, p. 475, traducción propia).³

Esta insonorización alertada por Peek para el África y trasladable al campo de estudios garífuna se relaciona con el dominio del sentido visual en la perspectiva occidental (Ihde, 2007 [1976]), según la cual la construcción socialmente aceptada de lo real es únicamente aquello que podemos ver y tocar: lo visible y lo tangible. Víctor Zuckerkandl (1958) y Paul Stoller (1989, 1996, 2009) sostienen que estamos regidos por la concepción de un espacio geométrico, visual y medible en el que cada movimiento, cada encuentro entre objetos y personas puede ser observado –independientemente del momento– considerando que se trata de procesos, desplazamientos y acciones que dejan rastros comprobables. Todo lo demás –aquello que no se puede ni ver ni tocar– resulta ser algo que no deja rastro, por lo tanto, improbable y por ende irreal. Es decir que si hay algo que puedo tocar pero que no puedo ver; o que puedo ver, pero no logro tocar; o puedo escuchar pero no encuentro de dónde proviene, entonces me siento engañado. En este último ejemplo resulta significativo el relato de Marcio Goldman (2003), cuando su perspectiva antropológica fue desafiada por una experiencia durante un ritual fúnebre del candomblé bahiano (Brasil). Allí escuchó el sonido de unos tambores cuya fuente no lograba identificar y que, según la explicación nativa, se trataba de los tambores de los muertos recibiendo al espíritu del fallecido y sus ofrendas. Es decir, que estaba percibiendo una fuente sonora atribuible al «otro mundo», invisible, intangible y, por lo tanto, improbable desde el parámetro de espacio-geométrico. Estas manifestaciones acústicas de lo sagrado se presentan usualmente entre los garífunas, a quienes las canciones y los sonidos del tambor se les revelan por medio de lo que denomino *sonofanías* –concepto que desarrollo en el capítulo 6– y que no solo he podido percibir, vivenciar y tomar como fuente para mis análisis, sino que también he registrado su percepción por parte de líderes católicos no-garífunas, entre quienes se genera un efecto de extrañamiento ante la irrupción de lo extraordinario –lo que describo en el capítulo 7.

³ «We have studied how African peoples make visible the (normally) invisible, but not how the inaudible is made audible. Although African societies thrive in a world full of sounds –of conversation and verbal art, of song and music– the scholarship about their cultures is strangely quiet. The continent of Africa may no longer be “dark”, but still “silent” due the relative deafness of Africanist scholars [...]» (Peek, 1994, p. 475).

Para trascender la perspectiva visual-geométrica del espacio debemos conceptualizarlo como un campo de encuentros entre fuerzas actuantes que involucran lo visible-invisible, lo tangible-intangible y también lo audible-inaudible. Al incluir la fuerza-sonido, la construcción de una realidad visible y tangible es desafiada por eventos que ocupan el espacio, pero sin dejar rastro ni corporizarse. Las percepciones se entrelazan y uno puede *oír con la mirada*, o *ver con los oídos* (Zuckerlandl, 1958).⁴ Con la música experimentamos el mundo, le damos sentido. Al involucrarnos en un análisis cultural desde el sonido, entenderemos que la música hace presente la realidad desde perspectivas poco sensibilizadas para el investigador occidental. No se trata de pensar en «otro mundo, otra dimensión» o una «vida desconocida», ya que lo visible, lo tangible y lo audible forman parte de la misma realidad. Los sonidos, las cosas y las personas tienen lugar en el mismo espacio donde interactúan sus respectivas fuerzas, modelando diferentes tipos de eventos y relaciones. Al considerar esto, estamos en condiciones de revisar nuestro concepto de realidad desde la perspectiva de sonido-en-el-mundo (Stoller, 1996). Se trata de un concepto que permite reconsiderar el espacio-fuerza al hacer énfasis en la capacidad del sonido como generador de encuentros superadores de las dicotomías tangible-intangible, visible-invisible. El trabajo etnográfico me ha permitido vivenciar y registrar experiencias como la del «cuarto sonido», una particular instancia del ritual chugú en la que los tamboreros disminuyen los volúmenes del toque ugulendu hasta el silencio absoluto y, sin embargo, la cohesión generada por la *performance* genera un balanceo grupal sincronizado en un momento en el que el ritmo «se siente pero no se escucha». Se trata de una instancia de comunicación con la dimensión espiritual que se constituye como un claro ejemplo de cómo un sonido –o la ausencia de este– vehiculiza significados y promueve acciones de eficacia comunicacional que trascienden el canon de una realidad visible y tangible.

La experiencia auditiva –música, sonidos y silencios– es la fuerza que desafía la idea de un espacio-lugar real con límites visibles, ya que su capacidad de dinamizar fuerzas evocativas e invocativas permite pensar en un espacio que contiene acciones dialógicas entre lo visible,

⁴ Este diálogo de fuerzas actuantes y percepciones es lo que quizás haya generado que en las sociedades tradicionales no occidentales se atribuya a la música un sentido mágico; es decir, aquello que la civilización luego rubricaría como lo consciente y lo inconsciente. Este plano suprasensible de la realidad nos introduce en un aspecto un tanto vulnerable de la labor antropológica desde sus inicios, cuando autores como Edward Tylor planteaban que los pueblos entonces llamados «primitivos» poseían ciertas capacidades y potencialidades que habían sido desactivadas durante el proceso civilizatorio y que se relacionaban con el conocimiento de las fuerzas no visibles (Carvalho, 1993).

lo tangible y lo audible; experiencias que, como decíamos, no debemos ni al ojo ni a la mano, y que nos interpelan, nos conmueven, nos movilizan, nos transforman.

1.2 Encuentros con musicalidades culturalmente diferenciadas

El silencio de lo invisible cobra vida en el sonido. Para el oyente humano existe una multiplicidad de sentidos en los que hay palabra en el viento.
(Ihde, 2007 [1976], p. 4).⁵

Este capítulo procura indagar las relaciones entre la antropología de la experiencia y el concepto de *sonido-en-el-mundo*. Para refinar estos encuentros conceptuales, presento una breve historización y contextualización de los estudios que desde las ciencias sociales abordan el sonido como campo de estudio.

La etnomusicología surge en Europa occidental hacia la década de 1880 y es primariamente conocida como «musicología comparada» –*vergleichende Musikwissenschaft* (Ruiz, 1989, p. 260)–. Su énfasis estaba puesto en la recopilación de las músicas extraeuropeas, folclóricas y de tradición oral, y planteaba la transcripción y el análisis con objetivos clasificatorios y comparativos. La recolección requería de investigadores formados en las técnicas del lenguaje musical, por lo que, con la implementación del fonógrafo –difundido masivamente hacia fines del siglo XIX–, los antropólogos comenzaron a registrar músicas. Las acciones sonoras de las poblaciones «extrañas» eran consideradas expresiones actuales del pasado de la historia de la humanidad que se planeaba reconstruir, y su recopilación se consideraba una acción de rescate ante el avance civilizatorio, en consonancia con las ideas evolucionistas que dominaban los inicios de la antropología. A partir de la transcripción –en notación convencional occidental–, los musicólogos especulaban posibles orígenes y evoluciones de las músicas, clasificándolas en niveles de complejidad relacionados con la cantidad de sonidos utilizados, las destrezas técnicas y las características físico-acústicas de los instrumentos musicales –lo que da lugar a la «organología», especialidad dedicada a la taxonomización y clasificación científica de los instrumentos, de Erich von Hornbostel y Curt Sachs, en 1914

⁵ «The silence of the invisible comes to life in sound. For the human listener there is a multiplicity of senses in which there is word in the wind» (Ihde, 2007 [1976], p. 4).

(Sachs, 1947)– y «[l]a concepción ingenua de una historia universal de la música que comenzaba con la utilización de un sonido o dos y que progresivamente iba sumando otros por sucesivos descubrimientos» (Ruiz, 1989, p. 268)

Recién hacia 1950 la disciplina adopta el término etnomusicología y se abandona paulatinamente el enfoque comparativo y exotizante. Para ese entonces, en la antropología ya se habían institucionalizado las bases del trabajo de campo, consistente en la presencia directa, prolongada e insustituible del investigador y en el análisis de la sociedad como una totalidad autónoma e integrada (Guber, 2009, p. 46). En *The Anthropology of Music*, Alan Merriam (1964) le da un impulso definitivo al enfoque sociocultural en el área de la etnomusicología, al desplazar el análisis específicamente musical y comparativo hacia un estudio de la música en su contexto, incorporando la pregunta antropológica y la inquietud por comprender esta expresión en sus propios términos y en relación con la totalidad social. Su intención de «antropologizar» la etnomusicología buscaba trascender la perspectiva musicológica comparativa y fue un hito en la disciplina, alcanzando gran difusión –no tanto así su propuesta metodológica que evidenciaba una carga cientificista no exenta de críticas (Ruiz, 1992).

Años después, la publicación de *How Musical is a Man* de John Blacking (2010 [1973]) enfatiza las interacciones entre la música, la sociedad y la cultura, define a la música como «sonido humanamente organizado», y destaca la importancia de la experiencia sonora en relación con las personas que la crean, la expresan, la viven y la transmiten. Utilizando el mismo juego de palabras y con base etnográfica en el pueblo venda de África del Sur, también refiere a una «humanidad sonoramente organizada» para hacer foco en la experiencia comunicativa a través del sonido y «[e]ntender la significación formal, e incidentalmente expresiva, de la música por medio de un análisis formal de la experiencia cultural más allá del más allá de la música» (Blacking, 2001 [1967], p. 199). En esta doble vía de pensar la música *en* y *de* la cultura, establece que la función de la música es vincular a las personas con experiencias de significación social (Ruiz, 1992, pp. 18-19). Es interesante observar hasta aquí cómo el enfoque sociocultural de la disciplina es impulsado por la antropología social con base etnográfica en el África, donde las sociedades tradicionales estudiadas son mayormente *audio-orientadas* (Peek, 1994). Es decir que la vinculación entre la inquietud antropológica por comprender el mundo social de modo integral y la etnomusicología comienza a gestarse lógicamente en un campo de estudio cultural en el que el aspecto sonoro es socialmente determinante.

Buscando trascender lo estrictamente «musical», Steven Feld –discípulo de Merriam– cuestiona los límites de los modelos analíti-

cos de la antropología de la música, principalmente la atomización de sus métodos y técnicas positivistas que no logran la integración total entre el análisis musical y los aspectos culturales propugnados. Por ello impulsa un «giro acústico» (2012 [1982], p. 23) a través de los estudios culturales del sonido. Sus etnografías sonoras sobre el pueblo kaluli de Papúa Nueva Guinea proponen atender a las complejas intersecciones sonoras entre textos, voces y *performances* en formas expresivas que entrelazan el cantar, el llorar y particulares formas sonoras vinculadas con el contexto natural de la selva tropical. Al tratar al sonido como un sistema simbólico, Feld presupone que las formaciones acústicas están siempre organizadas socialmente, debiendo indagar las relaciones entre forma simbólica y significado social para entender las *performances* como acción comunicativa y así trascender las explicaciones meramente materialistas. Su propuesta de analizar las interacciones entre sonidos humanos, sonidos no humanos y sonidos de la naturaleza en un entorno comunitario lo llevaron a acuñar el término «acustemología» (Feld, 2012 [1982] y 2013) para dar cuenta de la copresencia y correlaciones del paisaje sonoro, inspirado en la propuesta del pedagogo canadiense Murray Schafer, impulsor de la ecología sonora (1977), y en la fenomenología –particularmente en la perspectiva sonora de esta desarrollada por Ihde (2007 [1976])–. Feld investiga la primacía del sonido como modalidad de conocimiento y existencia en el mundo, atendiendo al régimen intersubjetivo de relaciones que se hablan, se cantan y se escuchan. Plantea que estas acciones de audición y producción de sonido son competencias corporizadas –*embodied competences*– que sitúan a los actores en contextos históricos determinados (Feld, 2013). Es decir, que los sonidos poseen un significado situado, socialmente creado y compartido por todos quienes comprenden sus alcances y dimensiones. De este modo, «el sonido es siempre algo más de lo que parece ser» (Feld, 2001 [1995], p. 352) y su significado depende de la acción interpretativa, la cual consiste en poner en relación el conocimiento y la epistemología cultural con la experiencia concreta del sonido. Al analizar las *performances* del decir, el cantar y el llorar de los kaluli en relación con su mitogénesis y metaforización del mundo de los pájaros de la selva tropical que los entorna, sostiene que estas expresiones sonoras se revelan como corporizaciones de profundos y complejos sentimientos. Este es un aspecto que considero clave para los objetivos de esta investigación y por tal motivo deseo destacarlo, utilizando las palabras de Feld:

Esta historia [...] enseña algo más profundo: hacer, escuchar y sentir la fuerza del sonido del tambor lleva directamente al

corazón mismo de cómo ser kaluli [...]. *El significado* [de la experiencia concreta del sonido] *no está «en las notas»*, porque el modo en que las notas se forman, se interpretan y se escuchan deriva siempre de una imposición social anterior. Los oyentes del sonido kaluli comparten una lógica que ordena sus experiencias (Feld, 2001 [1995], pp. 352-353, énfasis mío).

A partir de este razonamiento guía, Feld invita a cuestionar el canon musicológico que continúa enfatizando el análisis de las representaciones de la música realizadas siempre desde el lenguaje musical occidental. La «avanzada del progreso»⁶ priorizó tanto lo visual que incluso la experiencia musical fue motivo de espacialización geométrica a partir de la lectoescritura, lo que derivó en que no solo comenzó a escribirse todo lo que podía sonar –un diálogo entre lo audible y lo visual–, sino que también se comenzó a hacer sonar todo lo que se podía escribir (Acosta, 1982). La música occidental se grafica, se lee, se interpreta de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Se mide, se cuenta, se subdivide, se hace tangible, visible, real. Esta perspectiva motiva al investigador en el campo a registrar músicas que luego, al ser medidas, cuantificadas y transcritas, colocan el énfasis en el fenómeno acústico y no en sus fundamentos e implicancias; en sus significantes y no en sus significados.

Al rastrear los antecedentes de la relación entre el sonido y sus representaciones gráficas, Zuckercandl (1958) advierte que el sonido de las palabras ha quedado aprisionado por los lingüistas dentro de su significado, priorizándose este por sobre su sonoridad. Se trata de una espacialización geométrica de los sonidos que no da cuenta de la compleja trama de respiraciones, vibraciones y articulaciones que moviliza el habla y que posee un potencial en términos del encuentro entre quien emite las palabras y quien las escucha, el cual es soslayado por la perspectiva visual, tal como estudia Peek (1994) al llamar la atención sobre la dislalia o nasalidad característica de las voces de los espíritus ritualizados en algunas sociedades africanas. Franz Boas (1964) –pionero de la antropología norteamericana e impulsor del culturalismo de principios de siglo XX– llamaba la atención sobre esta problemática, al sostener que la recopilación textual de la lengua nativa era un paso fundamental para lograr avances en el conocimiento cultural. Refería que no existe traducción alguna que pueda sustituir

⁶ Utilizo esta metáfora tomada del cuento homónimo de Joseph Conrad (1993 [1896]), que narra la problemática relación entre dos hombres blancos (Kayerts y Carlier) quienes deben ocuparse de resguardar los intereses de una factoría europea en el corazón de la selva africana y enloquecen ante el encuentro con la soledad selvática y sus propias introspecciones.

al idioma original, por ejemplo, en la investigación de la poesía nativa, ya que la forma del ritmo, el tratamiento del lenguaje, el ajuste del texto a la música, el simbolismo, el uso de las metáforas y todas las problemáticas de estas expresiones solo pueden ser abordados e interpretados por el investigador especializado en el lenguaje; es decir que no solo planteaba las cuestiones atribuibles a la complejidad de la lengua, sino también la importancia que adquiere la sonoridad de las palabras en su contexto. Las palabras son inseparables de las acciones y siempre suenan, transmitiendo una energía que debe ser aprehendida en sí misma y no como simples representaciones de un significado (Ong citado por Stoller, 1989, pp. 116-117). Es importante aplicar este concepto para el desarrollo de las *musicalidades culturalmente diferenciadas*. Con relación al objetivo de este libro, solo podríamos escuchar, reproducir, analizar y comprender las sutilezas del toque de tambor garawoun y su vínculo con el entramado de significaciones culturales garífunas mediante una experiencia de primera mano con el instrumento, la voz cantada y el cuerpo. Esto es lo que animó, por ejemplo, a etnomusicólogos africanistas de mediados del siglo XX, como Arthur M. Jones (1954), a plantear como método fundamental lo que luego Mantle Hood (1960) denominaría el «desafío de la bimusicalidad», es decir, desarrollar la habilidad de escuchar e interpretar otras músicas del mismo modo en el que hacemos con la propia. Hood menciona que «el entrenamiento de una musicalidad básica es una característica de la música cultivada» de cualquier procedencia y que todo músico debe pasar por una serie de estadios para ello. «Cuando el músico de tradición occidental desea tocar música oriental» y viceversa, «enfrenta el desafío de la “bimusicalidad”» (Hood, 1960, p. 55, traducción propia).⁷ Su propuesta fue implementada en el Instituto de Etnomusicología de la UCLA –del que Hood era su director– y luego en otras universidades estadounidenses durante la década de 1960 a través de clases individuales y ensambles a cargo de músicos invitados de Indonesia, China y África (Titon, 1995). La bimusicalidad se practicaba fomentando experiencias de primera mano de alumnos y graduados del área de etnomusicología con músicos nativos en marcos

⁷ «Perhaps it is not necessary to remind the reader that we are speaking of the world of music, that training in basic musicianship of one order or another is characteristic of cultivated music wherever it is found and to some extent is unconsciously present in the practice of ingenuous music. It may be of some comfort to the music student of the West to realize that the Chinese, Javanese or Indian student also must jump through a series of musical hoops. But if this kind of training is indeed essential, the Western musician who wishes to study Eastern music or the Eastern musician who is interested in Western music faces the challenge of “bi-musicality”» (Hood, 1960, p. 55).

institucionales. La práctica de «llevar el campo a las instituciones» y enfatizar lo estrictamente musical fue motivo de algunas controversias por parte de quienes asignaban a la bimusicalidad cierta ingenuidad y falta de rigor científico, como el caso de Alan Merriam, que se refería a esta práctica como «etnomusicología de arenero» –*sandbox ethnomusicology*– desestimando los esfuerzos de sus colegas por incorporar estas sonoridades en el ámbito de la educación musical (Titon, 1995, p. 289).

Al tomar la definición de «musicalidad» del *Diccionario Webster* como «afición o apreciación inteligente de la música», a lo que le suma «tener aptitud natural para la música», el planteo de Hood se torna problemático, ya que –además de la metaforización biologicista de «aptitud natural» o «música cultivada» (Hood, 1960, p. 55, traducción propia)⁸– podría reducir el contexto cultural a una secuencia de estadios de entrenamiento instrumental. En tal caso cabe preguntarse qué lugar ocuparían los sentidos y significados culturales previos de quien se dispone a aprender la música culturalmente diferenciada. Dicho de otro modo, si yo como músico argentino, con trayectos en la educación musical formal y no formal me propongo aprender a interpretar música garífuna ¿podría suscribirme a una musicalidad garífuna?, ¿dejaría de transitar una musicalidad argentina para dar lugar a una musicalidad garífuna?, ¿volvería a interpretar mi propia tradición musical del mismo modo que antes? El propio Hood pareciera responder al dar cuenta de alumnos de la UCLA que habían experimentado talleres de diversos contextos musicales y, por lo tanto, desarrollado múltiples musicalidades: «Quizás debemos acercarnos al meollo del asunto [...] y titular este artículo simplemente: El desafío de la musicalidad» (Hood, 1960, p. 59, traducción propia).⁹

Desde una perspectiva actualizada, la musicalidad se define como la habilidad para escuchar, cantar, hacer y entender música (Titon, 1995), una capacidad desarrollable a través de la experiencia intersubjetiva. Esta habilidad no se configura en compartimentos estancos cuantificables que el etnomusicólogo pueda practicar discrecionalmente

⁸ «[L]et us pass on to Webster's Unabridged Dictionary where "musicality" is defined as "musicalness," a noun form of the adjective "musical" under which, at long last, definition number three may be quoted: "Fond of, or intelligently appreciative of, music; as, a musical coterie; having a natural aptitude for music." Although at this point we may see some wisdom in the policy followed by the Harvard Dictionary, let us assume that a natural aptitude for music is essential to the musician» (Hood, 1960, p. 55).

⁹ «At UCLA there are several advanced graduate students who manage themselves quite capably in several different musical cultures. Here then are we to speak of "tri-musicality" or "quadri-musicality?." Perhaps we shall come close to the heart of the matter if we return to Webster's basic definition and retitle this paper simply to read: "The Challenge of Musicality"» (Hood, 1960, p. 59).

—«ahora voy a pensar, moverme y actuar como si fuera garífuna» o «voy a desarrollar una musicalidad diferente por cada grupo social que investigue». Por el contrario, la bimusicalidad se inscribe en el marco de procesos de aprendizaje que se construyen siempre en relación con Otros y con la propia subjetividad, y genera redes que entrelazan las memorias sonoras propias con las que nos proponemos conocer. Considerando que se trata de significados socialmente situados y contruidos, entiendo que la bimusicalidad se erige como un requisito trascendental para la etnografía de *culturas audio-orientadas* (Peek, 1994) y que su práctica descontextualizada —es decir, la mera práctica de un instrumento o la interpretación del fenómeno sonoro— carece de intencionalidad antropológica. En este libro presento transcripciones, interpretaciones nativas y análisis propios de las expresiones musicales que, como veremos, articulan y dan sentido a las acciones rituales que configuran la matriz identitaria garífuna. Se trata de una compilación de datos resultante de procesos de inmersión en los que he tenido la oportunidad de experimentar diversos géneros musicales, danzas, cantos, rituales, fiestas y procesiones que pude (re)significar a través del diálogo y la observación-escucha participante. Aprender los toques del tambor garífuna no me inscribe directamente en esa musicalidad ni me permite acceder a su conocimiento cultural más allá de lo que se presenta en la superficie. Un buen ejemplo de esto lo constituye la diferencia entre el hüngühüngü y el ugulendu, géneros musicales analizados en los capítulos 4 y 6, respectivamente. En términos estrictamente sonoros, el hüngühüngü presenta la misma base que el ugulendu —dos sonidos graves y uno agudo—, por lo que el aprendizaje del toque es similar, pero desde la perspectiva garífuna la denominación del ritmo no se establece por la producción sonora, sino por el contexto de uso: el hüngühüngü se toca en la calle, en fiestas y en procesiones, mientras que el ugulendu se interpreta solo en el culto a los ancestros. La audición pasiva y la transcripción descontextualizada no permite comprender esta diferencia. No se trata únicamente de «aprender el toque» o recibir lecciones técnicas, sino de acceder al entramado de significaciones en las que se inserta la acción sonora, por lo que el concepto de bimusicalidad que adapto para este libro se relaciona con generar un conocimiento musical experiencial, interactuado e interconstruido entre el sujeto-etnógrafo y los protagonistas de *musicalidades culturalmente diferenciadas*.

La música no es ni una partitura, ni un toque de tambor, ni un paso de danza. La tendencia a pensarla como un objeto analizable es un lastre positivista de los inicios de la musicología y la etnomusicología, cuyo énfasis en la observación y recolección ha generado procesos de reificación alejados del conocimiento experiencial. El trabajo de campo en el ámbito de la etnomusicología ya no debe ser entendido

como observar, escuchar, transcribir y coleccionar, sino como experimentar y comprender música (Titon, 2009). Esto implica acciones intersubjetivas que se relacionan con *estar musicalmente-en-el-mundo*, corporizar sonidos y movimientos, deconstruir la propia subjetividad musical y experimentar con Otros. En la intersección entre experiencia, sonido e intersubjetividad, Titon propone que la etnomusicología sea el estudio de la gente haciendo música, atendiendo al ser-musical-en-el-mundo, privilegiando a la interpretación por sobre el análisis, y el significado por sobre la explicación como un modo de superar la perspectiva del estudio de la música como texto, como sonido objetualizado (Titon, 1989). De este modo, la música y la construcción social de la experiencia sonora es solo comprensible en su contexto cultural.

1.3 Configurando la lente antropológica para identificar procesos de alterización

Esta investigación aborda las relaciones entre música y dinámica identitaria del pueblo garífuna de Livingston, Guatemala. Su objetivo implica la necesidad de nominar al grupo étnico a investigar, motivo por el que el entramado teórico desarrollado hasta aquí –antropología de la experiencia y estudios culturales del sonido– cobra un sentido particular al ser construido para analizar las acciones culturales de un grupo social étnicamente diferenciado. A continuación, presentaré algunos de los conceptos claves que desde la perspectiva antropológica permiten abordar la «cuestión étnica» (Bari, 2002), atendiendo al carácter procesual y particular de las praxis constructoras de alteridad y configuradoras de grupos sociales. La etnicidad y la dinámica cultural de las relaciones interétnicas –sistema de *control cultural* (Bonfil, 1991)– funcionarán como guías de este abordaje que, al aplicarse al estudio de caso y en el marco de narrativas históricas diferenciadas, dan cuenta de complejos procesos de *formación nacional de alteridad* (Briones, 2005; Segato, 2007) en los que fuerzas sociales, políticas y económicas hegemónicas por los Estados nación endosan sentidos racializantes para etiquetar a sus «otros internos».

Desde el sentido común social y académico de los inicios de la antropología, los grupos marcados como étnicos –como los indígenas y los afroamericanos– suelen quedar alojados en el lugar de lo particular, mientras los otros grupos –los «blancos», los «occidentales»– ocupan el lugar de lo universal o neutral (Briones, 1998). El sustantivo «etnia» y el adjetivo «étnico» –de procedencia grecorromana y largo uso en las ciencias sociales– han tenido una connotación mayormente inferiorizante al ser utilizados para etiquetar a la alteridad desde una posición

dominante, es decir, que las «etnias» siempre son los «otros» (Giménez, 2006). Este sesgo etnocéntrico fue modelando una concepción substantialista y culturalista de las etnias, en la que abundan estudios que en perspectiva comparativa sostenían una correspondencia predecible y sistemática entre rasgos culturales distintivos –origen ancestral común, una misma cultura, la religión, la raza y el lenguaje– e identidades étnicas (Giménez, 2006). El quiebre teórico de los estudios de etnicidad impulsado por Frederick Barth (1976 [1969]) planteó considerar a los grupos étnicos como entidades emergentes de procesos de diferenciación cultural en el marco de relaciones interétnicas, generados por fenómenos de colonización-descolonización, migraciones y estructuras de relaciones centro-periferia. Con la propuesta de Barth, la etnicidad dejar de ser concebida como un constructo monolítico, atemporal e inalterable de rasgos culturales transmitidos generacionalmente entre personas con una biología compartida para ser entendida como el resultado de procesos de interacciones entre grupos en un contexto organizacional más amplio.

La identidad étnica, entonces, debe ser comprendida como emergente de *formaciones nacionales de alteridad* (Segato, 2007). Pero antes de desarrollar esta perspectiva es preciso contextualizar geopolíticamente las coordenadas de los Estados nación y la heterodoxia cultural. En ese sentido, John y Jean Comaroff (2011) sostienen que el paradigma de construcción de las naciones en torno a comunidades imaginadas basadas en una fraternidad horizontal (Anderson, 2000 [1983]) siempre ha sido más voluntarista que real, aunque sí una idea-fuerza que aún moviliza escenarios de imposición homogeneizante. Sin embargo, una serie de cambios geopolíticos han impulsado a los Estados nación a aceptar la heterogeneidad como nunca habían hecho, lo que ha motivado procesos de juridización de la diferencia cultural que, mediante el lenguaje de los derechos y el pluralismo, queda subsumida a regímenes jurídico-políticos (Briones, 2005). La diversidad cultural y religiosa es situada por las heteronaciones «dentro de un orden cívico de ciudadanos “universales” que son ostensiblemente iguales ante la ley» (Comaroff, 2011, p. 80). En el plano geopolítico se da una «aboriginalidad globalizada» (Sylvain citado por Comaroff, 2011, p. 79) que articula diversas zonas de contacto que se transnacionalizan (Rappaport citada por Briones, 2005, p. 12). Es decir que las prácticas locales de construcción de identidades étnicas expresan sentidos que desde lo particular se entraman en un campo internacional de gestión de la diversidad. Agencias multilaterales, organismos internacionales, Estados, organizaciones y comunidades indígenas y organizaciones no gubernamentales (ONG) discuten y modelan nuevos ordenamientos multiculturales cuya retórica complaciente no posee un

impacto en la redistribución de recursos y la atención de necesidades y responsabilidades sociales básicas (Briones, 2005). En estos procesos se verifican trayectorias particulares de inserción de las poblaciones étnicamente diferenciadas en el sistema-mundo que dan cuenta de sedimentaciones de politización cultural nacionalmente situadas. Por eso es preciso identificar, de modo particular, los contextos y procesos de formación de grupos alterizados, rotulados por medio de inscripciones racializadas y etnizadas en el marco de relaciones asimétricas de poder hegemónicas por los Estados nación. Podremos observar cómo estas formaciones nacionales de alteridad articulan fuerzas sociales, económicas y políticas que determinan el contenido y la importancia de las categorías sociales específicas a las que se endosan sentidos de «identidad nacional», fundadas en valencias bio-morales de «autenticidad» que identifican diversos tipos de «otros internos» con marcas particulares –indígenas, afrodescendientes, inmigrantes, criollos– (Briones, 2005; Segato, 2007). Considerando el potencial de los Estados nación en su rol de institucionalización, territorialización y estratificación de sus «otros internos», se puede hacer una cartografía de geografías estatales de inclusión/exclusión para dar cuenta de tramas y narrativas históricas de producción de sistemas de diferencia social e identidades etnizadas, racializadas o desmarcadas (Briones, 2005). En los capítulos 2 y 3 de esta investigación, me propongo explorar tales procesos para dar cuenta de las rúbricas identitarias y los sentidos endosados a los garífunas livingsteños, que son reconocidos constitucionalmente por el Estado nación como un grupo indígena, mientras la sociedad envolvente los considera como «negros» y ellos se autosuscriben como garífunas, reconociendo su mestizaje cultural¹⁰ con grupos indígenas caribeños durante el período etnogénico, pero apelando a su carácter afrodescendiente en sus discursos de reivindicación. Tal como abordaré específicamente en el capítulo 3, las políticas públicas guatemaltecas –como el censo o el financiamiento de eventos y proyectos de salvaguarda cultural– se configuran como prácticas disciplinarias de poder que mantienen a la población garífuna en una situación de vulnerabilidad, al reificar su procedencia y enfatizar su participación identitaria nacional en términos meramente folclóricos.

Al abordar los estudios de caso sobre los afrodescendientes en Brasil y los Estados Unidos, Rita Segato se hace unas preguntas de particular interés para esta investigación: «¿Dónde puede ser encontrada África en la nación? ¿Cuál es su lugar en la formación nacional?»

¹⁰ Es importante destacar el carácter dinámico de esta categoría siguiendo las propuestas de los estudios del mestizaje (De la Cadena, 2006; Grusinski, 2007 [1999]; Wade, 2003), que plantean múltiples procesos de transculturación que trascienden la definición de «mezcla racial-cultural».

(Segato, 2007, p. 99). Para responder, toma el planteo de Brackette Williams y sostiene que el proceso de producción de la nación es un proceso de producción de raza, ya que los grupos raciales «siempre fueron contruidos como una función de la unidad de la nación, y se esperó de estos que se comportaran, por lo tanto, ni más ni menos que como un componente “étnico”, el *Otro* interno, en oposición al que se cree el elemento “no-étnico” dominante» (Williams citada por Segato, 2007, p. 109). En ese mismo sentido, Aníbal Quijano advierte que la experiencia histórica de la formación de la colonialidad del poder en América implicó la condena de las poblaciones dominadas a ser integradas a un patrón de poder configurado, entre otros rasgos, por la idea de «raza» como factor principal de clasificación e identificación. Se trata de una invención histórica funcional a las situaciones de colonialidad y poscolonialidad, que se establece como la primera categoría social de la modernidad tan profundamente impuesta, la cual quedó asociada a la materialidad de personas y relaciones sociales como un indicador de distintividad (Quijano, 1997). Desde esta perspectiva, la segregación se posiciona como el punto de inicio de la «verdad racial» y la constitución de los Estados nación latinoamericanos, que posicionan la presencia de África en nuestras sociedades en un espacio separado, reducido (Segato, 2007) y susceptible de ser (re)visitado en clave romántica, estereotipada, folclorizante y mercantilizada por la economía política estatal (Comaroff, 2011). Siguiendo este razonamiento, en el capítulo 3 de esta investigación sostengo que Livingston se configura como el «África imaginada en el corazón del mundo maya», ya que la etnicidad garífuna se ha cristalizado en el mosaico intercultural guatemalteco como una identidad racializada sobre la que operan sentidos de exotización y estereotipación vinculados con los imaginarios atribuibles a la africanía, que exalta prácticas culturales, como la música de tambor y la danza, presentadas como rúbricas de alteridad.

Considerando la complejidad de estos procesos, atendiendo a la perspectiva de *formación nacional de alteridad* y a la particularidad garífuna, encuentro en la propuesta de *control cultural* de Guillermo Bonfil (1991) –basada en sus trabajos con grupos étnicos mexicanos– una potente herramienta conceptual que me permitirá ajustar la lente antropológica a mi campo de interés. Se trata de un intento por comprender las configuraciones culturales de las sociedades en el marco de situaciones de contacto interétnico, las cuales se expresan en relaciones asimétricas, de dominación/sujeción que permiten explorar y discernir elementos culturales tanto propios como ajenos de los grupos a estudiar.

Bonfil propone un sistema analítico y procesual que explora las relaciones orgánicas entre grupo, cultura e identidad como un modo

de trascender las perspectivas esencialistas en la misma dirección propuesta por Barth, pero se distingue de este al problematizar la dinámica cultural desde un esquema de acciones intersubjetivas que, según Bonfil, es minimizado por Barth. Su modelo conceptual incluye diversos niveles y elementos que permiten observar el fenómeno étnico como entidades diferenciadas y contrastantes inmersas en un sistema particular de relaciones sociales, intersubjetivas e interculturales. Sostiene que cada cultura se compone de una serie de elementos que interaccionan en el devenir social, de acuerdo al contexto y propósito de cada acción, y establecen las siguientes clases de elementos culturales: materiales, formas de organización, experiencias de conocimiento, simbólicos y emotivos. Estos elementos poseen una condición común que permite establecer una relación orgánica entre ellos y su propuesta de categorizarlos de este modo se relaciona con un recurso metodológico que no debe ser considerado como una atomización de la cultura en compartimentos estancos. Es decir, no se trata de rasgos aislados e inconexos, sino que presupone la existencia de un «plano general» o «matriz cultural» que articula y da sentido a dichos elementos en el marco de un devenir histórico cambiante. Encuentra en la capacidad de agencia grupal e individual sobre los elementos culturales el modo de operativizar su análisis, proponiendo que la *capacidad de decisión* sobre ellos es lo que los articula, y los dota de sentido y de cierta unidad política.

Esta trama de significaciones construida en base a *decisiones* no se configura de modo insular, sino en el marco de un sistema global de relaciones que se pone en juego a partir del contacto interétnico de grupos bajo situaciones asimétricas de poder y dominación. Por ello Bonfil introduce las variables *interior-exterior* o *propio-ajeno*. Es decir, tanto los elementos culturales como las decisiones que sobre estos se toman obedecen, por un lado, al ámbito de la agencia del grupo (*lo propio*), y por otro, al ámbito de grupos que ejercen la dominación sobre aquel (*lo ajeno*). Los elementos y las decisiones que los grupos toman sobre estos pueden ser esquematizados en cuatro espacios que interaccionan, se entremezclan y se contrastan en el marco de lo que Pratt denomina «zona de contacto», para caracterizar el interjuego de las fronteras étnicas coloniales (Pratt, 1997). En una tabla de dos columnas, Bonfil dispone los elementos culturales y las decisiones, distinguiendo ambas categorías en «propias» y «ajenas» para dar cuenta de ámbitos culturales resultantes que denomina «cultura autónoma, apropiada, enajenada e impuesta» como se muestra en la tabla 2.

Tabla 2. Elementos culturales y decisiones

<i>Elementos culturales</i>	<i>Decisiones</i>	
	Propias	Ajenas
Propios	Cultura autónoma	Cultura enajenada
Ajenos	Cultura apropiada	Cultura impuesta

Fuente: Bonfil, 1991.

El esquema explica que la configuración cultural se modela, por un lado, en base a las decisiones que individuos y grupos toman sobre sus elementos culturales propios, heredados o creados, y también sobre los ajenos. Es decir, que la capacidad de agencia hacia el interior del grupo genera la conjunción de elementos propios en una *cultura autónoma* y de elementos ajenos en una *cultura apropiada*. Por otro lado, existe un ámbito de toma de decisiones externo por parte de un grupo dominante sobre elementos culturales que configura conjuntos que el autor rubrica como *cultura enajenada*, cuando se trata de decisiones externas sobre elementos culturales propios; y *cultura impuesta*, como emergente de las decisiones externas sobre elementos ajenos. La población de Livingston se presenta como un buen ejemplo de esta arena de acuerdos y disputas en torno a los elementos culturales. Tal como planteo a lo largo de los capítulos 2 al 6 de este libro, practicantes y líderes de la espiritualidad garífuna protagonizan procesos de decisiones tendientes a preservar lo que consideran el ámbito de una *cultura autónoma* en el marco de una dinámica interétnica en la que líderes católicos, gobernantes y agentes estatales propician prácticas de imposición y enajenación cultural.

Control cultural es el nombre que recibe el sistema global de relaciones que se configura a partir del conjunto de niveles, formas e instancias de decisión sobre los elementos culturales de una sociedad. Su objetivo no es clasificar las acciones culturales sino, antes bien, comprenderlas con relación a una matriz cultural con la que caracterizar a un grupo social y su identidad étnica. La perspectiva del control cultural sostiene, entonces,

[...] que cierto tipo de elementos culturales propios deben estar bajo decisiones también propias, como condición necesaria para la existencia misma del grupo. En otras palabras, que habría algunos contenidos concretos en el ámbito de la cultura autónoma, que son indispensables para la existencia de un grupo como entidad étnicamente diferenciada. No se trata aquí de los signos

culturales diacríticos que emplea Barth, sino de un *núcleo específico de cultura autónoma* que es la base mínima indispensable para el funcionamiento y la continuidad del grupo étnico. El lenguaje, ciertas representaciones colectivas, un campo de valores compartidos y/o complementarios y un ámbito de vida privada cotidiana, podrían pensarse como componentes indispensables de la cultura autónoma mínima: a partir de estos elementos puede concebirse la permanencia de un grupo étnico, en el entendido de que no son en ningún caso, contenidos inalterables, sino que *se transforman históricamente* pero continúan como un ámbito cultural compartido (Bonfil, 1991, p. 176, énfasis propio).

En esta definición Bonfil establece con claridad una perspectiva de grupo étnico que amplía la concepción interaccionista de Barth, incorporando la caracterización de una identidad étnica en función del reconocimiento de un *núcleo cultural*¹¹ constituido por el patrimonio cultural heredado y por aquellos elementos que el grupo crea, produce y/o reproduce. Se trata de una concepción histórica procesual del grupo que en determinados períodos cristaliza o define una identidad social pero que está siempre sujeta al devenir transformador de la dinámica social. El patrimonio cultural heredado se compone por todos los elementos propios que cada nueva generación recibe de las anteriores configurando un inventario que se modifica, se transforma, se restringe y se amplía permanentemente;¹² puede expresarse de un modo cristalizado, expresando cierto momento de unidad política autónoma del

¹¹ En este punto pareciera retomar parte de los conceptos fundacionales de la antropología estadounidense y el método de «transformación histórica» mediante el cual se proponía estudiar los procesos históricos y las dinámicas culturales de interacción en oposición al método comparativo del evolucionismo. La idea de un «núcleo» que persiste en el tiempo como institución cultural sometida a transformaciones propias de la fluctuación histórica del contexto fue propiciada por Alexander Lesser –alumno de F. Boas– en sus estudios sobre los juegos de mano *pawnee* y luego redefinida por Julián Steward, quien refiere al concepto de «núcleo cultural» en sus estudios sobre los sistemas interculturales de riego (Fox, 2002). La observación de esas transformaciones históricas y los procesos de variación cultural forman parte de una genealogía antropológica que incluye también trabajos como el de Eric Wolf y su énfasis en las relaciones de poder que configuran relaciones e identidades (Wolf, 1993 [1982]).

¹² Al destacar el empirismo de las estructuras, la propuesta de Bonfil se emparenta con los conceptos de acción simbólica de Sahlins (1988), quien problematiza las relaciones de transformación y/o continuidad de las estructuras sociales y que bien podemos sintetizar de este modo: «La cultura es un juego desarrollado con la naturaleza en el transcurso del cual, voluntaria o involuntariamente, los viejos nombres que están todavía en los labios de todos adquieren connotaciones que se encuentran lejos de su significado original» (Sahlins, 1997, p. 11).

grupo étnico en el marco de un proceso histórico pero está siempre sometido al devenir. Dentro del repertorio de elementos y acciones culturales que se conservan como patrimonio es preciso llamar la atención sobre la *memoria colectiva*, es decir, la evocación de acciones o acontecimientos pasados que se configuran como recursos emotivos o conocimientos no materiales propios. En este ámbito Bonfil se refiere al período étnico original perdido o mutilado a causa de la dominación colonial, a lo que creo importante sumar de modo distintivo las *memorias sonoras*, de especial interés para mi investigación. Estas no solo configuran expresiones musicales heredadas y constatables en el presente etnográfico, sino que también dan cuenta de sonidos, silencios, formas de organización y conocimiento –regímenes jerárquicos de acceso al lenguaje sonoro–, simbolismos y representaciones que se constituyen como elementos culturales emotivos propios. La evocación del paisaje sonoro natural, cultural o específicamente ritual (voces dialogadas y cantadas/timbre y articulación rítmico-melódica de ciertos instrumentos) presente en la historia del grupo étnico expresa sentimientos que se significan en función de la experiencia cultural (Feld, 2001 [1995]) y se cristalizan en recuerdos emocionales asociados a esos sonidos (Lutowicz, 2012). Tal como analizaré de modo específico en el capítulo 6, tanto las canciones *gayusas* como los sonidos del tambor garawoun –que articulan los rituales descritos en los capítulos 4, 5 y 6 de este libro– se presentan como evocaciones e invocaciones sonoras cuya procedencia es atribuida al espacio-tiempo de las entidades espirituales y no solo se configuran como un medio para un fin –generar una comunicación–, sino también como una experiencia de lo sagrado que modela la garifunidad.

Con relación a la *transformación histórica*, el inventario de elementos culturales y memorias colectivas –resultante de procesos históricos de sujeción– que un grupo étnico concibe como propio está sometido a una serie de fuerzas actuantes de la praxis cultural que Bonfil presenta como *decisiones*. La dinámica cultural, entonces, se dinamiza en torno a procesos de resistencia, apropiación e innovación hacia el interior del grupo étnico (*decisiones propias*) y de imposición, supresión y enajenación cuando se trata de la acción del grupo dominante (*decisiones ajenas*). La identidad étnica desde la perspectiva del *control cultural* implica asumirse como miembro de un grupo étnico y ser aceptado por los demás, es decir, formar parte de un sistema social específico por medio del cual se tiene acceso a una *cultura autónoma*, e integrar el conjunto de individuos que interactúan en los procesos de toma de decisiones sobre un repertorio de elementos culturales que consideran propios.

Para visibilizar mejor estos conceptos, se detallan sus definiciones en las tablas 3 y 4.

Tabla 3. Procesos de praxis cultural desde/hacia el interior del grupo étnico

<i>Decisiones propias</i>	
Resistencia	Acción del grupo étnico en función de preservar los contenidos de su núcleo cultural. Puede ser explícita o implícita. Ejemplos: defensa de territorio; mantenimiento de costumbres; acciones culturales autónomas en forma abierta o clandestinizada; rechazo de elementos e iniciativas ajenas.
Apropiación	Proceso por el cual el grupo adquiere capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos. Ejemplo: la apropiación de técnicas.
Innovación	Proceso de creación de nuevos elementos culturales propios que pasan a formar parte de su cultura autónoma.

Tabla 4. Procesos de praxis cultural del grupo dominante (desde el exterior del grupo étnico)

<i>Decisiones ajenas</i>	
Imposición	El grupo dominante introduce elementos culturales ajenos al núcleo cultural del grupo étnico. Ese elemento continúa bajo el control cultural del grupo dominante.
Supresión	El grupo dominante prohíbe o elimina espacios de la cultura propia del grupo étnico.
Enajenación	El grupo dominante aumenta su control cultural al obtener capacidad de decisión sobre elementos culturales propios del grupo étnico. Los elementos no se eliminan ni se prohíben sino que se desplaza al grupo étnico como instancia de decisión, disponiendo de los elementos en función de los intereses hegemónicos.

Al desentrañar estos procesos del control cultural de Bonfil podemos identificar una perspectiva similar a la de Aníbal Quijano (1997) y su «colonialidad del poder», quien sostiene que las poblaciones colonizadas fueron sometidas a una experiencia de «alienación histórica», y sus miembros fueron obligados a la imitación, a la simulación de lo ajeno y a la vergüenza de lo propio. El efecto disruptivo de estas acciones de imposición cultural es entendido por Quijano como una *subversión* de todo aquello que se les obligó a imitar, simular o venerar. Es importante mencionar esta vinculación, ya que da cuenta de la preocupación de los académicos latinoamericanos por producir marcos teóricos que problematicen la dinámica interétnica atendiendo a la realidad de nuestra región. Quijano explica el proceso de *subversión* desde las expresiones artísticas, aunque sin mencionar en este pasaje,

los aspectos auditivos, situación que también evidencia la vacancia que este libro pretende cubrir:

La expresión artística de las sociedades coloniales da clara cuenta de esa continuada subversión de los patrones visuales y plásticos, de los temas, motivos e imágenes de ajeno origen, para poder expresar su propia experiencia subjetiva, si no ya la previa, original y autónoma, sí en cambio su nueva, dominada sí, colonizada sí, pero subvertida todo el tiempo, así convertida en espacio y modo de resistencia [...]. En breve, los dominados aprendieron, primero, a dar significado y sentido nuevos a los símbolos e imágenes ajenos y después a transformarlos y subvertirlos por la inclusión de los suyos propios en cuanta imagen o rito o patrón expresivo de ajeno origen. No era posible, finalmente, practicar los patrones impuestos sin subvertirlos, ni apropiárselos sin reoriginalizarlos. Eso hicieron [...] (Quijano, 1997, pp. 117-118).

Ante la experiencia de colonización e imposición cultural, Quijano observa procesos de *subversión*, *transformación* y *reoriginalización*, lo que es visiblemente similar a los procesos de *resistencia*, *apropiación* e *innovación* propuestos por Bonfil. En un diálogo imaginario entre ambos autores quizás la diferencia podría establecerse al focalizar la postura de Bonfil respecto de la *innovación*: al definirla como la posibilidad de «creación de nuevos elementos culturales propios por parte del grupo», podría ser advertida por Quijano en el sentido de que esos «nuevos elementos» ya forman parte de un enclave cultural colonizado y, por ende, todo proceso creativo en esa arena de disputas es antes bien, una *reoriginalización*. Tendría bastante sentido pensar las expresiones de re-emergencia étnica de este modo, ya que implican un uso estratégico de la identidad para lo cual se apela todo el tiempo a la creación y recreación de tradiciones para el interjuego de demandas en las agendas políticas de las heteronaciones. De cualquier modo, ambos autores observan la experiencia cultural de modo transformador, conformada por fuerzas actuantes que se dinamizan en torno a la relación –siempre asimétrica y colonial– de *lo propio* y *lo ajeno*. Lo que Bonfil menciona como *cultura enajenada* es, para Quijano, el resultado de una «alienación histórica» en la que «indios» y «negros» fueron obligados a la imitación, la simulación y a la vergüenza por lo propio (Quijano, 1997, p. 117).

Si colocáramos la lente antropológica sobre el núcleo cultural de nuestro interés y practicáramos un juego de aumentación y disminución, de acercamiento y alejamiento para identificar los niveles de

praxis cultural hacia el interior-exterior del grupo étnico, podríamos ir desde lo regional hacia lo nacional, desde lo nacional hacia lo local, desde lo local hacia lo grupal y desde allí hacia lo subgrupal e individual. Al hacerlo, identificaríamos niveles de representatividad, estructuras de decisión y diversas agencias que configuran las dinámicas de las relaciones interétnicas.

Haciendo foco en el *núcleo interior* podríamos identificar factores endógenos como los mecanismos de representación o sistemas de privilegio culturalmente aceptados que facultan a determinados grupos o personas para la toma de decisiones o la interpretación de situaciones de interés colectivo. Esta instancia es lo que Roger Keesing denomina «sociología del conocimiento», que cuestiona la perspectiva de la cultura como un mero fenómeno colectivo, de símbolos y significados públicos y compartidos considerando que el conocimiento es en realidad siempre distribuido y controlado. En ese sentido sostiene que la pregunta que debe formularse al abordar la investigación es: «¿Quién sabe qué?», para poder interpretar la particularidad cultural y evitar la reificación y mistificación siempre emergente de las interpretaciones que no consideran esta dimensión sociológica (Keesing, 1987). Los modos de producción y distribución del conocimiento perpetúan y legitiman poder mediante los movimientos que oscilan en las tensiones permanencia-cambio y tradición-innovación (lo que Keesing denomina «entropía estructural» y Bonfil agrupa en los mencionados procesos de *decisiones* al interior del grupo étnico).

Si en cambio ampliáramos nuestra distancia focal *más allá del núcleo interior* podríamos identificar los procesos de *formación nacional de alteridad*, las particulares prácticas demarcatorias de las agencias estatales y su gestión de la diversidad. Estos mecanismos de imposición de identidad introducen o se apropian de elementos, suprimen o habilitan espacios y aumentan su control sobre los elementos culturales del grupo étnico en una dinámica que necesariamente debemos visibilizar atendiendo a los factores político-económicos de los frentes civilizatorios distintivos. Mediante este juego interfocal podemos esquematizar la información etnográfica para comprender la matriz cultural y sus transformaciones en el marco de las trayectorias de identificación, inclusión y exclusión de minorías étnicas y racializadas en órdenes políticos más amplios. La aplicación de este sistema analítico permite entonces observar desde una perspectiva procesual las tensiones, las contradicciones y los conflictos característicos de toda relación asimétrica interétnica. Al integrar el *control cultural* a mi dispositivo conceptual, me propongo identificar los elementos culturales que se configuran como el núcleo o la matriz identitaria garífuna en el marco

de los procesos de formación guatemalteca de alteridad. A través de la experiencia etnográfica, exploraré las relaciones interétnicas protagonizadas por esta población, el Estado nación y la Iglesia para identificar el modo en el que las acciones de resistencia, apropiación e innovación garífuna buscan preservar el ámbito de su cultura autónoma ante las prácticas de imposición, supresión y enajenación.

Nuestros marineros [caribes] soplan
en una caracola como tritones produciendo un sonido que,
repetido por el eco del peñasco,
no deja de sorprender mis oídos europeos.

*(Alfred De Valois,
durante su visita a Livingston
en 1848).*



Capítulo 2

OÍDOS IMPERIALES: CARTOGRAFÍAS DE UNA GEOGRAFÍA ESPIRITUAL

En este capítulo reviso la producción académica vinculada con los garífunas. A partir de la literatura de viajes del siglo XIX, iré presentando los modos en los que se ha descrito a este grupo étnico y que se han replicado en las primeras etnografías del siglo XX. Repasaré la historicidad de la adscripción identitaria garífuna desde sus inicios hasta los estudios modernos de etnicidad que, como veremos, se han realizado mayormente sobre poblaciones de Belice y Honduras. En una segunda parte de este mismo capítulo, focalizaré en los trabajos especializados en las prácticas espirituales de diversas poblaciones garífunas para arribar a las escasas producciones dedicadas específicamente a Livingston, su espiritualidad, su vida social y su música.

2.1 Ojos y oídos imperiales: cartografías de la alteridad

El nombre *garífuna* con el cual actualmente se autodenomina y se reconoce este grupo a nivel social, cultural, político y académico es el resultado de un complejo proceso de formación de alteridad integrado por una diversidad de narrativas históricas que incluyen a la literatura de viajes, la agencia estatal, la antropología y los movimientos de autoafirmación étnica. Al trazar las genealogías de estas narrativas observamos que gran parte de las características, las prácticas y los sentidos asignados a los garífunas por parte de viajeros, misioneros y exploradores que visitaron estas poblaciones entre los siglos XVII y XIX, fueron replicados en diversos textos científicos y de difusión en la primera mitad del siglo XX. Estas descripciones –racializadas y estereotipantes– forman parte de lo que Mary Louise Pratt (1997) denomina «ojos imperiales» con relación a la literatura de viajes producida por

las sociedades imperiales europeas y mediante la cual continuaron su modelo de expansión colonial. Esos libros de viajes –escritos por europeos, hombres– fueron uno de los instrumentos claves para hacer que las poblaciones «locales» de Europa se sintieran parte de un proyecto planetario. Al analizar estos textos podremos cartografiar los modos en los que el centro imperial describía a sus Otros y cómo estos conceptos construyen sentidos de alteridad que inscriben marcas indelebles de racialización y etnización aún comprobables. Para el caso de nuestro interés, analizaré un conjunto de textos publicados por viajeros europeos y estadounidenses –hombres, fenotípicamente blancos, científicos, diplomáticos y misioneros– que visitaron poblados garífunas centroamericanos, con especial interés en quienes estuvieron en Livingston, Guatemala. Haré un foco particular en las menciones a las prácticas espirituales –que como veremos son rubricadas como supersticiones o creencias mágicas– y a la música, por lo que en un diálogo imaginario con el texto de Pratt me animo a titular este apartado como «Ojos y oídos imperiales». Si bien no se encuentran en estos textos apartados especialmente dedicados a las prácticas musicales, es importante destacar que la configuración de la mirada occidental sobre la alteridad garífuna no solo establece estereotipos racializantes sobre fenotipos y costumbres, sino que también expresa un etnocentrismo al (des)calificar su producción sonora siempre desde la perspectiva estética occidental. Los «oídos imperiales» de los viajeros del siglo XIX y, posteriormente, los antropólogos que en el siglo XX han trabajado con estas poblaciones permiten acceder a «zonas de contacto» particulares (Pratt, 1997) donde culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan dentro de relaciones asimétricas de dominación y subordinación en las que es posible hacer audibles las memorias sonoras garífunas, gran parte de las cuales no han sido aún consideradas en este campo de estudios.

2.1.1. Siglo XIX. Los primeros viajeros

Entre los primeros viajeros encontramos al diplomático estadounidense John Stephens, que luego de su visita en 1839 a Punta Gorda, Belice –poblado garífuna cercano a Livingston–, presenta la siguiente descripción:

Las casas se extendían a lo largo de la ribera, alguna distancia aparte; y el calor era tan opresivo que, antes de llegar a la última, estuvimos a punto de regresar; pero nuestro guía nos animó para ir a ver a «una vieja», su abuela. Nosotros le acompañamos y la

vimos. Era muy anciana; nadie sabía su edad, pero era considerablemente de más de cien años; y, lo que le daba mayor interés a nuestros ojos que la circunstancia de ser la abuela de nuestro guía, era que ella procedía de la isla de San Vicente, la residencia de la más indomable porción de su raza; y ella jamás había sido bautizada. *Nos recibió con una sonrisa idiota; su figura era encogida; su cara arrugada, marchita y perversa; y parecía como si, en su juventud, se hubiese gloriado danzando en un festín de carne humana* (Stephens, 2008 [1841], p. 15, énfasis propio).

Estos prejuicios de salvajismo y canibalismo contribuyen a la construcción de la mirada estereotipada aún vigente con relación a los garífunas y expresa algo común a estos relatos: la intención manifiesta de alejar la cultura observada de la propia, al enfatizar las marcas de alteridad. La siguiente escena de transculturación y adoctrinamiento religioso llama la atención respecto a los antecedentes sobre las vinculaciones entre catolicismo y espiritualidad garífuna que analizo en el capítulo 7:

Regresamos y encontramos a nuestro amigo el padre, ataviado con el contenido de su pañuelo de bolsillo, enteramente como un respetable sacerdote. A su lado se encontraba nuestra palangana del bote, llena de agua bendita, y en su mano un devocionario. Agustín estaba de pie, sosteniendo el cabo de una candela de sebo. *Los caribes, como la mayor parte de los indios de Centro América, han recibido las doctrinas del cristianismo como les fueron presentadas por los sacerdotes y monjes de España, y son, en todas las cosas, estrictos observadores de las formas prescritas* (Stephens, 2008 [1841], p. 15, énfasis propio).

En el marco de los procesos de formación de los Estados nación centroamericanos de mediados del siglo XIX, estos relatos expresaban mucho más que la necesidad de describir y etiquetar a la alteridad por medio de la observación de apariencias y costumbres. Se trata de representantes de diversos intereses geopolíticos en la zona, expresados en misiones científicas, religiosas o diplomáticas. Abordaremos ahora de modo específico a viajeros que publicaron relatos sobre Guatemala, dedicando apartados a los entonces llamados «caribes negros» de Livingston.

Comenzaremos con el diplomático y escritor francés Alfred De Valois, que, en su libro de 1861 *Mexique, Havane et Guatemala. Notes de Voyage*, relata su visita al pueblo en 1848:

Livingston tiene unas cincuenta casas [...] construidas con paja o follaje, pueden contener ciento cincuenta o doscientos habitantes,

todos de raza africana, a pesar del nombre de Caribes, que persisten en darles [...]. Beben ron en cantidades prodigiosas, y no es raro encontrarlos esparcidos por las carreteras y en un estado de repugnancia [...]. *Todos son católicos, pero católicos muy fantasiosos*. Su industria principal es la pesca y el corte de madera de caoba. Todos son buenos marineros. Sus mujeres los acompañan al mar y nadan como las sirenas [...]. (De Valois, 1861, pp. 165-166, traducción y énfasis propios).¹

El capítulo de De Valois que relata su estadía en el pueblo se titula «Livingston. El gobernador de este pueblo. Los caribes. Historia de un francés. Partida», y si bien ya ha sido referido en otros trabajos (Arrivillaga, 2007; Forbes, 2011) no se ha analizado con la debida profundidad ni atendiendo a la dimensión auditiva que ofrece. Me basaré en el texto original (De Valois, 1861) y en una traducción publicada en 2015 por la Universidad Nacional Autónoma de México (De Valois, 2015 [1861]).

El autor describe su encuentro con quien se presenta como «Tata Marco, el gobernador de Livingston» y detalla un diálogo del que se destaca su llamativa edad (132 años en el momento del viaje, 1848), su descripción física –hasta ahora, la única hallada en una fuente escrita– y una serie de palabras a él adjudicadas denotan un tono afectuoso y sabio. Esta fuente es única y relevante, ya que la información que circula sobre Marcos Sánchez Díaz, fundador y espíritu tutelar livingsteño, es motivo de negociaciones y disputas por parte de la comunidad y sus líderes espirituales, tal como como resumiré en el apartado 4.2 de esta investigación. Más allá de «Tata Marco», la mención a la música garífuna de Livingston llama especialmente la atención, y es hasta ahora la más antigua (1848), en lo que se configura como una importante referencia sobre las memorias sonoras locales:

¹ «Lewingston compte environ cinquante maisons. Ces cinquante maisons, construites en chaume ou en feuillage, peuvent contenir cent cinquante ou deux cents habitants, tous de race africaine, malgré le nom de Caraïbes qu'on s'obstine a leur donner [...] Ils boivent du rhum en quantité prodigieuse, et il n'est pas rare d'en rencontré étendus par les chemins et dans un état d'ivresse révoltant [...] Ils sont tous catholiques, mais catholiques très fantaisistes. Leur industrie principale est la pêche et la coupe du bois d'acajou. Ils sont tous de bons marins. Leurs femmes les accompagnent à la mer et elles nagent comme des sirènes [...]» (De Valois, 1861, pp. 165-166). Agradezco el asesoramiento en la traducción y los comentarios que siguen a la doctora Julieta Novau (UNLP) y al licenciado Jordi Tercero (Universidad de París).

El patrón de la goleta y yo volvimos a cruzar la calle principal del pueblo y vimos a varios grupos de negros y negras divertirse delante de la puerta de sus chozas. Unos bailaban formando una ronda alrededor de un gran fuego alimentado con virutas de pino resinoso, otros cantaban y bebían ron. *La música más discordante que uno pueda imaginar animaba esos bailes y esos cantos. Salía de una mala guitarra, de una flauta de caña y de un tambor fabricado con un pequeño barril desvencijado y cubierto en sus dos extremidades por piel de cabra reseca* (De Valois, 2015 [1861], p. 157, énfasis propio).²

La información contenida en esta cita presenta una serie de claves destacables para el análisis. Por un lado, me referiré al modo de descripción utilizado por De Valois, en un claro ejemplo de la perspectiva imperial desde la cual enuncia su percepción de las acciones sonoras experimentadas. En la traducción del francés, una palabra en particular llama la atención: «La plus *charivarique* musique que l'on puisse imaginer animait ces danses et ces chants». La palabra destacada –empleada para adjetivar la música caribe– proviene de *charivari*, término utilizado para designar a una procesión de burlas, sanción moral y escarnio público. Describe tanto manifestaciones bulliciosas, escandalosas, tumultos y protestas como el ruido generado por la presencia de muchas personas, los abucheos o el desorden. En la traducción precedente se utiliza «discordante» y bien podrían utilizarse adjetivos como «bulliciosa» o «escandalosa», ya que de cualquier modo esta adjetivación expresa con claridad la percepción etnocentrista que valora a la música de los caribes desde el canon de refinamiento musical francés. A esto debemos sumar la referencia a una «mala guitarra» y un «tambor fabricado con un pequeño barril desvencijado y cubierto en sus dos extremidades por piel de cabra reseca». Más allá de su etnocentrismo, me interesa también destacar la mención a un conjunto integrado por guitarra, flauta y tambor. En la etnografía actual se comprueba la vigencia del género musical paranda en el que se interpretan canciones acompañadas de guitarra y

² « Nous retraversâmes, le patron de la goélette et moi, la rue principale du village, et nous vîmes plusieurs groupes de nègres et de négresses se divertir devant la porte de leurs cases. Les uns dansaient une ronde autour d'un grand feu alimenté avec des copeaux de pin résineux, les autres chantaient et buvaient du rhum. La plus charivarique musique que l'on puisse imaginer animait ces danses et ces chants Elle se composait d'une mauvaise guitare, d'une flûte en roseau et d'un tambour fabriqué avec un petit baril défoncé et recouvert à ses deux extrémités d'une peau de chèvre desséchée » (De Valois, 1861, pp. 175-176).

garawoun –tambor garífuna–, pero no se encuentra el uso de flautas o aerófonos de similares características. Quizás sea esta una posible clave para el estudio de los intercambios entre Livingston y otros espacios afrodiaspóricos como La Habana, Belice, Veracruz y New Orleans, puertos incluidos en las rutas comerciales de la época.

Al revisar la biografía de Alfred Isidore de Méroux de Valois (1819-1888), observamos que perteneció a una familia importante de la región de la Somme, Fliecourt (Francia), estudió Medicina, pero dedicó su vida al trabajo diplomático. Su primera misión le fue encargada en 1848 como canciller del Consulado General de Francia en Guatemala, cargo que ocupó hasta 1850. Luego tuvo diversos destinos como Turquía, Alemania, Brasil, Argentina y Portugal. Su vida política estuvo signada por la protección del compositor francés Pierre Jean de Beránger y el laborioso apoyo al gobierno imperial de Napoleón III, lo que le valió la Legión de Honor del régimen. Estos son dos aspectos destacables, ya que su protector Beránger fue un exitoso compositor de canciones del culto napoleónico (Taracena Arriola, 2015). En su biografía no se encuentran antecedentes de formación musical, pero su interés en la música y su percepción eurocentrista se evidencian al incorporar en sus textos constantes referencias auditivas, como en el capítulo dedicado a Escuintla (sur de Guatemala):

No es necesario aclarar que la música de los cantantes de Escuintla *no puede compararse con la de la ópera*. Cantaban en indio, haciendo gemir bajo sus dedos sus *detestables guitarras*. Todo el mundo aplaudía a sus gritos y retomaba las últimas palabras de cada copla (De Valois, 2015 [1861], p. 324, énfasis propio).

Al considerar su carrera diplomática y la distinción gubernamental napoleónica recibida, podemos referir que el aspecto auditivo registrado en sus relatos responde a la lógica de los «oídos imperiales», *sorprendidos* por el encuentro con las sonoridades culturalmente diferenciadas: «Nuestros marineros [caribes] soplan en una caracola como tritones produciendo un sonido que, repetido por el eco del peñasco, *no deja de sorprender mis oídos europeos*» (De Valois, 2015 [1861], p. 160, énfasis propio).

En esta cita, se comprueba el uso del wadabague al momento de la crónica, nombre garífuna para el instrumento aerófono consistente en el caparazón de un caracol marino (*Strombus gigas*) con un corte en su ápice, utilizado como embocadura. En la actualidad, sus intérpretes obtienen diversas alturas y es de uso en géneros musicales seculares o «de calle» como hüngühüngü, punta, chumba y paranda. De Valois

compara a los *performers* de este instrumento con los tritones, deidades del mar de la mitología griega.

Livingston se configuraba entonces como el único puerto guatemalteco con acceso al mar Caribe, y el contexto geopolítico de la segunda mitad del siglo XIX implicaba una disputa entre los intereses estadounidenses y los franceses, que proyectaban incluso un paso interoceánico en la zona. La publicación de estos relatos de viaje formaba parte de la empresa diplomática de lograr la atención de Europa hacia América Central (Taracena Arriola, 2015). Por ello, Alfred De Valois también publicó en 1857 una versión novelada de su viaje titulada «Henri, le chancelier», bajo el seudónimo de Joseph Sue donde también existen referencias a la población y el aspecto auditivo:

La entrada del río de Izabal es de las más pintorescas [...]. A la derecha, entra en el mar una lengua de tierra bastante elevada sobre el nivel del mar, donde los negros caribes fundaron una pequeña aldea llamada Livingston, residencia de un alcalde y de un empleado de la aduana, llamado Guarda [...]. Los negros de esta localidad viven la mayor parte del tiempo sobre el agua y hacen frecuentes viajes a Belice, Izabal, Omoa, Trujillo y otros puntos de la bahía menos importantes. Constantemente ventilada por la brisa, la localidad de Livingston no es insalubre, como los demás puntos de la costa [...]. Los negros caribes hablan un dialecto particular en el cual se distinguen algunas palabras inglesas. Chapurrean tanto el inglés como el español [...] el capitán hizo arriar las velas bajas que pronto ya no iban a dar servicio [...]. Como el río comenzaba a estrecharse había que emplear los remos. Cuando los [caribes] se cansaban de remar, dos de ellos saltaban a la canoa e iban a amarrar un cordaje a alguna gruesa rama de un árbol de la orilla, mientras que los demás jalando desde el otro extremo amarrado al barco, lo hacían avanzar con rapidez. *Los negros acompañaban estas maniobras con canciones inglesas y españolas, cuyos ecos, muy sonoros y prolongados, se repetían en parte en la lejanía* (Sue, 2012 [1857], pp. 78-79, énfasis propio).

En esta genealogía de veedores y auditores franceses,³ es importante mencionar el caso del sacerdote jesuita André Cornette (1819-1872), en un texto aún inédito en el campo de estudios de los garífunas

³ Debemos incluir aquí a Arthur Morelet –naturalista francés, viaje de 1846–, quien dejó breves impresiones sobre Livingston. Establece su fecha de fundación en 1832 y destaca la particularidad de la «raza insular» caribe, su vocación por

livingsteños. Formado en matemática, geología y física, Cornette visita el pueblo en 1855 (imagen 2.1). Al igual que De Valois menciona la presencia de un líder fundador a quien refiere como «Tata Zúñiga» –en lugar de «Tata Marco»–, coincide en destacar su carisma, su liderazgo y añade información que da cuenta de una relación de poder delegada por el gobierno guatemalteco de entonces:

Hace treinta años, Livingston no existía: un caribe de la costa sur (de Honduras, tal vez), acompañado de su familia, vino en su cayuco a atracar en lo que era entonces una profunda soledad. Construyó su casa y comenzó la explotación de los bosques que rodeaban su nuevo hogar. El ejemplo de Tata Zúñiga, así se llamaba, tuvo imitadores. Las cabañas se multiplicaron rápidamente [...]. En cuanto al viejo patriarca Zúñiga, vive aún y su vigorosa vejez es respetada por todos. El presidente de Guatemala le ha concedido un uniforme del que él está muy orgulloso, así como no sé qué tipo de funciones civiles y militares, que este ejerce paternalmente (Cornette, 2019 [1858], pp. 89-90).

Al describir a los garífunas observa que «son los mismos caribes que en Trujillo» (p. 90). Su relato es un compendio de etiquetas racia-lizantes y evolucionistas que, como veremos en este libro, funcionan como sentidos estereotipantes que aún circulan en el sentido común guatemalteco:

Por el físico, están lejos de responder a nuestro ideal de la belleza humana. Encontramos en ellos la piel de un negro brillante y los cabellos crespos, y todas las otras características distintivas de la raza africana. Son, sin embargo, menos feos, más gordos y más robustos que sus hermanos de Saint Thomas de las Antillas y de la costa de Cartagena; pero, por el contrario, son menos inteligentes. El desarrollo físico se da entre ellos más precozmente que en los europeos. Algunos días apenas después de su nacimiento, se le ve corriendo desnudos sin otra ropa que la que las que les proporcionó nuestra madre común, traje muy primitivo que conservan sin más hasta los doce o trece años. Aún en esta temprana edad, ellos no ofrecen al ojo extranjero algo de lo que puedan presumir. Una cara negra en medio de la cual se abren dos gruesos labios, siempre abiertos; una frente redonda, coronada

por una cabellera lanuda; un pecho abombado al que sigue un vientre ancho e hinchado, todo sostenido por unas piernas cortas y flacas. Este es el retrato exacto de estos queridos y pequeños seres. Están lejos de ser seductores, pero poco importa si sus padres están satisfechos y felices de la belleza de su progenitura. Y estoy convencido que ellos lo están, al ver lo minuciosos que son al escoger para sus hijos, del calendario o de alguna otra parte, los nombres más expresivos y graciosos. No olvidaré jamás a una pequeña caribe, tan negra como fea, que tuve que bautizar con el nombre de Aurora Carmina (Cornette, 2019 [1858], p. 68, énfasis propio).



Imagen 2.1. «Itinerario de Izabal a Guatemala por el padre Cornette. Mapa de Livingston o La Boca. Plano de la ciudad de Omoa» (Cornette, 2019 [1858], p. 129).

Más allá de sus adjetivaciones etnocentristas, el detalle de su «ministerio» –bautismos, confesiones, matrimonios, etc.– y la abundancia de datos sobre el clima y la geología de la región, su relato también expresa los ideales y los métodos de la misión evangelizadora colonial, que posiciona a los caribes como meros auxiliares de los blancos y receptores de la doctrina religiosa:

[M]e permitiré una consideración general sobre los inmensos servicios que un gobierno prudente podría lograr de esta raza de hombres dóciles y buenos, cuyo temperamento se acomoda

de maravilla a un clima que devora a las poblaciones europeas cuando estas pretenden obtener por medio del trabajo manual los ricos productos de estas fértiles comarcas. Por tanto, *los caribes deben ser vistos por los blancos como auxiliares indispensables*. Esto es lo que los ingleses han comprendido perfectamente: también ellos ponen en práctica todos sus métodos de seducción para atraerlos y establecerlos sobre la parte de la costa que les pertenece [...]. Lo anterior es suficiente para hacerles comprender cuánto importa a nuestra religión ganar para su seno esta interesante raza, que el error busca quitársela (Cornette, 2019 [1858], p. 90, énfasis propio).

Cornette no hace referencias a la música, pero en su relato de la misa por él mismo celebrada en la capilla de Livingston, se destaca la mención a las campanadas de anuncio –costumbre vigente en la actualidad– y la actitud silente de los caribes al asistir a misa, algo que como veremos en el capítulo 7 ha cambiado sustancialmente, ya que los garífunas han logrado incorporar elementos culturales propios como su música a la liturgia católica en un proceso de apropiación que entra en tensión con las imposiciones eclesiásticas:

El 29 de octubre [de 1855] tuve la felicidad de celebrar el santo sacrificio en esta humilde capilla. Advertidos desde la mañana por *un negrito muy despierto que recorrió el poblado haciendo sonar la campana del altar, los caribes acudieron a la iglesia con pies descalzos y sin hacer ruido. La muchedumbre en recogimiento, llenaba el recinto. Esta oyó la misa con una piedad que me conmovió y que podría servir de modelo a muchos cristianos de Europa*. La misa estuvo seguida por la recitación lenta y mesurada de los rezos acostumbrados y, luego, todos los asistentes vinieron respetuosamente a besarme la mano. Aquellos fieles que por su buena conducta merecieron tal distinción, llevan en el cuello un collar de pepitas de vidrio rojas o blancas, al cual una medalla está suspendida. El P. Génon ha logrado vestir a los pequeños con un pantalón ligero y a las chicas con un vestido largo flotante. Esta aconsejable costumbre ya estaba generalmente adoptada durante mi paso, por lo que apenas encontré a una docena de niños disfrutando de su desnudez (Cornette, 2019 [1858], pp. 92-93, énfasis propio).

De lo expuesto podemos conjeturar que el silencio de los asistentes a misa es ponderado por Cornette como una de las virtudes de su

misión evangelizadora. Tenía un objetivo claro: seducir a los caribes para convertirlos al catolicismo, adoctrinarlos, silenciarlos y vestirlos. Al destacar el silencio de los caribes dentro de la capilla, también refiere –sin explicitarlo aquí– al «ruido» que generalmente produce esta población con sus tambores, algo que sí destaca en su visita a los caribes de la isla de Roatán (Honduras):

La capital reunió a la aristocracia caribe en un solemne baile. *El ruido estuvo al nivel del entusiasmo*: los sonidos agudos del pífano y la voz grave del tambor, los dos únicos instrumentos que componían la orquesta, fueron más o menos ahogados por el golpeteo de los grandes pies negros que rebotaban vigorosamente sobre el tablado de la sala (Cornette, 2019 [1858], p. 75, énfasis propio).

En 1884, el médico, naturalista y lingüista suizo Otto Stoll presentó su tesis *Zur Ethnographie der Republik Guatemala –Etnografía de Guatemala–* para optar por la cátedra de Geografía de la Universidad de Zurich. Este es un trabajo de suma importancia para la antropología guatemalteca, ya que fue traducido y publicado por el Ministerio de Educación Pública en 1938 (Stoll, 1958 [1884]). Stoll describe allí la totalidad de idiomas indígenas existentes en el país, y establece que son dieciocho: catorce pertenecientes al grupo maya-q'iché y otros cuatro que no guardan relación alguna con estos, que incluyen al *sinca*, el *pupuluca*, el *pipil* y el *caribe*. Asimismo, presenta un mapa con la distribución geográfica de los idiomas, en lo que se presenta como la primera cartografía etnográfica del país (imagen 2.2). Allí consigna la región XIX en «Río Dulce. Livingston» como «Caraibish».

Stoll dedica un capítulo particular a cada una de las regiones etnográficas, describe el fenotipo de las poblaciones y, fundamentalmente, vocabularios, aspectos fonéticos y lingüísticos, complementando su experiencia etnográfica con bibliografía de viajeros. En el capítulo III, «Tribus Caribes», presenta a los «caribes negros» de Livingston:

[S]e les llama caribes a los descendientes de los antiguos habitantes de la isla de San Vicente, en las Antillas Menores [...] En 1796, los ingleses trasladaron esa gente a Roatán [Honduras]. Los caribes se fueron extendiendo de allí a las costas vecinas de Honduras, Guatemala y Belice. Viven unos cuantos caribes en la región atlántica de Guatemala, en el puerto de Lívinston [sic], situado en la desembocadura del río Dulce que desagua en la bahía de Honduras. *Hay que considerar, por tanto, a los caribes como un grupo injertado artificialmente en el territorio de*

Guatemala, en tiempos modernos. Los actuales habitantes de Livingston [sic], de los lugares de la costa de Honduras y de Belice, que tuve la oportunidad de visitar, son todos «caribes negros» o sea zambos, aunque más que todo son puramente negros que al parecer han perdido de generaciones atrás la sangre antigua caribe, pero han conservado hasta el presente el antiguo idioma de las Antillas Menores, por cuyo motivo les dedico capítulo aparte en este estudio (Stoll, 1958 [1884], p. 35, énfasis propio).

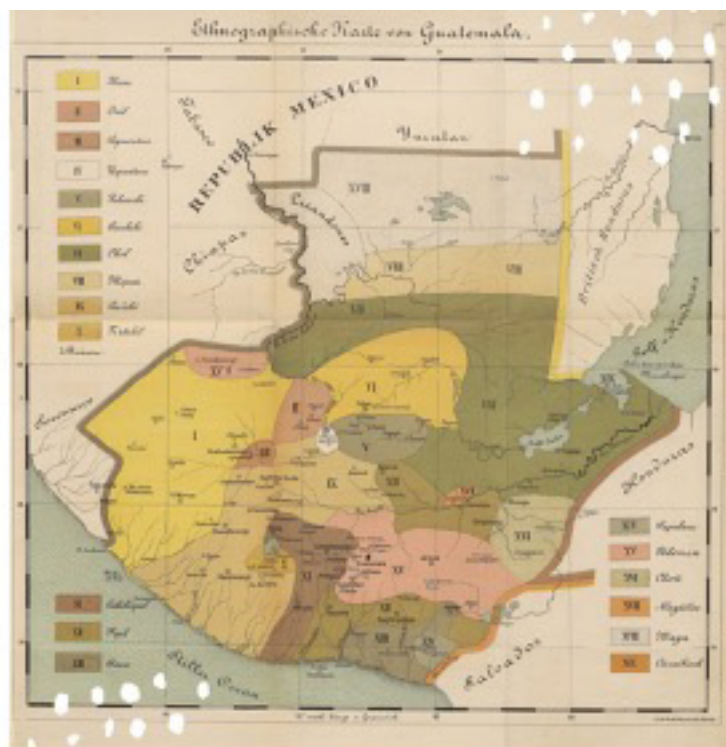


Imagen 2.2. Mapa etnográfico de Guatemala. Fuente: Stoll (1958 [1884]).

Las referencias biologicistas que hace Stoll cuando habla de los caribes como un *injerto artificial* en tiempos modernos, «zambos», «puramente negros» que «han perdido la sangre antigua caribe» podrían ungir como la piedra de toque de uno de los sentidos circulantes con relación a los garífunas: la extranjerización. En su afán por la observación de fenotipos y costumbres nativas, Stoll describe la «raza caribe» de Livingston e incluye una mención a la música y a la «pereza»:

Gente es esta alta, de cara más bien angosta, con el cabello crespo típico de los negros, la nariz ancha y corta, los labios gruesos y la piel de un lustre grasoso, de color similar al de un café muy tostado. *Es gente vivaz, grandes parlanchines que acompañan con harto alboroto todos sus actos, y contrastan por ello completamente con los indios de Guatemala.* Según se ve, se visten bien, ya que ganan el dinero con relativa facilidad y les encanta tener a sus mujeres vestidas con colores chillantes. Por lo general, trabajan como remeros en las barcas de carga y en la faena *cantan canciones poco melodiosas, pero que denotan alegría*, lo cual también es completamente ajeno al modo de ser de los indios. Los extranjeros, que están obligados a tener mayor contacto con los caribes, *me los describieron como un elemento que es difícil para el trabajo y de una pereza exagerada* (Stoll, 1958 [1884], pp. 37-38, énfasis propio).

Es interesante observar cómo estos modos de adjetivar la alteridad persisten en el sentido común guatemalteco, por ejemplo, cuando en los folletos del Instituto Nacional de Turismo que promocionan la zona caribe se enfatiza «la alegría de la cultura garífuna», tal como explicaré en el capítulo 3. Con relación a la música, la mención a canciones «poco melodiosas» se presenta como un rótulo eurocentrista similar al de «música discordante» utilizado por De Valois (1861) en un claro ejemplo de valoración negativa atribuida en función de su propia concepción cultural.

Stoll utiliza como fuente la bibliografía existente en aquel entonces del período etnogénico en San Vicente y se esfuerza en encontrar paralelismos con el lenguaje caribe moderno. Es necesario advertir que para el caso de los «caribes negros» el trabajo publicado no es «etnográfico» –considerando la concepción que desde el siglo XX tenemos de este método–, ya que el autor estuvo poco tiempo en Livingston, haciendo escala con el barco en su viaje de regreso a Europa: «Cuando estuve en Lívinston [sic], tuve la intención de formar un vocabulario de los dialectos que los zambos hablan allí, pero la llegada anticipada del vapor en el que debía embarcar frustró mis planes» (Stoll, 1958 [1884], p. 42).

Esta mención es destacada también por el traductor en la edición sustanciada por el Estado guatemalteco en 1938, quien intenta complementar este vocabulario de un modo, cuanto menos, curioso:

Como una comprobación de que hasta el presente todavía se habla en la región de Livingston, *damos a continuación una breve lista, que a la ligera recogimos, de voces del idioma que hablaba*

un negrito, Eustaquio Romero, quien indudablemente debió haber tenido antepasados caribes, y que en la ocasión que nos referimos acompañaba en calidad de sirviente a un sacerdote en un viaje de Panzós a Livingston, lugar este último de donde procedía el negrito y adonde en la misma embarcación fluvial se dirigía el que escribe estas líneas, a fines de septiembre de 1935. No siendo la ocasión muy propicia para ello, únicamente 21 voces caribes pudimos recoger en esa oportunidad, y aunque no todas ellas aparecen en el vocabulario caribe insular que Stoll nos da, cuando compara este idioma con el caribe de Honduras, *estimamos que constituyen alguna prueba de que el caribe perdura todavía en la región atlántica de la República de Guatemala*, pues de un total de 15 voces del caribe insular, cuyos equivalentes aparecían en nuestra lista, 10 son exactamente iguales o de la misma raíz que las voces que Eustaquio Romero nos suministró, y 4 vocablos caribe-insulares muestran relación con el caribe de Livingston (Goubaud Carrera en Stoll, 1958 [1884], p. XI, énfasis propio).

El traductor es Antonio Goubaud Carrera, antropólogo social y primer director del Instituto Indigenista Nacional, institución que, junto con el Seminario de Integración Social, fungió como dispositivo del gobierno guatemalteco en relación con la política indigenista en la primera mitad del siglo XX. En el prólogo, propone entablar un diálogo intertemporal con el científico suizo –considerado «el iniciador de la antropología científica en Guatemala» (Goubaud Carrera en Stoll, 1958, p. XI)– y comprobar la información presentada originalmente en 1884, como un modo de compensar aquella poca dedicación de Stoll, quien solo estuvo unos días en Livingston. Lo hace por medio de una recolección «a la ligera [...] del idioma que hablaba un negrito» de Livingston a quien presenta como «sirviente a un sacerdote». Es decir que compensa la información con un vocabulario recolectado de casualidad, en una embarcación fuera de Livingston. El detalle del método de recolección utilizado tanto por Stoll como por su traductor y prologuista medio siglo después permite conjeturar que el título «Etnografía de Guatemala» no expresa con fidelidad el contenido de la obra, al menos en relación con la población garífuna. La mención al informante como «negrito» y «sirviente» en una publicación promovida por el Estado nación es otra de las claves que explican el sentido racializante e inferiorizante endosado a los garífunas por el entendimiento común social y el académico guatemalteco. Asimismo, Goubaud Carrera considera su encuentro casual con ese «negrito»

como una «prueba de que el caribe perdura» en Guatemala, lo que denota que la zona etnográfica XIX cartografiada por Stoll era aún entonces y, como veremos, hasta la década de 1970, un campo de estudio llamativamente vacante.

Por último, mencionaré el trabajo de William Brigham –geólogo y etnólogo norteamericano–, publicado en 1887, *Guatemala: the land of the quetzal*, donde encontramos unas de las primeras imágenes fotográficas de Livingston (imágenes 2.3 y 2.4).



Imagen 2.3. Fotografía de una calle de Livingston (Brigham, 1887, p. 28).

En sus descripciones destaca la superstición, la adoración al diablo y el detalle de su nombre nativo –Mafia–, el carácter «menos musical» de los caribes y la ejecución de tambores «ruidosos», lo que sin duda se suma a la lista de adjetivaciones etnocéntricas que intento destacar:

Supersticiosos hasta el extremo, no son muy religiosos en público, pero se cuentan extrañas historias de sacrificios humanos en las que un niño era la víctima. Me di cuenta de que pusieron una cruz rústica en las aberturas de ventanas y puertas de una casa inacabada para alejar a los demonios [...]. La adoración de *Mafia* (el diablo) creo que es general; pero no les gusta hablar de eso. *Los caribes son menos musicales que cualquiera de las razas negras que he conocido; pero les gustan los tambores ruidosos y bailarán hasta que se agoten por completo. Algunos de sus bailes duran dos días [...]* (Brigham, 1887, p. 275, traducción y énfasis propio).⁴

⁴ «Superstitious to an extreme, they are not in public very religious; but there are strange stories told of human sacrifices in which a child was the victim. I have



Imagen 2.4. Interior de una casa caribe, Livingston. Guatemala (Brigham, 1887, p. 30).

Hasta aquí he reseñado las principales referencias de viajeros y científicos del siglo XIX que han incluido comentarios que fueron modelando la imagen racializada y etnizada de los garífunas en Guatemala. En la tabla 5, sintetizo las principales menciones en referencia a los aspectos fenotípicos, conductuales, sonoros y religiosos de acuerdo con cada autor y año de viaje. Todos ellos han hecho referencia a la etnogénesis y el fenotipo caribe como intentos de explicación de la *alteridad*, y en el marco del género literario analizado.

noticed that they put a rude cross on the window and door openings of an unfinished house to keep out the devils [...] The worship of **Mafia** (the devil) I believe is general; but they do not like to talk about it. Caribs are less musical than any of the black races I have met; but they are fond of noisy drums, and will dance until utterly exhausted. Some of their dances last two days [...]» (Brigham, 1887, p. 275).

Tabla 5. Detalles de las referencias analizadas en el acápite 2.1.1

<i>Viajero</i>	<i>Fenotipo/conducta</i>	<i>Aspectos sonoros</i>	<i>Religiosidad</i>
De Valois, 1848	«Beben ron en cantidades prodigiosas».	«La música más discordante que uno pueda imaginar».	«Todos son católicos, pero católicos muy fantasiosos».
Cornette, 1855,	«Por el físico, están lejos de responder a nuestro ideal de la belleza humana».	«acudieron a la iglesia con pies descalzos y sin hacer ruido». «El ruido estuvo al nivel del entusiasmo».	«La muchedumbre en recogimiento, llenaba el recinto. Esta oyó la misa con una piedad que me conmovió y que podría servir de modelo a muchos cristianos de Europa».
Stoll, 1884	«Hay que considerar, [...] a los caribes como un grupo injertado artificialmente en [...] Guatemala». «Es gente vivaz, grandes parlanchines que acompañan con harto alboroto todos sus actos, y contrastan por ello completamente con los indios de Guatemala».	«[E]n la faena cantan canciones poco melodiosas, pero que denotan alegría»..	
Brigham, 1887	«Habladores más allá de toda medida, es difícil callarlos en el campamento por la noche, a menos que hayan tenido un duro día de trabajo. Son bondadosos cuando se les trata bien, tienen una muy buena opinión de sí mismos y su amor propio se altera fácilmente.*	«Los caribes son menos musicales que cualquiera de las razas negras que he conocido; pero les gustan los tambores ruidosos y bailarán hasta que se agoten por completo».	«Supersticiosos hasta el extremo [...]». La adoración de Mafia (el diablo) creo que es general».

Nota * «Talkative beyond measure, it is difficult to quiet them in camp at night, unless they have had a hard day's work. Good-natured when well treated, they have a very good opinion of themselves, and their self-love is easily disturbed» (Brigham, 1887, p. 274).

Los garífunas son etiquetados como «ebrios, feos, alborotadores, ruidosos, alegres, católicos fantasiosos y supersticiosos». Asimismo, es destacable que la mayoría de los escritores haya incluido aspectos auditivos, desde sus «oídos imperiales», en lo que se constituye como los primeros registros de las memorias sonoras garífunas. Podemos afirmar que, dada la centralidad que ocupa la dimensión sonora para esta población, es difícil encontrar entre sus visitantes escritores, narrativas que excluyan referencias auditivas. Estos registros permiten aseverar que la música estaba entonces incorporada a la cotidianeidad local de modos similares a los comprobados en la etnografía que sustenta esta investigación.

2.1.2 Siglo xx. Supersticiones y africanismos: Primeras etnografías

Eduard Conzemius (1892-1931) fue un viajero luxemburgués sin formación académica que debido a sus experiencias en el campo y su inquietud científica mantuvo contacto con prestigiosos etnólogos y académicos como Franz Boas, Herbert Joseph Spinden, Rudolph Schuller y Matthew Stirling. Su estadía en Centroamérica incluyó trabajos en bancos y compañías estadounidenses como la United Fruit Company, lo que le permitió conocer poblados payas, miskitos, sumos y garífunas en la región de la Mosquitia –costa suroriental de Honduras y nororiental de Nicaragua–, donde realizó registros etnográficos con los que contribuyó a colecciones en diversas instituciones de Europa y los Estados Unidos, así como con diversas publicaciones (Wey, 2017). Su artículo «Ethnographical notes on the black carib (garif)», publicado en *American Anthropologist* en 1928, se registra como el primer trabajo etnográfico dedicado específicamente a los garífunas y, por tal motivo, requiere nuestra atención. A través del análisis de fuentes documentales coloniales, principalmente pasajes de relatos de viajeros y lingüistas, como César de Rochefort (1666), plantea una reconstrucción de las costumbres y acontecimientos relevantes durante el período etnogénico en la isla de San Vicente –Yurumein–. Refiere a los naufragios de barcos negreros, a la guerra del Caribe, a las alianzas y tensiones entre caribes y arawakos que dan lugar al etnónimo compuesto *caribe-isleños* que con la inclusión de los contingentes africanos generan la diferenciación entre caribes-negros y caribes-rojos o amarillos. La genealogía de acontecimientos narrada por Conzemius carece de la rigurosidad actualmente exigida para estudios de ese tipo en términos de citaciones, pero ha sido la piedra de toque de posteriores estudios que seguidamente reseñaré, en los

que otros autores se han obligado a la constatación de estos datos. En su intento por describir hechos y costumbres de los caribes negros en la isla de San Vicente durante los siglos XVII y XVIII, no queda claro si sus aseveraciones están basadas en datos documentales o se trata de conjeturas personales. A efectos de comprender este punto en la narrativa de Conzemius, transcribo un fragmento:

En 1675, un barco con una carga de esclavos negros con destino a Barbados naufragó frente a la pequeña isla de Bequia, cerca de San Vicente. Los africanos recuperaron así su libertad y se dirigieron a San Vicente, donde formaron una colonia aparte de los indios con los que se casaron y cuyo idioma y costumbres adoptaron. Los esclavos fugitivos aumentaron el número de esta colonia negro-caribe, y cuando en el transcurso del tiempo surgieron disputas entre estas personas mixtas y sus vecinos de sangre pura, estos últimos se vieron obligados a retirarse a otra parte de la isla. Pero las invasiones de los europeos en sus tierras les hicieron olvidar sus diferencias y crearon una causa común contra los intrusos. El caribe de raza negra se hizo conocido como «caribe negro». Esta última designación proviene del hecho de que estos indios usaron en sus cuerpos una aplicación abundante de un tinte rojo amarillento, el arnotto (*Bixa orellana*) [...]. En 1763 San Vicente se hizo británica y poco después los colonos recién llegados comenzaron a invadir la tierra perteneciente a los caribes. Esto condujo a la guerra, que terminó con la derrota completa de los nativos, que tuvieron que reconocer el dominio británico (Conzemius, 1928, p. 188, traducción propia).⁵

⁵ «In 1675 a ship with a load of Negro slaves destined to Barbados was wrecked in front of the small island of Bequia near St. Vincent. The Africans thus regained their liberty and made for St. Vincent, where they formed a colony apart from the Indians with whom they intermarried and whose language and customs they adopted. Runaway slaves increased the number of this Negro-Carib colony, and when in the course of time disputes arose between these mixed people and their pure-blooded neighbors, the latter were compelled to retreat to another part of the island. But the encroachments of the Europeans on their land made them forget their differences and they made common cause against the intruders. The Negro-mixed Carib became known as “Black Carib”. This latter designation comes from the fact that these Indians used on their bodies a copious application of a red-yellowish dye, the arnotto (*Bixa orellana*) [...] In 1763 St. Vincent became British and soon afterwards the newly arrived settlers began to encroach upon the land belonging to the Carib. This led to war, which ended with the complete defeat of the natives, who had to recognize British rule [...]» (Conzemius, 1928, p. 188).

Estos relatos son los que motivaron a otros autores, que a continuación revisaré, a indagar en detalle estas fuentes para fundamentar la compleja trama de acontecimientos etnogénicos y asentar el precedente –ya tradicionalizado– de que la mayoría de las publicaciones sobre los garífunas dediquen gran parte de sus páginas a ello. Más allá de revisar y analizar las conjeturas del autor respecto de la vida de los «caribes en su hogar primigenio» (Conzemius, 1928, p. 186), resulta importante observar algunos datos de primera mano respecto a los garífunas que responden las etiquetas de «hábitos y costumbres» de la antropología de principios del siglo XX: apariencia física, vestimenta, comidas, ocupación, entretenimientos, etc. Más allá de los prejuicios etnocéntricos que atraviesan todas sus descripciones, los pasajes referidos a una ceremonia dügü desarrollada en diciembre de 1920 en la localidad de Limón, Honduras, se constituye quizás en la primera etnografía sobre la espiritualidad garífuna. Bajo el título de «Religión, superstición y adivinación», describe el proceso de aflicción que motiva la realización de los rituales y a gran parte de sus actores: el *buyei* –sacerdote–, el *gubida* –espíritu de un antepasado fallecido–, el *lanígi dögü* –espacio central del templo donde se realiza el culto– y algunos detalles litúrgicos. En el siguiente pasaje podemos observar los referidos prejuicios al momento de describir la danza ritual:

Los bailarines formaron varios círculos que giraban en diferentes direcciones alrededor del *lanígi dögü*. En cada círculo, hombres y mujeres se alternaban entre sí. No unieron sus manos pero imitaron el paso de los animales salvajes y realizaron todo tipo de movimientos grotescos que, a medida que se sentía la influencia de las bebidas embriagantes, se volvieron bastante inmorales y muy impactantes para un extraño (Conzemius, 1928, p. 204, traducción propia).⁶

A través de esta narrativa, el autor se posiciona menos en un intento descriptivo tendiente a comprender el sistema de relaciones sociales expresados en las acciones observadas que en una mirada exotizante y evolucionista respecto de las expresiones culturales no-occidentales. La religiosidad garífuna es descrita como «superstición», la danza es

⁶ «The dancers formed several circles, which revolved in different directions around the *lanígi dögü*. In each circle men and women alternated with each other. They did not join hands, but imitated the gait of wild animals, and performed all kinds of grotesque movements, which, as the influence of the intoxicating beverages was felt, became rather immoral and very shocking to a stranger» (Conzemius, 1928, p. 204).

presentada como «grotesca, inmoral» y similar «a los movimientos de los animales salvajes», posicionando a la población estudiada en un espacio-tiempo salvaje y primitivo. Del mismo modo describe otras manifestaciones como la danza wanaragua –que analizo en el capítulo 5, presentada por Conzemius como *wanáragawa*–, a la que le atribuye un origen en el carnaval francés de las islas occidentales, y la despoja de cualquier indicio de procedencia garífuna al sugerir que es realizada con el objetivo de recaudar dinero «que es invariablemente gastado en ron y otras bebidas alcohólicas, y para la noche todos los bailarines están ebrios, con la voz ronca y físicamente exhaustos» (Conzemius, 1928, p. 193, traducción propia).

La perspectiva occidental desde la cual atiende al aspecto auditivo ritual le impide pensar en la centralidad de la música para este grupo, incluyendo lo que podríamos marcar como la primera descripción científica del tambor garífuna en la sección «Diversiones»:

Los instrumentos musicales consisten en tambores, caracolas, sonajas de calabaza, flautas de caña, silbatos de hueso y guitarras. Su tambor nativo o «*garáwung*», como lo llaman (localmente llamado «*tomtom*» en inglés y «*tango*» en español), está hecho de una sola pieza de un tronco de caoba o cedro. Es de forma cilíndrica, con un diámetro de 30 a 50 centímetros y una altura de 50 a 76 centímetros. Sobre una extremidad se extiende una piel de ciervo; se golpea con la mano. Este es su principal instrumento musical [...]. La música casi siempre va acompañada de canciones, mientras que los aborígenes centro-americanos rara vez o nunca cantan (Conzemius, 1928, p. 192, traducción propia).⁷

Conzemius no solo brinda el nombre nativo del tambor –*garáwung*–, sino que también lo destaca como el «principal instrumento musical», lo que junto con su materialidad –caoba o cedro, parche de piel de ciervo–; su modo de acción –se golpea con la mano–; el uso de caracolas, sonajas de calabaza, guitarras y la interpretación de canciones se presenta como una continuidad en la tradición musical garífuna,

⁷ «The musical instruments consist of drums, conchs, gourd rattles, reed flutes, bone whistles and guitars. Their native drum or “*garáwung*” as they call it (locally called “*tomtom*” in English and “*tango*” in Spanish), is made out of a single piece of a mahogany or cedar trunk. It is of cylindrical shape, having a diameter of 12 to 20 inches, and a height of 20 to 30 inches. Over one extremity is stretched a deer skin; it is beaten with the hand. This is their principal musical instrument [...]. Music is nearly always accompanied by song, whereas the Central American aborigines rarely or never sing» (Conzemius, 1928, p. 192).

tal como desarrollaré en la segunda parte de este libro. El detalle del nombre local en inglés –tomtom– y español –tango– da cuenta de la diversidad de objetos y sentidos circulantes en la zona en ese entonces –década de 1920–. La palabra «tomtom» refiere a los tambores de marco con parche de cuero clavado introducidos por la migración china en New Orleans y utilizados en el entonces incipiente set de batería (Scott, 2009; Blades, 2005).⁸ La palabra «tango» llama especialmente la atención ya que no es utilizada aquí con relación al género musical, sino al instrumento musical tambor, lo cual deja registro de un significado de interés para profundizar el estudio del tango en una perspectiva afrocentrada (Cirio, 2010a). La mención a las flautas de caña coincide con las ya relevadas de De Valois (1861) y, dado que en la actualidad no se constata el uso de este tipo de instrumentos, podemos conjeturar esta como una discontinuidad. Por otro lado, el uso de silbatos de hueso no se verifica en la bibliografía consultada ni en la tradición musical garífuna.

En la primera mitad del siglo xx y más allá del trabajo pionero de Conzemius, existen dos trabajos relevantes e influyentes realizados por antropólogos bajo la tutela de Melville Herskovits, jefe del departamento de Antropología de la Universidad Northwestern, los Estados Unidos. Me refiero a Douglas McRae Taylor y Ruy Coelho, quienes realizaron exhaustivas etnografías sobre poblaciones garífunas de la entonces llamada Honduras Británica –Belice– y Honduras. Herskovits creía que el racismo y la opresión por parte de la sociedad dominante hacia los afroamericanos se fundaba en un desprecio por el «pasado negro» y su herencia cultural. Por ello buscó proporcionar evidencias de todos aquellos rasgos de la cultura africana que habían sobrevivido a la esclavitud en América y formaban parte de formas culturales adaptadas por las poblaciones negras. Dirigió múltiples trabajos de relevamiento de estos «africanismos» esquematizando su intensidad, rastreando su origen en naciones y etnicidades africanas y comparándolas con otros legados culturales en América (Yelvilton, 2001, p. 229). Su propuesta fue sostenida por un tiempo por antropólogos y movimientos sociales negros que reivindicaban todo rasgo de africanidad, pero ha sido criticada fuertemente por un esencialismo que tiende a ignorar procesos y relaciones asimétricas de poder en el marco en el que estas identidades son construidas (Frigerio, 2000). En su «Escala de intensidad de africanismos en el nuevo mundo», Herskovitz establece grados de retención de africanismos en diversas poblaciones afroamericanas de acuerdo a

⁸ Uno de los posibles antecedentes del «tomtom» quizá sea el «Pieng-Ku», cuyas imágenes e información pueden consultarse en el Museo de Instrumentos Musicales Dr. E. Azzarini (UNLP) en el siguiente enlace: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/80916>.

tecnología, economía, organización social, religión, magia, arte, folclor, música y lenguaje. A cada una de estos ítems le asigna un valor de acuerdo a la siguiente gradación: «muy africano, bastante africano, algo africano, un poco africano, rastros de costumbres africanas, ausencia de costumbres africanas». Al analizar la entrada correspondiente a los caribes negros de Honduras, se aclara que poseen una fuerte influencia caribe-indígena y se le asigna muchos africanismos en los aspectos de magia, religión y organización social, pero menos en términos de arte, música y lenguaje (Yelvilton, 2001, p. 230). Repasaremos entonces los trabajos sobre los caribes negros que resultan ser el insumo de estas escalas y se instituyeron como referencias unívocas de la producción académica hasta la actualidad.

Douglas Mac Rae Taylor publica en 1951 el libro *The Black Caribs of British Honduras*, una de las etnografías más citadas e influyentes en el campo de estudios garífuna. Taylor realizó un trabajo de campo de doce meses entre 1947 y 1948 con sede en Hopkins, Belice, y una revisión archivística de seis meses en la Universidad Northwestern, bajo la tutela de Herskovits. El libro contiene una rigurosa investigación con fuentes coloniales que abordan el período etnogénico del grupo en la isla de San Vicente desde los primeros encuentros entre los caribe-isleños y los africanos, sus formas de contacto en el marco de las condiciones de guerra y sometimiento por parte de las milicias inglesas y francesas, hasta la deportación de los sobrevivientes a la isla de Roatán, Honduras, en 1797. Su objetivo es comprender los motivos por los cuales el mestizaje afroindígena predomina por sobre la cultura indígena y cuáles son las retenciones culturales destacables entre aquellas descripciones del siglo XVII y la etnografía actual.

Dedica gran parte de su estudio al lenguaje, ofreciendo explicaciones fonéticas, gramaticales y de vocabulario para concluir que el idioma garífuna posee una morfología y sintaxis arawaka, con un vocabulario igneri-arawako, galíbi, español, francés e inglés. Sostiene que no se encuentra evidencia concluyente respecto a una influencia en los cambios lingüísticos que sea atribuible a retenciones y transmisiones de hábitos fonéticos africanos. Asimismo, estudia la organización social, constitución familiar y parentesco, afirmando que es en este ámbito en el que se han generado «cambios radicales» con relación al período antillano. Con afán comparativo, ofrece un exhaustivo análisis de creencias religiosas y ritos, tanto mediante fuentes coloniales como por su etnografía, para referir a un sincretismo cultural cuyo patrón general es el elemento igneri –básicamente el chamanismo taíno– que, al igual que en el lenguaje, predomina en el ámbito religioso. Para ello comenta que el culto a los ancestros era una práctica importante de la religiosidad de las Antillas Menores y que la incorporación del

componente afro en la sociedad caribe de San Vicente aceleró el proceso de sincretismo, más allá de que sea imposible rastrear con exactitud la procedencia africana de las prácticas. Al respecto, observa que: «Es en sus aspectos imponderables que la cultura del caribe negro se diferencia más de la de sus antepasados indios en las Antillas Menores, para constituir, por así decirlo, *un pastel negro compuesto de ingredientes amerindios*» (Taylor, 1951, p. 143, traducción y énfasis propios).⁹

La «metáfora del pastel» es, quizás, una de las mejores formas de entender los modos en los que la escuela herskovitsiana pensaba la cultura: una mezcla de ingredientes genéticos y sus correspondientes particularidades culturales que se sintetizan, generando una determinada apariencia fenotípica –en este caso, negroide–, pero conteniendo «esencias» diversas. Esta idea sugiere desandar la receta, desentrañar la síntesis y rastrear los «ingredientes» en un proceso de «des-homogeneización» que permita identificar las esencias originarias. Para la descripción de acciones culturales como la música, el uso de esta metáfora es común, por caso, para el tango argentino (Cirio, 2010b) o la cumbia colombiana (Wade, 2003), donde se hace una referencia al mestizaje desagregando los componentes culturales: los afro aportaron el ritmo, los españoles la melodía, los alemanes la armonía, mientras se sostienen las jerarquías racializantes hegemónicas.

Como respuesta a su objetivo de investigación Taylor (1951) sugiere que:

[...] la personalidad modal del caribe negro *es una retención africana*, alentada más bien que obstaculizada o alterada por los años de estancia libre entre los Caribes de las islas en San Vicente; y reforzada por la adopción de un sistema social que permitía una mayor libertad de expresión emocional que la de estos indios, cuya lengua y cultura asumieron de otra manera, solo con las modificaciones y reponderaciones implícitas en ese sistema (Taylor, 1951, p. 143, traducción y énfasis propio).¹⁰

⁹ «It is in its imponderable aspects that the culture of the Black Carib differs most from that of their Indian forbears in the Lesser Antilles, so as to constitute, as it were, a Negro cake composed of Amerindian ingredients» (Taylor, 1951, p. 143).

¹⁰ «It is suggested here that the modal personality of the Black Carib is an African retention, encouraged rather than hindered or altered by the years of free sojourn among the Island Carib in Saint Vincent; and reinforced by the adoption of a social system allowing greater freedom of emotional expression than did that of these Indians, whose language and culture they otherwise took over, with only such modifications and reweighting as were implicit in that system» (Taylor, 1951, p. 143).

Estas conjeturas llaman la atención, ya que se comparan espacios y períodos históricos que abarcan cerca de trescientos años: San Vicente, siglos XVII a XVIII; y Belice, siglo XX. En los pasajes dedicados al poblado garífuna de Hopkins, se advierte la construcción de una autoridad etnográfica pendiente de establecer genealogías y comparaciones, aunque también ofrece importantes descripciones y detalles sobre creencias, ritos y prácticas que titula «Lo sobrenatural» (Taylor, 1951, pp. 102-137).

Otra de las llamativas omisiones del trabajo de Taylor es la poca atención al componente católico de la cultura observada. En algunas de sus descripciones rituales, refiere la presencia de crucifijos e imaginería (Taylor, 1951, p. 127) y que

[...] no se debe olvidar que la gran mayoría de los caribes negros son cristianos profesantes y, en su mayoría, católicos. Para ellos, sus creencias y ritos específicamente caribeños no son más incompatibles con su fe cristiana que como los son para el ciudadano de los Estados Unidos sus propias lealtades tradicionales y el «estilo de vida estadounidense» con la creencia en la hermandad del hombre y en la democracia global. Los espíritus protectores, ya sean elementales o ancestrales, se consideran subordinados al Dios cristiano (Taylor, 1951, p. 133, traducción propia).¹¹

Es decir que le interesa el análisis de los procesos de «aculturación» caribe, identifica el mestizaje entre componentes étnicos antillanos y africanos, pero omite incluir en esa dinámica cultural ni más ni menos que el componente católico colonial –presente en las Antillas Menores durante el período etnogénico. Se trata de un error analítico que lo lleva a mencionar la «subordinación» de una creencia a otra, pero sin dar cuenta de las relaciones asimétricas de poder en las que se insertan estos procesos de imposición, enajenación, resistencia y apropiación cultural, perspectiva que expuse en el capítulo 1 y que aplicaré de modo específico en los capítulos etnográficos (3 a 7).

Con respecto a las prácticas musicales, ya en su prefacio, advierte que un año de etnografía es insuficiente para abordar la totalidad de los aspectos culturales a tratar y que, si bien incluye entre sus

¹¹ «[...] is must not be forgotten that all the great majority of Black Caribs are professing Christians, and for the most part Catholics. For them, their specifically Carib beliefs and rites are no more inconsistent with their Christian faith than are for the citizen of the United States his own traditional loyalties an the 'American way of life' with a belief in the brotherhood of man and world-wide democracy. The protective spirits, whether elemental or ancestral, are considered to be subordinate to the Christian God» (Taylor, 1951, p. 133).

apéndices algunas notas sobre tecnología y folclor, no ha podido abordar aspectos como «la música y las actividades recreativas» (Taylor, 1951, p. 7). Sostiene que «[e]stas dos últimas omisiones son particularmente lamentables. Las canciones rituales y algunas de las canciones de trabajo del caribe negro tienen un gran encanto, y es de esperar que se graben un buen número de ellas antes de que sea demasiado tarde» (Taylor, 1951, p. 7, traducción propia).¹²

Esta advertencia parece tener una ponderación meramente coleccionista del aspecto sonoro, pese a que, en sus descripciones rituales, Taylor hace referencias constantes a la música, ensayando algunas descripciones sonoras de sumo interés:

Los ritmos de los tambores son siempre producidos por las manos y, en el caso del *dogó* y el *mali*, son sincrónicos; aunque se conocen polirritmias que son utilizadas en algunas danzas seculares como «Punta». Para la danza del *dogó*, con la cual se ocupa la mayor parte del ritual, se mantiene un ritmo regular y monótono consistente en un golpe fuerte y cinco suaves; mientras durante el *mali*, esto se cambia hacia uno más rápido consistente en un golpe fuerte y tres suaves. En ambos casos, el paso de la danza es el mismo: con el peso del cuerpo recayendo sobre un pie, el otro avanza ligeramente, moviéndose rápidamente hacia atrás y adelante un par de veces, luego se cambia el peso del cuerpo y el mismo proceso es repetido con el otro pie; las rodillas se flexionan y la parte superior del cuerpo se inclina ligeramente hacia adelante (Taylor, 1951, p. 120, traducción propia).¹³

Su forma de describir el ritmo interpretado por los tambores evidencia un destacable esfuerzo ante su imposibilidad de realizar transcripciones musicales, lo que permite una reconstrucción y comparación

¹² «These last two omissions are particularly regrettable. The ritual songs and some of the work songs of the Black Carib have a great deal of charm, and it is to be hoped that a fair number of them may be recorded before it is too late» (Taylor, 1951, p. 7).

¹³ «Drum rhythms are always produced with the hands alone, and are, in the case of *dogó* and *mali*, synchronic; although polyrhythms are known, and are employed in some secular dances, such as “Punta”. For the *dogó* dancing itself, with which the greater part of the rite is occupied, a steady and monotonous rhythm consisting of one heavy and five light beats is kept up; while during the *mali*, this changes to a quicker, one-heavy-and-three-light beat. In both cases, the dance step is the same: with the weight of the body resting on one foot, the other advances slightly, rubs back and forth a couple of times in rapid succession, then the weight is shifted and the same process repeated with the other foot; the knees are flexed, and the upper part of the body bent slightly forward» (Taylor, 1951, p. 120).

con los registros etnográficos actuales del género musical conocido en Livingston como ugulendu, analizado en el capítulo 6 de la presente investigación. La terminología utilizada –«ritmo monótono»– da cuenta de cierto etnocentrismo que también se evidencia, por ejemplo, en la descripción de una de las canciones, al utilizar una referencia de su propio mundo sonoro para alterar su escucha: «El *búiai* [sacerdote, líder] le dijo a la gente en el barco que cantara, y él mismo propuso una melodía extraña que recordaba, en su tristeza, la música de los gaélicos de las Hébridas» (Taylor, 1951, p. 130, traducción propia).¹⁴ En este mismo capítulo, menciona el ensamble de tambores y el nombre del tambor central, *lanigi garáuau*, que también analizaré en el capítulo 6. Describe los cantos ceremoniales abaimahani y arumahani, brinda detalles de los movimientos de los *performers* (Taylor, 1951, pp. 116-117, 128-130) e incluye algunas transcripciones de sus letras (pp. 118, 125, 126, 128, 130). También hace referencias sobre el uso de tambores, sonajas, danzas y movimientos de los tamboreros en momentos particulares de las ceremonias (pp. 119-122), así como de algunas referencias que dan cuenta de la participación, en 1948, de garífunas livingsteños en ceremonias de Belice (p. 118).

Con todo, el aspecto sonoro no es incluido ni en sus análisis ni en sus conclusiones, donde solo menciona que las deidades del chamamismo taíno de las Antillas Menores también eran invocadas a través de canciones, como un elemento comparativo más en su objetivo de identificar los procesos de cambio cultural. Pese a su particular falta de interés en este aspecto, los indicios sonoros surgen con tanta claridad en su etnografía que podrían compilarse, al igual que los referidos por los viajeros del siglo XIX, como datos documentales sobre las memorias sonoras que fundamentan la relevancia de la música en esta cultura audio-orientada, perspectiva favorecida por esta investigación.

Para la misma época el antropólogo brasileiro Ruy G. de Andrada Coelho (1920-1990) escribe su tesis doctoral sobre la población de Trujillo, Honduras, también para la Universidad Northwestern y dirigido por Herskovits. Su trabajo de campo se extendió por nueve meses y medio en la población garífuna de Trujillo, Honduras, entre 1947 y 1948. La tesis, titulada *The Black Carib of Honduras: a study in acculturation*, fue defendida en 1954 y traducida al español en 1981 (Coelho, 1995 [1955]). Antes de la defensa de su tesis, Coelho presentó un escrito en 1949 –inmediatamente después de su experiencia etnográfica en Trujillo– que fue traducido y publicado en fecha reciente: *The Black Caribs of Central America: A Problem in three way acculturation*

¹⁴ «The *búiai* told the people in the boat to sing, and himself struck up a weird melody that was reminiscent, in its sadness, of the music of the Hebridean Gaels» (Taylor, 1951, p. 130).

(Ramassote, 2019). Su objetivo era estudiar la cultura de los caribes negros centroamericanos como un estudio de caso sobre la aculturación, e identificar cómo estos procesos generaron «una verdadera síntesis» (Coelho citado por Ramasotte, 2019, p. 124). Para ello sumó a sus etnografías los tests proyectivos Rorschach, que indagan sobre la estructura de la «personalidad básica» de los caribes y sus modos de adaptación a los cambios provocados por la aculturación, lo cual se evidencia en un sistema social integrado que les permitió sobrevivir a las adversas circunstancias históricas vividas como grupo. En la búsqueda de africanismos realiza comparaciones con instituciones sociales de otras culturas afroamericanas y, si bien no puede comprobar una centralidad de la herencia africana entre los caribes negros, la destaca por sobre la indígena, lo que las diferencia de las conclusiones lingüísticas de su colega Douglas Taylor. Entre sus conclusiones identifica «un verdadero estilo africano» en las prácticas de «posesión inducida por danzas y canciones» e «influencias africanas» en «los dogmas teológicos de la religión de los negros caribes» (Coelho, 1995 [1955], pp. 219 y 220). Asimismo, a partir de sus descripciones de instituciones y elementos de tradición afro, indígena y europea, sostiene que los «negros caribes han logrado una mayor homeogeneidad cultural [...] que la casi totalidad de las sociedades negras del Nuevo Mundo» (p. 236), configurándose un grupo social cuyas «discrepancias e incongruencias que parecen ser características inherentes de las culturas híbridas, hayan sido casi totalmente eliminadas» (p. 237).

Más allá de su problemático énfasis en la comparación de rasgos y la concepción homogeneizante de la cultura garífuna, la tesis de Coelho se constituye, junto con la de Taylor, como una de las etnografías más completas, que abarca aspectos de parentesco, economía y religiosidad desde una perspectiva etnográfica exhaustiva. Sus descripciones sobre los rituales son de gran densidad y abundan en detalles solo atribuibles a una estancia prolongada en el campo. Coelho enfatiza en el régimen de reciprocidad en el que los hombres vivos que honran a los espíritus ancestrales reciben una protección que les permite hacer frente a los problemas cotidianos. Esto se traduce en un estado de tensión en el que los hombres vivos se encuentran en permanente deuda con sus ancestros, y deben sustanciar rituales para ofrendarles, agradecerles y escucharlos. Este régimen que he podido comprobar durante mis etnografías en Livingston –y analizo en el capítulo 6– ya había sido registrado por el propio Coelho en 1948 en la población de Trujillo (Honduras):

[L]os espíritus ejercerán todo tipo de presiones para obtener las ceremonias que desean. Si los sueños no dan resultado, se convierten en pesadillas; los presagios van seguidos por acci-

dentes domésticos; los pescadores se enfrentan a peligros de naturaleza misteriosa en el mar; los huertos producen cosechas muy pobres. Si de nada sirven estas señales pueden sobrevenir a los miembros de la familia mayores calamidades, incluyendo enfermedades mortales. El hecho de que los iniciados no pueden interpretar los deseos del muerto, se convierte en una fuente de ansiedad (Coelho, 1995 [1955], p. 157).

Coelho introduce aquí una cuestión central para comprender los alcances del sistema de jerarquías que opera al interior de la espiritualidad: las señales que los espíritus hacen llegar a través de sueños, presagios, fenómenos meteorológicos, apariciones, sonidos y otras manifestaciones son solo interpretables por los «expertos», es decir, líderes espirituales que administran el deseo y el lenguaje ancestral. Esta es una situación que aún no es advertida en términos de una sociología del conocimiento (Keesing, 1987) o de clivajes jerarquizados de acceso a la información por gran parte de los trabajos contemporáneos. A diferencia de Taylor, Coelho incluye en su análisis la relación entre el catolicismo y la religiosidad caribe. Siguiendo su tesis de homogeneización cultural, sostiene que el culto a los ancestros es una síntesis de los componentes africanos, indígenas y europeos, y que «para la mayoría de los negros caribes no existe conflicto entre el culto a los gubida y el catolicismo. Más bien, según ellos, no hay mejores católicos que los caribes en toda América Central» (Coelho, 1995 [1955], p. 202). Asimismo, destaca las presiones de la iglesia para erradicar el culto y las acusaciones de paganismo (p. 205), al mencionar la tensión generada por no incluir la concepción de pecado de la tradición judeo-cristiana en el sistema religioso caribe (p. 206), tema que desarrollo en el capítulo 7.

En su descripción del culto a los ancestros –chugú–, Coelho detalla la preparación del ritual, la arquitectura del templo, la pesca ceremonial, los platos de comida a servir, la imagería ritual y la explicación de las secuencias rituales. Allí aparecen menciones a la música, pero se presentan de un modo complementario, sin detalles de la cantidad de intérpretes ni de su modo de organización ni del repertorio. No alude nombres ni características de los tambores rituales, tampoco de sus modos de ejecución. Establece una clasificación émica de las canciones y menciona algunas generalidades, pero llama la atención que no haya profundizado este aspecto presentado de un modo cuantioso y evidente entre sus registros, refiriendo a la música como rica, original y variada, pero sin fundamentar esta adjetivación:

Otra contribución valiosa [para el chugú] puede ser una canción con significación religiosa. Los negros caribes son muy musicales

y sienten gran respeto por el talento musical. *Su música llama la atención por la variedad y riqueza de la forma y la originalidad de la melodía. Son muchas las ocasiones que inspiran la creación musical, que entre ellos es espontánea y prácticamente sin influencias* (Coelho, 1995 [1955], p. 158, énfasis propio).

Este modo de referir a la música evidencia una perspectiva occidental del fenómeno sonoro que no es conceptualizado como un complemento de la acción ritual, pese a que las referencias por él mismo registradas dan cuenta de algo más complejo:

Se espera que en las semanas que preceden a los ritos principales, el chugú y el *dügü*, los músicos que pertenecen a determinado linaje, reciban, a través de una visión o un sueño, un obsequio musical de sus ancestros. Estas canciones son de tres tipos principales: *úyanu*, una melodía suave y cadenciosa que es una invocación o alabanza a los espíritus; *abaimahaní*, cantada por un coro de mujeres y *arumahaní*, que es similar en cuanto a la forma musical pero interpretada sin acompañamiento de tambores y no forma parte de la liturgia regular, la cual se supone que ha permanecido sin cambio a través de los siglos. Las *abaimahaní* no están restringidas a las solemnidades religiosas; las mujeres a menudo las cantan en las fiestas civiles y, como se supone que tienen valores curativos, para apaciguar cualquier tipo de dolor. Para cantar las *abaimahani* [sic] un grupo de mujeres se pone en línea, cada una sosteniendo la mano izquierda de su vecina con el dedo meñique; cantan al unísono, a veces inclinando levemente el cuerpo hacia adelante, mientras se sostienen las manos en frente de ellas y haciendo movimientos como de cámara lenta, similares a los que hacen cuando rallan la mandioca o lavan la ropa [...]. Para cantar *arumahaní* los hombres se colocan en fila, el último sosteniendo un remo en su mano; sus movimientos son repentinos y vigorosos como si remaran o lanzaran sus redes. Hoy en día raras veces se escuchan excepto en las ceremonias religiosas, pues no son muy populares entre las jóvenes generaciones. Así como las *abaimahaní* cuentan los incidentes relacionados con las faenas femeninas, los *arumahaní* narran los trabajos y peligros de la vida en el mar. La letra de ambos tipos de canciones sacras hace alusión a menudo a la intercesión de los espíritus de los ancestros en favor de sus descendientes y a la esperanza de continuar recibiendo la misma protección en el futuro. Los gestos que acompañan la letra, según se nos explicó, son como para «echar fuera» las malas influencias físicas y espirituales.

Por lo tanto, los efectos sedantes de las *abaimahani* dependen tanto de procesos sociopsicológicos como psicofisiológicos. El alivio del dolor físico o de la ansiedad se logra por medio de los movimientos rítmicos que producen la sensación, según dijo una anciana, «de estarse poniendo en las manos de los vigilantes (los ancestros deificados)» (Coelho, 1995 [1955], pp. 158-159).

La información presentada permite acceder a detalles sobre la ritualidad garífuna en su contexto y sobre los aspectos sonoros, aunque estos no sean luego considerados relevantes para su análisis. En otro pasaje donde se abordan escenas auditivas, se advierte la lógica occidental de Coelho al posicionar a médiums y líderes espirituales como personas con la habilidad de llevar a cabo el ardid de la ventriloquía –falseamiento de voces– para imposter una posesión espiritual. En lugar de considerar a los médiums como artífices de diálogos con espíritus poderosos, la irrupción de lo extraordinario en el campo es para Coelho algo que debe ser ordinarizado:

Quando todo está preparado, se celebra el rito de «hacer que bajen» los espíritus (*arairaguní*) [...]. *En este caso se emplea la ventriloquia*, aunque esto no tiene nada de importancia para establecer la reputación de un adivino como la habilidad histriónica de que debe hacer gala en esas ocasiones. Estas habilidades incluyen la de cambiar el tono y el timbre de la voz para crear la impresión de que diferentes personajes están hablando; el talento para inventar una conversación ingeniosa y la imaginación para dar lugar al diálogo entre los miembros muertos y vivos de una familia. Una renombrada mujer curandera era capaz de sugerir la presencia de los espíritus –que aparentemente se comunicaban con ella aunque nadie los percibía– [con] una notable variedad de expresiones faciales; sus actuaciones eran más convincentes que las de muchos que echaban mano de la ventriloquia. *En el rito que estamos describiendo el adivinador no solo era un eficiente ventrílocuo sino que además demostraba capacidad para improvisar un animado diálogo* (Coelho, 1995 [1955], p. 163 y 164, énfasis propio).

De un análisis pormenorizado de su trabajo, surgen un total de 84 entradas referidas a la música (40 sobre «canción/canciones», 7 sobre «cantos/cantores», 30 sobre «tambor/tambores» y 7 sobre «música/musical»). No presenta transcripciones de canciones ni se esfuerza, como quizás sí hizo Taylor, en describir características performáticas de la música. Menciona las canciones sobre yurumein (p. 42), el hüngüngü (pp. 68, 193 y 195), la música en la construcción colectiva

de casas (p. 69), en diversas fiestas (pp. 83 y 193) en la banda local (p. 111), en sueños (p. 127), en sepelios (p. 153), en el baño del alma –*amuñedahani*– (p. 157). Describe los cantos ceremoniales abaimahani y arumahani (p. 160), la música del chugú (pp. 158 y 166), del dügü –aún sin haber presenciado uno– (pp. 169, 172 y 173), el uso de las sonajas (p. 180), el warini (p. 198), el wanaragua (p. 199) y el koropatía (p. 200). Sin embargo, entre sus conclusiones, la única mención a la música se realiza de modo intencionado y comparativo en relación con los africanismos:

El tambor de choro que Eduardo vio en Sao Luis se parece al *dügü* en muchos aspectos, aunque, contrario a la costumbre de los caribes, allí usan tambores en esa ceremonia. Las ceremonias llamadas *axexé* en Bahía, que se celebran en casas de culto en *gege* (Dahoman), *nagó* (Yoruba), *ajad* (Ijesha) y angoleño, son las que ofrecen mayor afinidad con las que se presenciaron en Trujillo (Coelho, 1995 [1955], p. 232).

Por lo expuesto se puede afirmar que tanto Coelho como Taylor han incluido información cuantiosa y valiosa sobre el aspecto sonoro en sus etnografías, pero no lo han considerado relevante para su análisis más que como un complemento descriptivo. La música está presente en el culto a los muertos, en el relato de sueños, en el trabajo, en la construcción colectiva de casas y en todo tipo de festividades. El sonido es referido como una clave en la comunicación con la dimensión espiritual; y los caribes negros, como personas «muy musicales» (Coelho, 1995 [1955], p. 158), cuyas «canciones rituales y algunas de las canciones de trabajo [...] tienen un gran encanto» (Taylor, 1951, p. 7). No obstante, los tambores, las sonajas y los cantos resuenan detrás de sus etnografías, sus análisis y conclusiones evidencian una relativa sordera que no permite considerar la relevancia del aspecto auditivo. Podríamos entonces, utilizar la metáfora acústica del «cuarto sonido» de los rituales garífunas –un sonido que se siente, pero no se escucha, tal como describo en el capítulo 6– para sintetizar el tratamiento complementario otorgado a la dimensión sonora por estos autores y la mayoría de quienes los prosiguieron.

2.2 Adscripciones históricas y áreas de controversia: Caribes, caníbales, caribes negros, garífunas

86 Más allá de los trabajos pioneros de Conzemius (1928), Taylor (1951) y Coelho (1995 [1955]), diversos autores han analizado fuentes docu-

mentales y relatos de viaje de los siglos XVII al XIX, a partir de lo cual se puede trazar una genealogía de la identificación del grupo actualmente conocido como *garífuna*. La labor de la antropóloga estadounidense Nancie González (1929-2020) ha sido fundamental en ese sentido, ya que relevó documentos de prensa, correspondencia diplomática, registros navales y múltiples fuentes de archivo en Inglaterra y Guatemala (González, 1986 [1983]), motivada por sus trabajos etnográficos en Livingston iniciados en la década de 1960, por lo que se constituyó como la primera etnógrafa con publicaciones específicamente dedicadas a la población. El procesamiento de los materiales y su análisis la llevó a acuñar el término *neotérico* (González, 1970) para referirse a aquellos grupos que comparten una etnogénesis y mantienen sus tradiciones principales pese a las transformaciones que presuponen la ubicación en nuevos contextos, lo cual aplicaría para el caso *garífuna*, cuyas movilidades e intercambios no han generado, según la autora, pérdidas culturales. Por su parte, Mary Helms (1981) posee algunos acuerdos y controversias con González, pues ambas autoras se han dedicado al estudio de la organización doméstica de los entonces llamados *black caribs* en el mismo período —décadas de 1970 y 1980—. Helms propone el término «tribu colonial» para dar cuenta de la emergencia de estos grupos reconocibles como resultado directo de las políticas coloniales (Helms, 1969), tratando de dar respuesta a la interrogante sobre si el tribalismo se configura como una forma de reacción ante la experiencia colonial (Fried, 1966) o si los modos de relación que establecen ciertas sociedades con el mundo son el resultado de las presiones coloniales (Helms, 1969). Mientras, Eric Wolf, en su difundida obra *Europa y la gente sin historia*, utiliza el término «tribu colonial» para describir los procesos en esta área geográfica, en el apartado «Piratas, “tribus coloniales” y cimarrones» (Wolf, 1993 [1982], p. 192). Sin entrar en detalles que nos desviarían del objetivo de comprender la etnodenominación de nuestra incumbencia, Helms promueve la utilización de una perspectiva historiográfica de cuya falencia imputa a González, que se ve por ello compelida a ampliar su trabajo con fuentes documentales en el artículo ya referido (González, 1986 [1983]), posterior a la publicación desafiante de Helms (1981) y en el cual reafirma la utilidad del término *neotérico* en respuesta a las críticas recibidas. Más allá de estos aspectos, las dos coinciden en que la configuración étnico cultural actual de los *garífunas* no solo es producto del mestizaje afroindígena colonial, sino que también se relaciona con los intercambios culturales con otros grupos de procedencia afro de gran presencia en la zona: jamaquinos, haitianos y grupos creolizados con enclaves laborales en gran parte de las Antillas y Centroamérica.

Ya en 1981, Helms advertía que tanto desde la antropología como desde los movimientos de autoafirmación identitaria garífuna ha existido una tendencia a enfatizar la procedencia afrocaribeña, pero no solo en detrimento de la herencia indígena-caribeña sino también de otros flujos culturales afrocaribeños, quizás en una operatoria de reificación identitaria con indicios folclorizantes e influencias del difundido movimiento social del Black Power afronorteamericano. Esta tendencia a la identificación originaria y a la búsqueda de continuidades y discontinuidades entre el pasado y el presente refleja estereotipos y simplificaciones genealógicas en las que todo lo referido a la música de tambor se relaciona con lo afro y lo referido a las prácticas agrícolas o chamánicas a lo indígena. González se diferencia de la perspectiva herskovitsiana, cuando afirma que:

[E]ste intento por descubrir «orígenes» en el sentido de «procedencia», no nos parece que sea muy productivo y presentimos que sea más bien [un modo heredado de] la antropología comparada del siglo XIX. A menos que admitamos abiertamente una afición por las antigüedades, consideramos de poca importancia para los estudiosos o los caribes insistir en la procedencia de este o aquel rasgo, especialmente cuando los llamados «rasgos» son ellos mismos no-distintivos, están ampliamente distribuidos y tan ambiguamente definidos [...] (1986 [1983], p. 350).

Es importante destacar que el esfuerzo de ambas autoras apunta a la sustanciación de una categoría social emergente de lo que desde la perspectiva actual podríamos denominar una «zona de contacto Caribe», donde culturas tan dispares, como la de los ingleses, franceses, arawakos, caribes y africanos, se encontraron, chocaron y enfrentaron en el marco de situaciones asimétricas de poder características del sistema colonial y esclavista de la época (Pratt, 1997). Al revisar estos estudios, observamos la referencia a los kalinago como un descriptor del mestizaje entre grupos arawakos iñeri y caribes kalina (Breton citado por Helms, 1981; González, 1986 [1983]; Arrivillaga, 2013; Agudelo, 2013). *Caribe* resulta ser una denominación utilizada por los españoles para definir a los indios salvajes antillanos que posee una derivación hacia otro término determinante de los imaginarios y estereotipos históricos sobre este y muchos grupos de la zona: *caníbal*, tal como describe Brigham en 1887:

Cuando se descubrieron las Indias Occidentales, fueron pobladas por varias razas; pero entre ellas ninguna era tan formidable como los habitantes de las islas del sur de ese mar, ahora llamado,

por su supuesto nombre, Caribe. Los caribes también habitaban en el valle del Orinoco; pero rara vez elegían su hogar lejos del mar. *Se entendía que tenían la costumbre de comerse a sus semejantes; y es de una corrupción de Caribal que tenemos el término oprobioso «caníbal»*. Si limitaron su dieta a la comida ortodoxa o no, de ninguna manera está claro; porque los conquistadores españoles no tuvieron escrúpulos para acusar, condenar y matar a los nativos inocentes que se opusieron a ellos, y no encontraron oponentes más fuertes que los caribes [...] (Brigham, 1887, p. 271, traducción y énfasis propios).¹⁵

Como podemos observar, *caníbal* es un término utilizado no solo para identificar a estas poblaciones, sino para descalificarlas y justificar la imposibilidad de concretar su sometimiento. El espacio ocupado por los caribes –caribal– encuentra en su derivación *caníbal* una palabra que da cuenta del carácter hostil, beligerante y resistente de esta población (Conzemius, 1928; Arrivillaga, 2013) y resulta ser el fundamento del significado de antropofagia que hoy se utiliza.

Siguiendo con la genealogía identificatoria, se suman luego los que aluden a demarcadores fenotípicos: *black charaibes* o *black caribs* (caribes negros) –nominación con la cual se los conoció a nivel social y académico hasta mediados del siglo XX– y *negro* o *moreno* –categorías de uso común vigentes en Guatemala–. La etnodenominación contemporánea es el resultado de un proceso complejo que recién entre los años 1960 y 1970 encuentra en la palabra «garífuna» –en singular, «garinagu» en plural– una categoría de autoidentificación adoptada y generalizada por diversos actores: movimientos de autoafirmación étnica, académicos y entes gubernamentales.

¹⁵ «When the West Indies were discovered, they were peopled by several races; but among them none were so formidable as the inhabitants of the southern islands of that sea, now called, from their supposed name, Caribbean. The Caribs dwelt also in the valley of the Orinoco; but seldom chose their home far from the sea. They were understood to have the habit of eating their fellowmen; and it is from a corruption of Caribal that we have the opprobrious term “cannibal.” Whether they did limit their diet to the orthodox fare or not, is by no means clear; for the Spanish conquerors did not scruple to indict, condemn, and put to death the innocent natives who opposed them, and no stouter opponents than the Caribs did they find [...]» (Brigham, 1887, p. 271).

2.3 Etnicidad, diáspora y geografía espiritual desde una perspectiva actual

En consideración de la ya referida vacancia de estudios que aborden las problemáticas garífunas contemporáneas, he priorizado en esta revisión la lectura en profundidad de algunos de los trabajos que articulen las perspectivas de la etnicidad y la espiritualidad trascendiendo el ámbito ritual e histórico. En ese sentido, Paul C. Johnson (2007a, 2007b) plantea a la religión garífuna en términos de su característica diaspórica y dinámica, tomando tres momentos histórico-temporales de la conformación identitaria que resultan claves para comprender dichos procesos. Analiza los componentes religiosos durante los momentos iniciales de este grupo étnico en la isla de San Vicente (siglo XVII), el momento de su deportación y asentamiento en el continente americano (siglo XVIII) y los movimientos migratorios contemporáneos en los que se da un fuerte proceso de africanización de prácticas y discursos con base en la ciudad de Nueva York. Introduce el concepto de «horizonte diaspórico», que resulta ser significativo para el caso garífuna, ya que implica la espacialización de dos bordes u horizontes. Por un lado, un *borde de nostalgia*, entendido como una dimensión afectiva de idealización de un pasado común y el tratamiento de ciertos lugares como sagrados, donde la identidad y el poder religioso es adquirido a través de la percepción de una fidelidad en las acciones desarrolladas *aquí* en relación con aquellas realizadas *allá*. Y por otro, un *borde temporal* de futuro y deseo, entendido por todo aquello por lo cual todas las afiliaciones diaspóricas mapean el pasado en una relación constante e inevitable con el presente y la construcción de un futuro. O, dicho de otro modo, cómo las memorias de un espacio-tiempo distante se configuran en un contexto material que ejerce una fuerza retroactiva sobre ese pasado y en un contexto de ideas que modelan un futuro redentor.

Los garífunas cifran en Yurumein –isla de San Vicente– el espacio axial de sus prácticas religiosas desde hace más de dos siglos. Desde allí los ancestros vuelven a través de la posesión espiritual para encontrarse con sus descendientes vivos en rituales cuya «geografía espiritual» es portadora de la memoria primigenia. Considerando que, a partir de las problemáticas socioeconómicas generadas en cada uno de los países centroamericanos habitados por garífunas, las nuevas generaciones han migrado principalmente hacia la ciudad de Nueva York, el horizonte diaspórico se ha ampliado, y ha transformado dicha «geografía espiritual». Esta transformación se relaciona con una serie de intercambios culturales en los que los garífunas entran en contacto con otros cultores de religiones afrodiaspóricas (santería, vudú, espi-

ritismo y devociones de procedencia yoruba de gran difusión en el Bronx), haciendo re-lecturas de sus propias prácticas e introduciendo modificaciones que entran en tensión con aquellas prácticas tradicionalizadas de sus lugares de nacimiento. Para fundamentar su posición, Johnson realiza un análisis del concepto de diáspora y sus múltiples usos, y propone romper su sentido de «concepto paraguas» para redefinirlo en términos relacionales, políticos e ideológicos. De este modo, identifica los procesos diaspóricos garífunas en los tres momentos antes mencionados: etnogénesis, asentamiento en Centroamérica y migración contemporánea. Haciendo un uso exhaustivo y detallado de fuentes documentales históricas –muchas de las cuales resultan novedosas en tanto no han sido utilizadas por otros autores como los reseñados– describe las prácticas religiosas garífunas en cada uno de esos tres momentos y los intercambios entre estas, el protestantismo, el catolicismo, el chamanismo indígena y la religiosidad de grupos África occidental y central. Por ello en un trabajo posterior incluye a la religiosidad garífuna dentro del complejo afrolatinoamericano, aunque más específicamente como una formación religiosa «afroamerindia», ya que surgen de algo más que las transculturaciones interafricanas o entre África y Europa, incluyendo, en este caso, el componente caribe-isleño (Johnson y Palmié, 2018, p. 527).

Si bien Johnson se posiciona desde la realidad de los garífunas de Honduras –debido a su etnografía con base allí– el concepto de *horizonte diaspórico* resulta de gran utilidad para la consideración de los intercambios generados en el marco de la espiritualidad de los garífunas de Guatemala, entre quienes también existe un fuerte proceso migratorio hacia Nueva York y se identifican esas tensiones entre la postura tradicional de quienes se quedan en el pueblo y la postura afrodiaspórica de quienes ingresan al circuito del intercambio. La idea de una «geografía espiritual» y una diáspora en la que los garífunas entran y salen de acuerdo con el momento histórico es interesante para dar cuenta del dinamismo de las prácticas religiosas.

En la misma sintonía que Johnson, Carlos Agudelo (2013) formula que, a partir de la transnacionalización garífuna en Centroamérica y su presencia más reciente en los Estados Unidos, se genera una circulación de símbolos identitarios que articulan representaciones etnoraciales, los cuales, en el marco de los procesos político-sociales de orden nacional, regional y global, derivan en la instalación de la identificación genérica del garífuna en tanto «pueblo afrodescendiente». Por tal motivo, plantea desde una perspectiva histórica la dinámica de la construcción de las identidades garífunas, los actores que intervienen en dichos procesos y su dinámica política, haciendo un recorrido por cada uno de los países en los que existen

poblaciones de este grupo. En el análisis de dichos procesos, Agudelo (2013) enfatiza en la politización y la búsqueda de estrategias de los garífunas migrantes en Nueva York, influenciados por el movimiento negro estadounidense contra la discriminación racial y la reivindicación de las raíces africanas y, en menor medida, las amerindias. Se trata de un tema central en el sentido de los movimientos de re-etnificación que trabajan en el despertar de una conciencia negra e indígena, lo cual para el caso estadounidense hunde sus fundamentos en la «doble conciencia» de William E. B. Du Bois (2007 [1903]) y para el caso guatemalteco en la figura de Rigoberta Menchú y su lucha indígena-campesina (Burgos, 2013 [1985]). Considerando que estos procesos fueron alcanzando distintas dinámicas según el país centroamericano donde fueron gestados, concuerdo con Agudelo en su propuesta de que no sean analizados desde la perspectiva unívoca de la influencia de los movimientos estadounidenses, sino a nivel intermedio entre lo transnacional y lo nacional. Por ello destaca la capacidad de agencia de diversas organizaciones sociales de reivindicación garífuna y sus diversos impactos en los procesos de re-etnificación a nivel regional, nacional y transnacional al analizar históricamente los casos de los Estados nación en Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua. Este recorrido resulta significativo para esta investigación, en el sentido de trabajar con datos demográficos actualizados, las relaciones de estas organizaciones entre sí, los organismos internacionales como Unesco y sus políticas culturales de patrimonialización, y los modos en los que en cada país operan estas lógicas de reivindicación. Al poner en escena la dinámica político-étnica permite entender el carácter relacional y estratégico de la autoadscripción garífuna que pivotea entre la herencia afrodescendiente y la amerindia.

Por otro lado, al analizar el desarrollo de redes de intercambio de símbolos culturales como el caso de la música y la espiritualidad, el autor constata un mercado que «vende» la cultura garífuna en diversos formatos y canales económicos, que a través de remesas financian la actividad espiritual. Este último aspecto es comprobable, por ejemplo, en la construcción de templos o en la sustanciación de rituales de mayor envergadura. La existencia de familias sostenidas por el financiamiento de integrantes emigrados a los Estados Unidos da cuenta de fuertes redes familiares y rituales de intercambio que resultan ser factores determinantes para la dinamización política y sus objetivos de preservación cultural. El reconocimiento oficial de los garífunas como parte de una diversidad cultural hasta ahora negada por el discurso nacionalista mestizo indoeuropeo vigente surge, según Agudelo (2013), del esfuerzo por la conservación, revitalización y visibilización de las expresiones culturales propiciado por estos movimientos. Estos proce-

posen en Guatemala un claro ejemplo de la agencia estatal que, como analizo en el capítulo 3 de esta investigación, impulsa políticas de salvaguarda patrimonial sostenidas desde lógicas de etnización expresadas en acciones que, bajo el pretexto de un rescate cultural, imponen rúbricas de alteridad.

2.4 Prácticas espirituales garífunas

En esta segunda parte de la revisión de antecedentes, voy a comenzar focalizándome en los trabajos vinculados con las acciones rituales que, desde un punto de vista fenomenológico, podríamos mencionar como «experiencias de lo sagrado» que expanden los límites del carácter dogmático de las instituciones religiosas (Ceriani, 2013). En este sentido, la «espiritualidad» se presenta dentro del campo de estudios garífuna como una categoría de uso adoptada tanto por nativos como por académicos para referir a una serie de prácticas diferenciales que incluyen elementos culturales resultantes de la dinámica interétnica en la que se inserta la población. Mediante «espiritualidad garífuna» se mencionan las formas de organización y conocimiento expresadas a través de los rituales analizados en la segunda parte de este libro y que dan cuenta de diversos procesos que se orientan –siguiendo la propuesta de Bonfil (1991) explicitada en el capítulo 1– a la constitución –siempre inacabada, en proceso– del ámbito de una cultura autónoma. Para los garífunas la espiritualidad se fundamenta en el culto a los ancestros, en la necesidad de recordarlos, honrarlos y ofrendarlos por medio de una diversidad de rituales que dan cuenta de procesos de resistencia y apropiación, que entran en tensión con la agencia eclesiástica y estatal. Estas acciones se desarrollan en ámbitos públicos y semipúblicos –como los casos del yurumein, el wanaragua y el lemesi que analizaré en los capítulos 4, 5 y 7– así como en el contexto privado –chugú, capítulo 6– donde se identifica un régimen de encriptamiento de la información que dificulta el acceso a personas no creyentes y que fundamenta el hecho que en esta revisión me interesa destacar: la escasa producción académica especializada. Como veremos en los capítulos etnográficos –especialmente en el capítulo 7–, la espiritualidad garífuna y el catolicismo se encuentran históricamente yuxtapuestos, conformando afiliaciones estratificadas, prácticas multirreligiosas que expresan adherencias y dilemas que en esta investigación problematizo antropológicamente en el sentido de trascender la mera dicotomización espiritualidad-catolicismo/religión.

En este apartado voy a reseñar las producciones académicas que abordan el culto garífuna a los ancestros –chugú y dügü– de modo

específico. Continuando con el recorrido propuesto en la primera parte de esta revisión, presentaré sintéticamente las etnografías en poblaciones de Belice y Honduras para arribar a las publicaciones que analizan este tema en Guatemala. Como corolario de esta revisión y para proseguir los objetivos planteados en esta obra, expondré también trabajos que abordan la etnogénesis, la vida social y la música de la población garífuna de Livingston.

A los trabajos etnográficos ya citados de Conzemius (1928), Taylor (1951) y Coelho (1995 [1955]) –en los que se destinan apartados que abordan descripciones de rituales y creencias–, debemos agregar dos investigaciones desarrolladas en la década de 1980. Por un lado, la de Cynthia Chamberlain de Bianchi (1984) llama nuestra atención, ya que analiza el culto a los ancestros –con base etnográfica en Honduras– desde una perspectiva clásica de la antropología: el ritual de aflicción, aunque con una mirada medicalista, haciendo referencia a la «enfermedad de *gubida*». Sostiene que los espíritus de parientes fallecidos (*gubida*) pueden causar enfermedades y trastornos, incluyendo la muerte, si no son aplacados con ofrendas a través de rituales. En su etnografía pone a disposición datos obtenidos de encuestas a personas afectadas por «la enfermedad» –aunque no aclara si este concepto de «enfermedad» es emic o etic–, elabora listados de «síntomas» y parentescos –«sueños de parientes muertos que piden comidas o ritos; dolores severos de cabeza; hablar con espíritus de difuntos, pérdida de apetito»– y sostiene que sus datos comprueban que «la enfermedad de *gubida* es un síndrome reactivo definido y estructurado por la cultura» (Chamberlain de Bianchi, 1984, p. 537, énfasis del original) que refleja el sincretismo de tradiciones africanas y amerindias.

Por otro lado, Carol Jenkins (1983) presenta una de las primeras etnografías desde una perspectiva moderna sobre el *dügü*. Establece una relación entre la creciente frecuencia que ya se registraba en la década de 1980 con la que se realizaban estas ceremonias y la redistribución de recursos económico-materiales entre los migrantes garífunas hacia Nueva York y sus empobrecidos parientes locales. Situada en poblados garífunas de Belice, más allá de ofrecer una descripción de la ceremonia que resulta significativa para mi estudio de caso, presenta una perspectiva de análisis que busca relacionar las transformaciones demográficas y socioeconómicas derivadas de la migración de garífunas hacia los Estados Unidos con las tensiones generadas entre la obligación por compartir impuesta por los cultos ancestrales y las adquisiciones personales. Jenkins sostiene que las prácticas espirituales implican fuerzas cohesionadoras tendientes hacia una unión familiar, la conformación de redes de parentesco y otras filiaciones, y por lo tanto contrastan con toda una serie de conflictos derivados de la realidad

socioeconómica local que la autora se encarga de detallar mediante los elevados índices de desnutrición infantil. Dicho de otro modo, mientras por un lado los líderes espirituales –y los ancestros por estos representados– exigen la unidad, al promover la distribución equitativa de bienes como alimentos e indumentaria en las ceremonias, el estilo de vida cotidiana, caracterizado por su marginalidad y pobreza, genera conflictos que alteran significativamente las relaciones interpersonales.

Jenkins realiza una descripción densa del dügü, que enfatiza los modos en los que se tiende a ampliar la cantidad de gente participante –mediante la cantidad de ancestros afines a quienes se debe ofrendar más allá del ancestro principal que pide la ceremonia– y el financiamiento de estas ceremonias que, al ser excesivamente costosas para los locales, son propiciadas generalmente desde el exterior por los garífunas emigrados. Al analizar el referido aumento en la frecuencia con la que se llevan a cabo estas ceremonias, la autora menciona como causa principal la tensión permanente entre los vivos y los ancestros, quienes solicitan una redistribución de las ganancias de aquellos en la medida en la que observan un progreso económico en el exterior, lo que también he podido comprobar en mis etnografías, ya que el objetivo principal de las ceremonias –según los líderes livingsteños– se resume en la palabra *idenderu*, utilizada en el contexto de la espiritualidad y que significa «ayuda, solidaridad», tal como describiré en el capítulo 6. Volviendo a Jenkins, la tensión referida genera un permanente temor en los vivos, quienes creen firmemente en la obligación de rendir tributo a sus ancestros, lo que se constituye como una característica principal y compartida por toda la cultura garífuna, tal como ya hemos visto que muy bien planteaba la tesis de Ruy Coelho (1995 [1955]). Al realizar la descripción de la ceremonia y el contraste entre estos rituales de curación y la medicina occidental tradicional, la autora detalla los costos y las cantidades de cada objeto y servicio implicado –comidas, vestuario, salarios de los músicos, entre otros–, y concluye que la sustanciación de la ceremonia es de un costo prohibitivo para una familia local. Para demostrar su función en términos redistributivos, da cuenta de los ingresos que cada ceremonia representa para los comercios locales y el movimiento turístico. También analiza la participación de los niños en los cultos como una manera de asegurar la continuidad de esta redistribución económica. Concluye que, así como debemos focalizar en los rituales en términos de propagación de la identidad garífuna, también debemos observarlos como modos de relación entre los migrantes y sus comunidades de origen. Se trata de canales a través de los que fluye una significativa cantidad de recursos en un marco social en el que –según su estimación– un garífuna migrante a los Estados Unidos asalariado puede tener hasta seis o siete

personas dependientes en Belice de una remesa. Jenkins inaugura una perspectiva moderna que incluye la complejidad de los intercambios y sus múltiples implicancias al analizar un ritual que, de otra manera, podría ser folclorizado o reificado. Al poner en perspectiva la tensión entre un pueblo empobrecido de Belice donde se realizan las ceremonias y los grupos de emigrados a los Estados Unidos, invita a pensar en el dügü más allá de su funcionalidad identitaria-medicinal.

Oliver N. Greene (1998) plantea una etnografía de la ceremonia dügü en Dangriga, Belice. Enfatiza en la música de la espiritualidad, tema de mi particular interés, y presenta incluso algunas transcripciones de las canciones y los toques de tambor. Expone que la música resulta ser una actividad mediadora entre las personas y sus ancestros que, en el marco del ritual, posee el objetivo de mantener los lazos solidarios familiares y los valores de la sociedad garífuna tradicional. La perspectiva teórica desde la cual expresa sus afirmaciones posee un marco fenomenológico que plantea la importancia de la reflexividad en la interpretación de los registros de campo. Al destacar las relaciones entre la música, la espiritualidad y la sociedad garífuna trasciende el mutismo de las etnografías clásicas, y aporta fundamentos para esta investigación en la que sostengo el carácter audio-orientado de la cultura garífuna. Resulta interesante analizar en detalle este trabajo de Greene, ya que analiza el mismo ritual estudiado por Jenkins (1983), en la misma localidad, pero casi veinte años después. Si bien comparten algunos aspectos vinculados con el financiamiento de los rituales, Greene (1998) se involucra en aspectos litúrgicos de las ceremonias sobre los cuales no existen mayores estudios, como las relaciones entre género, posesión y actividad musical. Al respecto, refiere no solo al rol masculino de la ejecución de tambores y femenino de los cantos, sino que plantea cómo el género resulta definitorio en términos de la posesión espiritual de personas vivas por parte de los ancestros, y resulta que la mayor parte de los médiums son mujeres. Esto se debe –según la explicación emic referida por Greene– a que son «espiritualmente más livianas» y por tanto menos resistentes a los ancestrales (1998, p. 170). Al analizar las prácticas espirituales y los textos de las canciones –tomando la interpretación que sobre el dügü beliceño planteara Byron Foster (1987) años antes– señala la unidad de sentido que constituye Yurumein (la isla de San Vicente), en tanto síntesis de mito e historia, como un lugar de origen y destino a la vez; un espacio-tiempo desde el cual viajan los ancestros para comunicarse con los vivos y al cual se retorna luego de la muerte –mismo trayecto que Johnson (2007a y b) toma para proponer el concepto de «geografía espiritual».

Su descripción del dügü es detallada, incluye transcripciones de las canciones utilizadas en distintos momentos ceremoniales y ensaya

algunas interpretaciones simbólicas. Presenta un análisis relacional-fenomenológico entre la música y la posesión centrado en la temporalidad. Afirma que la música involucra a los participantes del ritual en un fenómeno bidimensional en el que coexisten el pasado (los ancestros) y el presente (los vivos), lo que genera un reforzamiento de los valores y una reafirmación del potente significado de la descendencia. Plantea que la música y la posesión, al relacionarse de modo directo con el linaje, expresan la *negación del paso del tiempo*, tomando este concepto de los estudios de M. Bloch en Madagascar (Greene, 1998, p. 180). Si bien se presenta como una síntesis interesante de la espiritualidad garífuna, se trata de una hermenéutica del antropólogo de compleja constatación en el campo, donde los líderes de la espiritualidad disputan el uso y la interpretación de símbolos. Tal como desarrollaré en el capítulo 6, los diálogos interdimensionales entre los ancestros (el pasado) y los practicantes (el presente) son permanentes y se simbolizan materialmente a través del trío de tambores, pero si la función ceremonial fuera la *negación del paso del tiempo* —o de la relevancia de la muerte— entonces sería difícil de explicar la presencia de un tercer tambor simbolizando el futuro; la participación de los niños a quienes los espíritus aconsejan o la constante expresión de presagios y vaticinios. En su narrativa, Greene se posiciona como un observador experto, con información de primera mano, pero no se involucra experiencialmente en las escenas rituales ni en la música que transcribe en notación convencional. Quizás por eso tanto en el trabajo reseñado como en otro posterior (Greene, 2008), menciona que para la música de la espiritualidad se utilizan tambores garawoun segunda, lo que considero que es una conjetura errónea que evidencia la lógica del investigador más que la nativa, pues como plantearé en el capítulo 6, los tambores ceremoniales no son los mismos que los utilizados en la música «de calle».

Byron Foster (1987) presenta un trabajo que integra fuentes documentales coloniales y etnográficas en un intento por comprender la procedencia de las prácticas espirituales garífunas. Al rastrear las condiciones de producción del culto a los ancestros, Foster afirma que se trata de una expresión comprendida por elementos caribe-isleños, africanos y diversas innovaciones. En una triangulación comparativa, incluye algunas de las conjeturas principales y más serias referidas al culto dügü en el San Vicente colonial, en el San Vicente del siglo XIX y en el practicado actualmente en Centroamérica. A esta trilogía, suma también el vudú haitiano, presentando cuadros comparativos que permiten entender la complejidad de los procesos de intercambio, continuidades y transformaciones que derivan en las prácticas espirituales actuales. Al realizar estas comparaciones, establece que

el ritual de curación chamánica de la tradición caribe-isleña se transforma en un ritual mediúmnico de culto a los muertos con componentes de la religiosidad africana centro-occidental proveniente de las identidades de los grupos de africanos integrados a la sociedad caribe-isleña, productos del cimarronaje (yoruba, fon, fanti-ashanti y congo). Asimismo, el originario énfasis caribe-isleño con relación a la veneración de los cuerpos celestes como fuente de fertilidad se transforma en una veneración por la tierra que contiene a los cuerpos de los fallecidos, ya que en el ritual los espíritus brotan de la tierra y son acompañados por tamboreros y médiums hasta el templo, lo cual sugiere debe ser interpretado como un acto de reafirmación de su autoctonía. Al evidenciar estas transformaciones, Foster plantea como hipótesis que el *dügü* tal como se practica hoy en Centroamérica es una síntesis histórica de diversos elementos que solo pudieron integrarse en la etapa posterior a la deportación de la isla de San Vicente y con el desarrollo de particularidades de acuerdo con la localidad en la que se practique. Con relación al aspecto auditivo, Foster atribuye una procedencia caribe-isleña a los cantos ceremoniales *abaimahani* y *arumahani*, al sostener que «evocan la tristeza de la muerte o el lúgubre sistema de ritos mortuorios caribe-isleños» (Foster, 1987, p. 79, traducción propia).¹⁶ También expresa que tanto la música como el trance de posesión poseen «reminiscencias» africanas, particularmente afirma que «el canto de llamada y respuesta del *dugu* es estilo afro-occidental, al igual que el tamborileo y la construcción de los tambores –emparchados con cuero de venado, a diferencia de los tambores abiertos de los caribe-isleños» (Foster, 1987, p. 80, traducción propia).¹⁷ Ambas conjeturas resultan problemáticas y requerirían de una fundamentación que trascienda la nimia caracterización de canciones «tristes» y la referencia meramente organológica del tambor, pero estas menciones destacan la importancia de la música al abordar las descripciones de la espiritualidad garífuna.

Por último, en el ya mencionado trabajo de Paul Johnson (2007b) se presenta gran cantidad de información de primera mano referida a cada uno de los pasos en la secuenciación del *dügü*, con detalles de los recursos económicos y materiales utilizados, así como de los modos

¹⁶ «[T]he women's mournful *abaimahani* and the men's equivalent, *arumahani*, danced at intervals during *dugu*, were recorded by Breton [1665] for the Island Carib as *abaimacani*, “danse” and *aromancani*, “chanson” respectively. The indications are that those aspects of *dugu* which evoke the sadness of death or lugubrious Island Carib system of mortuary rites» (Foster, 1987, p. 79).

¹⁷ «The call and response chanting of *dugu* is West African in style as is the style of drumming and the construction of the drum themselves –deer-skinned, unlike the open-ended drums of the Island Carib» (Foster, 1987, p. 80).

de recaudación propuestos, con inquietudes similares a las planteadas por Jenkins (1983) aunque desde una novedosa e interesante perspectiva diaspórica. Llega a la conclusión de que en el ritual de «arribo de los pescadores» –primera parte del dügü, llevado a la escena pública y analizado en el capítulo 4 de este libro como el yurumein de Livingston– los pescadores no solo representan a los ancestros sino también a los migrantes. El templo ceremonial funcionaría entonces para Johnson como un poder centrípeto, una fuerza que compele tanto a los espíritus como a las personas vivientes emigradas a regresar para la ceremonia (Johnson, 2007b, p. 179). Si bien no es su foco de interés, llama la atención que en su descripción del dügü –densa, experiencial y comprometida– no incorpore detalles significativos sobre la música interpretada. Al igual que ocurre con las ya reseñadas etnografías de Taylor (1951) y Coelho (1995 [1955]), la centralidad del aspecto auditivo ritual se advierte en infinidad de pasajes, pero no se problematiza. Johnson (2007b) no presenta descripción de los instrumentos musicales de las ceremonias –denominaciones emic, tamaños, materiales, cantidades, modos de ejecución– ni caracteriza a los *performers* –nombres categoriales emic, cantidad, rango etario–. En lugar de ofrecer estos datos, utiliza adjetivos como «exuberante» para referirse a las canciones ceremoniales:

Ataviados con tradicionales cascos de hoja de palma, *son recibidos por canciones exuberantes* interpretadas por familiares vestidos con uniformes naranjas y rojos. Los uniformes, utilizados solo para establecer contacto con los ancestros, marcaban el retorno de los pescadores como el retorno también de los ancestros, y ellos eran tratados como tales. Una de las canciones toma la perspectiva de los ancestros-pescadores: «Hemos llegado, los proveedores, para abrazar a nuestros hijos» (Johnson, 2007b, p. 161, traducción y énfasis propio).¹⁸

Esta caracterización contradice el tono experiencial de primera mano que sostiene a lo largo de su trabajo, posicionándose en un lugar ajnocéntrico. En ese mismo sentido, otras adjetivaciones como «pesados, agotadores» para referirse a los golpes de tambor o «rapid-

¹⁸ «Attired in traditional palm helmets, they were greeted with exuberant songs by family members wearing orange-red uniforms. The uniforms, used only in making contact with the ancestors, marked the return of the fishermen as also a return of the spirits, and they were treated as such. One of the songs took the perspective of the ancestors-fishermen: «We've arrived, the providers, to embrace our children» (Johnson, 2007b, p. 161).

fire drumming»¹⁹ se presentan como coloquiales y poco significativas para el estudio de la música ceremonial garífuna. Asimismo, las canciones son transcritas en idioma inglés y solo en algunos casos con su texto original en garífuna, en notas al pie. Esto dificulta el estudio comparativo y el acceso al registro por parte de sus propios cultores –garífunas-hispano hablantes.

2.5 Garífunas de Livingston, Guatemala

2.5.1 Espiritualidad

Entre los trabajos especializados sobre la espiritualidad garífuna de Livingston previos a mi etnografía, encontramos únicamente el de Lillian Howland (1984). La autora presenta una descripción del *dügü* mediante una sistematización de las acciones por ella observadas, lo cual la lleva a analizar las interrelaciones entre los cultores del ritual y una serie de pequeños eventos que forman parte integral del *dügü* como evento mayor. Asimismo, da cuenta del sistema comunicacional que involucra una serie de intercambios entre los espíritus de los ancestros y los participantes del ritual, haciendo alusión a estos como «creyentes en el sistema de espíritus *gubida*», sin brindar mayores especificidades de este complejo sistema y refiriendo al estado de tensión permanente en el que se encuentran debido a las demandas de los espíritus, algo que surge con mucha claridad desde las ya citadas primeras etnografías en Belice y Honduras (Conzemius, 1928; Taylor, 1951; Coelho, 1995 [1955]). El detalle con el que sistematiza cada momento del ritual presenta datos de interés para su comparación con la actualidad, aunque en su afán por un análisis estructuralista –presenta «vectores» como pequeños eventos que incluyen actores y funciones secuenciadas– deja de lado los esquemas jerárquicos existentes hacia el interior de la comunidad. Con relación a la música, se destaca el siguiente pasaje correspondiente a la secuencia de inicio del ritual *dügü*:

Cuando llega el momento de dar comienzo a la fiesta *dügü*, se ven llegando a tierra unas doce personas, que antes se han hecho a

¹⁹ «The new arriving goods were consecrated to the ancestors by the singing of *dügü* songs (*adugurahani*), guided by the heavy, ponderous beats of the three drums» (Johnson, 2007b, p. 152, énfasis propio). «The dance is performed by young males to the accompaniment of *rapid-fire drumming*» (Johnson, 2007b, p. 161, énfasis propio).

la mar en dos canoas con velas para invitar a los espíritus *gubida* a venir del «otro mundo» al *dügü*. *Los tres tamboreros con sus tambores sagrados están en la orilla tocando el ritmo de la «canción de llamada» que cantan los cantantes especiales, a quienes llamaré el coro.* Los espíritus *gubida* no regresan con los que salieron al mar para invitarlos, sino que *al sonido del tambor y el coro cantando para llamarlos vienen y comienzan las actividades* (Howland, 1984, p. 90, traducción y énfasis propios).²⁰

El detalle de los tres tamboreros tocando un ritmo *con sus tambores sagrados* sobre el cual *cantantes especiales* interpretan una *canción de llamada*, permite deducir que se trata de los tamboreros y cantantes ceremoniales —*doümbrias* y *gayusas* respectivamente— en una acción ritual de similar composición a la actual. Otros aspectos llaman la atención en este relato. Por ejemplo, la omisión del nombre garífuna para designar al tambor, al limitarse a mencionar que se trata de «tambores sagrados» pero sin brindar un nombre genérico ni particular. De todas formas, esta breve descripción sirve para inferir que el empleo de este trío de tambores ceremoniales se daba en aquel entonces de un modo similar al presente, y es de uso exclusivo para rituales privados de la espiritualidad garífuna y, por lo tanto, se mantiene secretamente custodiado por familias de linaje *doümbria*, tal como abordaré en el capítulo 6. Por otro lado, la denominación «cantantes especiales» aparece como una categoría de la autora, quien elige asimismo reemplazarla por «coro», una denominación del lenguaje musical occidental tradicional que no consigue dar cuenta de la complejidad del canto *gayusa*, sino que, antes bien, lo minimiza. Es quizás por esto que no llama la atención la omisión de los aspectos performáticos de la mencionada «canción de llamada», como la cantidad y la composición etaria y genérica de los intérpretes, la vestimenta o la descripción de movimientos de los *performers*. Tampoco se alude al título de la canción, ni la letra, limitándose a su funcionalidad en el marco simbólico descrito. En su última frase —«Los espíritus *gubida* no regresan con los que salieron al mar para invitarlos, sino que al sonido del tambor y el coro cantando para llamarlos vienen y comienzan las actividades»—

²⁰ «When it is time for the *dügü* fiesta to begin, about twelve people, who have earlier gone out to sea in two canoes with sails to invite the *gubida* spirits to come from the “other world” to the *dügü* are seen coming in to land. The three drummers with their sacred drums are on the shore beating the rhythm to the “call song” which the special singers, whom I’ll call the choir, sing. The *gubida* spirits don’t return with those who went out to sea to invite them, but at the sound of the drum and the choir singing to call them they come and the activities begin» (Howland, 1984, p. 90).

asigna una trascendencia simbólica al aspecto auditivo que resulta concordante con la perspectiva favorecida por esta investigación. Un dato biográfico llama especialmente la atención sobre esta autora, ya que fue quien realizó en 1983 la traducción del Nuevo Testamento del idioma inglés al garífuna –*Translation of the New Testament: Lere-cun Bungui to Lanina Iseri Daradu* (Howland citado por Arrivillaga y Shaw, 1997, p. 76). Esto podría fundamentar su particular acceso como académica al mundo espiritual local y su agenciamiento en los procesos de evangelización.

Por último, creo importante mencionar dos trabajos de mi autoría que se configuran como insumos importantes para la investigación aquí presentada. En primer lugar, me refiero «Palabra(s) de *ounagülei(s)*. La espiritualidad garífuna de Livingston, Guatemala» (Sánchez y Pérez Guarnieri, 2018), un compilado de textos inéditos sobre la espiritualidad de los garífunas livingsteños producidos por Juan Carlos Sánchez, *ounagülei* –líder espiritual–, quien vuelca a la escritura sus experiencias, conocimientos y perspectivas a través del registro de los fundamentos, objetivos y aspectos organizativos de las ceremonias de culto a los ancestros y otras prácticas que se incluyen dentro del ámbito de lo que localmente se refiere como «espiritualidad». La producción de Sánchez dialoga por medio de un texto introductorio, comentarios y conclusiones, con mi propia perspectiva en el marco de la antropología colaborativa, lo que permite (re)significar los textos y promover su interés como material académico dentro de un área que, como se infiere en este apartado, se constituye como vacancia. Contiene material inédito sobre las particularidades de las prácticas rituales, la cosmovisión y la simbología garífuna que han orientado mi etnografía y gran parte de los análisis que desarrollaré en los capítulos 6 y 7, principalmente.

En «Tambores de historia: música, ritual y memoria en los garífunas de Livingston, Guatemala» (Pérez Guarnieri, 2019) realicé un análisis etnográfico de la vida social del pueblo garífuna de Livingston en el contexto de los procesos de re-etnificación dentro del Estado nación guatemalteco, identificando su impacto en la práctica ritual del *yurumein* público de las fiestas de San Isidro y del Día del Garífuna Guatemalteco. Allí explico las relaciones entre música, espiritualidad y dinámica identitaria en el mencionado ritual, entendiendo que se configuran como formas de acción política sonoramente organizadas que vehiculizan significados de uso estratégico y, como tales, moldean la identidad garífuna contemporánea de modos diversos. Se trata de un análisis preliminar de lo que en esta investigación me propongo profundizar, incorporando el análisis de otros rituales, motivo por el cual gran parte de dicho trabajo será condensado en el capítulo 3 de esta investigación.

2.5.2 Etnogénesis y vida social

La producción académica dedicada al estudio de los garífunas de Livingston es un campo en construcción y con diversas áreas de vacancia. La mayoría de las publicaciones presentan análisis y explicaciones sobre los procesos etnogénicos e históricos que derivan en la composición actual de la población. Resulta complejo encontrar trabajos dedicados al presente etnográfico. Tal como quedó planteado en el apartado 2.2 –adscripciones históricas–, tanto Nancie González (1970, 1986 [1983]), Alfonso Arrivillaga Cortés (2013) como otros autores contemporáneos que forman parte de esta revisión han trabajado sobre fuentes documentales coloniales y replicado algunos de los análisis y las etnografías primigenias de este grupo. Las publicaciones de Conzemius (1928), Taylor (1951) y Coelho (1995 [1955]) resultan ser las fuentes más citadas, y han generado consensos y controversias al momento de ciertas constataciones etnográficas –por ejemplo, en lo concerniente al nombre de los tambores ceremoniales, tal como desarrollaré en el capítulo 6. Estas diferencias obedecen no solo al hecho de que se trata de trabajos realizados en la primera mitad del siglo XX, en el marco de una antropología culturalista, sino que esa concepción de lo étnico se traduce aún hoy en trabajos más focalizados en la recolección folclórica que en la problematización social.

A continuación, tomaré algunas de las publicaciones específicamente dedicadas a los garífunas de Livingston. Comenzaré con una de las últimas publicaciones de Alfonso Arrivillaga Cortés, antropólogo con formación etnomusicológica, quien es el investigador con mayor cantidad de trabajos sobre esta población. En su artículo (2016) se propone cotejar la tradición oral referida a Marcos Sánchez Díaz –fundador y espíritu tutelar livingsteño– con diversas fuentes escritas –documentación oficial, censos, registros eclesiásticos y otros–. Su objetivo es promover una reconstrucción del árbol genealógico garífuna de Livingston con el objetivo de propiciar una mejor comprensión del tejido social actual. Muchas de las interrogantes hipotetizadas y resueltas en su trabajo responden a la necesidad de la propia comunidad de develar sus ascendencias familiares y resolver las tensiones existentes respecto a quiénes se consideran como familias fundadoras del pueblo. Arrivillaga cruza información entre la tradición oral local y la perspectiva historiográfica a través de un recorrido por diversos documentos de archivo. Demuestra cómo el gobierno guatemalteco –tanto durante su etapa como colonia española y luego de su independencia– promovió el asentamiento de los entonces denominados «negros caribes» en las costas del Río Dulce por cuestiones de índole estratégico-geográfico-militar. Resulta importante este punto ya que,

amparado en la ocupación que los caribes hicieron de la costa, el Estado de Guatemala logró alegar derechos sobre esa tierra. Asimismo, existen documentos que aluden al papel principal de Marcos Sánchez Díaz en la fundación de Livingston y en la comandancia de este enclave garífuna que aseguró la salida de Guatemala al mar Caribe, pero su nombre no forma parte de ningún reconocimiento oficial que lo posicione en el lugar heroico que sí le atribuyen los garífunas. En virtud de las múltiples discusiones que se dan en torno a historiadores, antropólogos y la propia comunidad respecto de la veracidad y el linaje de este personaje, el aporte de Arrivillaga en términos de haber hallado su lugar y fecha de nacimiento –isla de San Vicente, 1789– y haber reconstruido gran parte de su descendencia, resulta un aporte de suma importancia para la comunidad (tema que problematizaré en el capítulo 4).

En la búsqueda de trabajos que aborden la vida social, encontramos el de Nancy E. Martínez (2006) como uno de los pocos destinados al estudio de las relaciones interétnicas y el racismo imperante en Livingston. Allí se destacan los modos en los que los estereotipos articulan dichas relaciones. Si bien estos prejuicios raciales son comprobables en el campo, la generalización por medio de la cual la autora los atribuye a todas las relaciones –personales, laborales, institucionales– es arriesgada, al no estar siempre sustentada etnográficamente. Pero sí es interesante lo que ella describe como el legado colonial de la «pigmentocracia guatemalteca» (Martínez, 2006) que se materializa en Livingston mediante acciones de diferenciación y racismo, tal como desarrollaré en esta investigación en el capítulo 3 y que se enmarca en los procesos de formación nacional de alteridad.

Con referencia al uso de las tierras, Nicolás Rey (2010), en la misma sintonía que Arrivillaga Cortés (2016), analiza fuentes documentales coloniales para dar cuenta de las alianzas y tensiones que los primeros habitantes garífunas establecieron en Centroamérica, particularmente con el incipiente Estado nación guatemalteco y los movimientos políticos tanto conservadores, como liberales, haciendo usos estratégicos de estas alianzas con el fin de retener la posesión de tierras comunales ancestrales. De acuerdo con los documentos, estas alianzas se relacionaban con la capacidad de los entonces llamados caribes negros para desplegarse como fuerza de apoyo en zonas geográficamente inhóspitas, caracterizadas por la espesa vegetación, el clima tropical y enfermedades como la malaria. Afirma que las familias fundadoras son tres y que detentan un liderazgo comunitario a través del control del culto a los ancestros y la tierra. Los *buyei* y los médiums son principalmente pertenecientes a este linaje y los rituales más importantes aún se desarrollan en las tierras que primigeniamente ocuparon los ancestros de estas familias en Livingston, con reglas transmitidas de

generación en generación. Relata la coerción de los espíritus de los antepasados para con aquellos que venden tierras ancestrales, incluyendo algunos testimonios de consecuencias negativas atribuidas al poder ancestral, cuyo mandato indica que la preservación de esas tierras resulta primordial del mismo modo que la obligatoriedad de realizar las ceremonias chugú. A partir de ello, sostiene que la unidad del grupo es preservada de manera «bastante coercitiva» (Rey, 2010, p. 53), en alusión a la capacidad de agencia que los garífunas locales otorgan a los ancestros, aunque sin profundizar este aspecto desde la perspectiva nativa de la espiritualidad.

Resulta interesante su afirmación relacionada con que cada templo construido se presenta como propiedad de determinado ancestro, quien en vida tuvo alguna actividad destacada como líder espiritual o en defensa de la comunidad. Asimismo, cada miembro de la comunidad pertenece al linaje de alguna de las tres familias fundadoras, están ligados a la tierra del ancestro que se debe honrar y debe respetar las obligaciones que los vinculan. Por ello, la negación a participar de los rituales, honrar a los espíritus o vender la tierra resultan ser faltas que pueden derivar en la expulsión del grupo y en la propia muerte de quien infrinja estas obligaciones. De esta manera, Rey explica los lazos que mantienen unidos a los garífunas migrantes con sus tierras natales, y cómo, a pesar de la migración a ciudades globales, continúan obligados a honrar a sus ancestros y deben volver a participar de las ceremonias toda vez que se los toca. Se trata de una dimensión inmaterial de la tierra que da cuenta de la geografía espiritual (Johnson, 2007a) y de la compleja red de intercambios en la cual los dólares de la diáspora poseen implicancias en las reglas de transmisión/herencia de la tierra. Es decir, la dolarización de los migrantes y la monetización de los intercambios generan que muchos de los integrantes excluidos de la herencia adquieren en el exterior el valor adquisitivo para volver a comprar esas tierras, lo que contradice la regla tradicional –cuando la propietaria es una mujer, hereda su hijo varón mayor; cuando se trata de un propietario, hereda su hija mujer menor– y genera una tensión entre esta y los valores del individualismo liberal. Este fenómeno crea una dinámica en la que se producen nuevas construcciones y renovaciones en las parcelas familiares y en templos. Al abordar esta problemática, el autor refiere a una «amenaza» interna que moviliza a la comunidad, por cuanto a la vez que ciertos grupos familiares se enriquecen, otros persisten en situación de pobreza estructural, lo que genera grandes diferencias que modifican las reglas de cohabitación tradicionales.

En su análisis, detalla los trayectos históricos de las ocupaciones territoriales y las actividades productivas en la zona de Livingston, a

partir de las cuales podemos comprender la disposición geográfica actual referida a las áreas rurales periféricas y comerciales centrales, lo que incluye tensiones y alianzas entre grupos garífunas, quekchíes, ladinos y extranjeros que concuerdan con los aspectos referidos por Martínez (2006). Quizás el punto más interesante de los recorridos analizados por Rey, resulta ser su focalización en las acciones políticas que estratégicamente llevaron adelante algunas ONG garífunas con el fin de «reconquistar» sus tierras ancestrales por medio de la financiación comunal y la compra de terrenos, muchos de ellos destinados a la construcción de templos para el culto a los ancestros. A esto debemos sumar algunos planteamientos de Michelle Forbes (2011) en su tesis doctoral sobre la lengua garífuna con base en Livingston, que advierten los modos en los que las familias locales se ven amenazadas en sus posesiones de tierras por organizaciones mafiosas que adquieren propiedades y tierras de forma violenta. Esta última situación se ha hecho muy conocida en localidades garífunas de Honduras a consecuencia de la movilización de las organizaciones étnicas, pero es también verificable de un modo persistente en Livingston. Forbes (2011) da cuenta de la ocurrencia de la «misteriosa desaparición» de escrituras de propiedades a nombre de garífunas en la Oficina de Bienes Inmuebles de la Ciudad de Guatemala, que aparecen arrancadas de los registros notariales correspondientes o se comprueba directamente la desaparición de los libros, lo que confirma la existencia de un entramado mafioso en connivencia con instituciones estatales. Estas situaciones abren el juego a que estos grupos ilegales realicen ocupaciones y desalojos avalados por la fuerza policial, lo cual he comprobado tristemente en mi trabajo de campo, como el caso del desalojo e incendio de uno de los bares garífunas más conocidos: Ubafu, propiedad de Blanca Franzuá, en 2019.

A modo de síntesis, podemos observar que tanto el trabajo de Martínez (2006) como el de Rey (2010) y Forbes (2011) se vinculan con la necesidad de problematizar las actividades y las relaciones actuales dentro del municipio de Livingston. Mientras Rey plantea un recorrido referido a la historicidad de los intercambios de tierra y actividades comerciales entre garífunas, ladinos, mestizos y extranjeros, Martínez analiza las interrelaciones étnicas marcadas por un proceso de profunda racialización.

En relación con la vida social, el trabajo de Nancie S. González es, sin duda, de los más importantes. No solo ha realizado un exhaustivo análisis de fuentes documentales vinculadas con la etnogénesis –tal como ya hemos referido en el apartado 2.2–, sino que ha dedicado muchos años de etnografía (1959-1969) al estudio de las estructuras familiares de los garífunas de Livingston. En su tesis doctoral sostiene

que estas sociedades se rigen por una organización familiar consanguínea que se da en respuesta a las condiciones socioeconómicas de su historicidad (González, 1979a). Plantea cómo el hecho de que en todas las familias existan parientes emigrados refuerza los lazos de parentesco filial de segundo grado –primos, sobrinos, tíos–, creando sistemas de solidaridad que permiten al grupo sostenerse económicamente a la vez que fortalece la etnicidad. En este contexto, los niños aprenden a sobrevivir del mismo modo que sus padres, estableciéndose un sistema en el que la mayoría de los jóvenes aspiran a destinar gran parte de su vida adulta fuera del pueblo. Por otro lado, las mujeres aprenden a desempeñarse en un mundo en el que los hombres son mejores hermanos y amantes que maridos. González (1979b) también presenta relevamientos cuantitativos con particular foco en el fenómeno migratorio. En sus muestras de hogares, indaga sobre la cantidad de miembros emigrados y el lugar de destino de estos, evidenciando cómo hacia fines de la década de 1970 se constituía un enclave garífuna creciente en la ciudad de Nueva York, donde vivían unos diez mil, provenientes de Belice, Guatemala y Honduras. Al estudiar familias emigradas, González (1979a) observa que, si bien mantienen fuertes lazos con sus hogares natales, la etnicidad garífuna trasciende la nacionalidad particular de cada uno de ellos, al mantenerse unidos, sentirse más cercanos a garífunas de otros países que a connacionales no garífunas. Describe las ocupaciones laborales de hombres y mujeres junto a los modos en que sus actividades económicas inciden en sus lugares de procedencia a través del envío de remesas. El dinero generado por los garífunas en el exterior no solo es utilizado para colaborar en el mantenimiento y la supervivencia de quienes quedan viviendo en los empobrecidos poblados centroamericanos, sino en la construcción de casas de material que auguran a los garífunas económicamente activos un cómodo retiro en un futuro –algunas de las implicancias negativas de estos procedimientos son los aspectos trabajados por Rey (2010) ya reseñados–. Entre las conclusiones de González (1979a), encontramos que la migración garífuna a Nueva York es una extensión lógica de los patrones de organización sociocultural; es decir, se trata de un grupo que luego del período etnogénico vicentino buscó moverse con el objetivo de asentarse en diversos territorios a lo largo de la costa caribe en el siglo XVIII y principios del siglo XIX. Después vino una etapa en la que el trabajo asalariado se volvió indispensable para los hombres, como complemento de sus primigenias actividades agrícolas y pesqueras. La migración hacia mediados del siglo XX resulta ser una necesidad que explica las estadísticas que indican que muy pocas personas se dedicaran a la pesca y la agricultura en Livingston hacia 1975, por lo que la migración resulta un objetivo primordial y creciente.

Este abandono de las actividades «tradicionales» también se relaciona con el creciente arribo de contingentes indígenas quekchíes, quienes avanzan en la ocupación de las tierras destinadas para tal fin.

La migración hacia Nueva York se ha ido constituyendo como una actividad importante de la cultura garífuna, ya que sin aquella muchas familias no podrían sobrevivir. González explora los beneficios de este proceso, indicando que disminuyó la tasa de mortalidad infantil debido al acceso al sistema de salud estadounidense. Asimismo, la redistribución del dinero en consonancia con los patrones culturales garífunas permite una mejora en la calidad de vida de los emigrados y de las familias que se mantienen viviendo en Centroamérica. Por lo expuesto, González predecía un incremento desmedido de la población garífuna como fruto de este proceso migratorio, lo cual podemos constatar medio siglo después, cuando los garífunas emigrados a los Estados Unidos superan a la totalidad de quienes viven en las localidades centroamericanas, tal como abordaré en el capítulo 3. Al estudiar las actividades económicas y los fundamentos de los procesos migratorios siempre presentes en este grupo, González se aleja de las perspectivas esencialistas y folclorizantes que presentan a los garífunas como un grupo afroindígena aislado, que sobrevive mediante actividades «tradicionales» de pesca y cultivo de la yuca, perspectiva muchas veces favorecida por las publicaciones del propio Estado nación guatemalteco, tal como veremos más adelante en este apartado.

En la misma línea de estudio, observamos los trabajos del antropólogo italiano Azzo Ghidinelli (1972 y 1976), quien investigó la estructura familiar de los tres grupos étnicos mayoritarios de Livingston: caribes negros, ladinos y quekchíes, y analizó su funcionalidad en un contexto interétnico y marginal. Asumiendo ser después de Nancie González el único académico que estudió en Livingston, fundamenta sus análisis en estadías prolongadas en el campo, que se concentran en los modos de obtención de recursos de la población garífuna. Desde esta perspectiva económica, da cuenta de lo que ya en aquel entonces (1972) se advertía como problemático: la decadencia de las actividades tradicionales como la pesca y la agricultura debido a factores externos como el avance de grandes empresas pesqueras y la ocupación de territorios rurales por parte de otros grupos étnicos como el quekchí.

Considerando globalmente la evolución de las actividades económicas, no parece que entre los caribes negros haya habido alguna forma de desarrollo o progreso efectivo, sino, más bien, un continuo empobrecimiento de la pesca y de la agricultura y un estancamiento de las otras fuentes económicas. Los caribes han visto aumentar su dependencia con respecto al resto de

Guatemala sin haber recibido la necesaria contrapartida [...] (Ghidinelli, 1972, p. 128).

Esta situación resulta destacable no solo por la enfatizada marginalidad de la población, sino por la mención específica a un empobrecimiento de las actividades ictícolas y agrícolas que aún hoy se invocan como parte de una práctica tradicional vigente. La perspectiva de un estado de bienestar bucólico garífuna se comprueba en el caso de este fragmento de una publicación del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, que representa un ejemplo del modo de descripción que aquí problematizo:

La costa caribe de Centroamérica [...] es netamente tropical y goza de un clima cálido y húmedo que fertiliza las tierras circunvecinas. Lo cual ha permitido conservar la separación tradicional del trabajo entre los sexos. Las mujeres cultivan la parcela doméstica y son responsables de la producción de yuca amarga o mandioca (*Manihot utilissima*), yuca dulce (*Manihot aipi*), arroz, maíz y piña. Asimismo, en la toma de decisiones, la ubicación de la residencia y la educación de los hijos e hijas tienen un papel importante. Los hombres se dedican a la pesca y a actividades colaterales (Gargallo, 2002, pp. 11-12).

Estas descripciones deterministas y reificantes dan cuenta de un sentido común académico que no solo replica estereotipos y rótulos de alteridad, sino que también confunden características de la cultura garífuna con las de otras sociedades afroamericanas como la afrobrasileña. Tal es el caso del fascículo 15 de «Ritos y creencias de Guatemala», donde se afirma que:

[...] por su herencia cultural, los rituales y ceremonias de los garínagu del norte de Guatemala se relacionan con el mar y las deidades afroguatemaltecas como Xango, Oxún y las distintas ceremonias que dentro de los garífuna se dan, tanto a nivel sacro como profano. Los lugares sagrados de los garínagu están asociados a la naturaleza, pero sin dar preeminencia a una manifestación sagrada sobre otra. Por lo tanto, a través de este fascículo se irán desarrollando temas acerca del mar y los hombres del norte de Guatemala, pues cada individuo posee lo sagrado dentro de sí (*Prensa Libre*, 2007).

Estos fascículos cuentan con la investigación de Celso Lara Figueroa, historiador guatemalteco que, además de ser columnista de

diversos periódicos y autor de bibliografía sobre cultura popular y folclor, dirigió el Centro de Estudios Folclóricos de la Universidad San Carlos de Guatemala en los períodos 1981-1986 y 1998-2013. La perspectiva bucólica más vinculada con la fantasía literaria que con la investigación social no solo es aplicada a los garífunas, sino que permea a todos los grupos étnicos que componen el mosaico identitario nacional en el que se estampan marcas de alteridad:

Dentro de un contexto social múltiple, por su propia historia y su ecología, Guatemala, por los hechizos mismos de la naturaleza, se ha convertido en un auténtico envoltorio mágico. Hay que entenderlo desde la profundidad de la poesía maya más antigua hasta nuestros días: país donde todo es sortilegio, donde el tiempo se ha detenido, donde los templos y los lugares sacros se resisten a caerse no obstante terremotos, los temblores constantes y el poco aprecio que el guatemalteco tiene de su propia identidad –algo muy comprensible por tenerla tan cerca–, todo ha sobrevivido envuelto en esta tela mágica que tejen sus ríos, sus volcanes y sus habitantes [...]. Guatemala, por donde se le quiera ver, sigue siendo ese envoltorio de donde surge a borbotones la magia y la vida. Guatemala es barroca, compleja y hermosa [...]. Pero la Guatemala mágica es múltiple, y su embeleso no estriba en la tecnología que pueda desarrollar ni en sus problemas que paso a paso va resolviendo. Su autenticidad, su verdadero valor, se hunde y resurge en los hechizos que el envoltorio mágico ha creado desde tiempos inmemoriales, formas únicas de contar el tiempo, deidades prehispánicas sincréticas y santos cristianos que caminan por bosques y lagos sin inmutarse, que saludan a los hombres como sus hermanos [...] (Lara Figueroa, 2008, pp. 10 y 11).

Pueden observarse allí diversos modos de reificación de la cultura y la identidad, bajo el concepto general de «envoltorio mágico» que hace que los grupos étnicos se encuentren «detenidos en el tiempo», «auténticos» y «mágicos». Se trata de una perspectiva esencialista que poco tiene que ver con la complejidad que una investigación social se propone desentrañar, pero que se trasluce en muchos de los trabajos dedicados a los garífunas en operatorias de racialización de la etnicidad. Mediante el uso de metáforas biologicistas, se cristaliza un estereotipo garífuna de negritud, musicalidad y corporalidad:

Los ritmos musicales son, para buena parte de la población de Izabal, como la hemoglobina de su sangre. A esto se debe que los

cantos de trabajo garífuna acompañan toda su actividad cotidiana, más aún para las festividades que son una alegoría llena de color y tradición. [...] al hablar de Izabal, el visitante no puede pasar por alto el pensar en escenas de bailes caribeños, como el reggae, en donde la *población de raza negra*, quienes suelen danzarlo, *mueven sus caderas y balancean su cuerpo con un ritmo que transmite energía* (*Prensa Libre*, s. f, p. 2, énfasis propio).

Asimismo, se replican las aseveraciones de Stoll (1958 [1884] reseñadas en 2.1.1 sobre la contrastante «alegría»: «La cultura garífuna se ha caracterizado por la alegría externa de sus gentes, que contrasta con la seriedad y reserva de las personas que habitan otras regiones del país. Esa alegría es producto de una fusión cultural de dos continentes» (*Prensa Libre*, 2001, p. 4).

2.5.3 Música

Alfonso Arrivillaga Cortés ha abordado diversos temas vinculados con la etnogénesis (1988c, 2011a), la genealogía de Marcos Sánchez Díaz –fundador de Livingston– (2005, 2016), el fenómeno migratorio (2009, 2010) y los movimientos de autoafirmación (2013) y patrimonialización (2019). Como investigador del Centro de Estudios Folclóricos de la Universidad San Carlos de Guatemala (CEFOL) ha focalizado su atención en las tradiciones musicales (1985, 1988a y b, 1999) por medio de etnografías y registros de audio, lo cual forma parte de un esfuerzo por generar un conocimiento sobre esta cultura, en el marco de un archivo general que privilegia estudios de otros grupos étnicos de mayor reconocimiento, como el caso de los mayas. Luego de haber estudiado la totalidad de sus producciones, se destaca el carácter pionero en términos de la perspectiva etnomusicológica sobre esta población, con publicaciones realizadas por el mencionado CEFOL, lo cual también se constituye en un antecedente en términos del reconocimiento estatal. El trabajo de Arrivillaga Cortés permite acceder a unas de las pocas transcripciones realizadas respecto a los principales géneros de la música tradicional de los garífunas de Livingston; material de relevancia académica que posibilita establecer diálogos con los registros actuales y evaluar continuidades y rupturas en el repertorio –tema que he abordado específicamente en el estudio comparado de la fiesta de San Isidro para mi tesis de maestría–. Asimismo, se destaca su relevancia social al considerar la participación en los registros de miembros destacados de la población ya fallecidos, por lo que adquieren un gran valor documental.

En sus análisis, Arrivillaga Cortés describe lo que él denomina «música de tambor entre los garífunas de Guatemala» (1988b) y que responde al repertorio localmente conocido como «de fiesta» o «de calle». Lo resume en cinco géneros principales que él denomina «toques de tambor»: punta, hüngüngü, wanaragua, sarabanda, gunyei, chumba y sambay. En su análisis, establece una primera clasificación etic de estos géneros, que separa las actividades infantiles –música, juegos y combos– de las de los adultos –cantos religiosos, cantos de inspiración cristiana, cantos de trabajo, bandas procesionales, combos y manifestaciones musicales casuales–. Refiere a los modos de transmisión de estas músicas y también hace una detallada descripción organológica de los instrumentos utilizados en Livingston. Llama la atención que en sus transcripciones (siete en total, distribuidas en dos artículos, 1985 y 1988b) no se incluyan los textos de los cantos en garífuna ni su traducción al español. Sí son diferenciadas y agrupadas de acuerdo con los géneros musicales mencionados, pero considerando que en la etnografía se comprueba la amplitud, la diversidad y el dinamismo del repertorio local, esta omisión resulta problemática. Asimismo, el registro en notación musical tradicional de ritmos y melodías pareciera condicionar su nivel de fidelidad, al comprobarse algunos inconvenientes en relación con los toques de tambor, los cuales requieren de un abordaje especializado que a la fecha no he logrado realizar debido a la imposibilidad de acceder a los archivos sonoros de dichas transcripciones.²¹

Arrivillaga Cortés no ha abordado de modo particular el tema de la espiritualidad garífuna ni su música, temas sobre los cuales posee conocimientos y experiencia, tal como he comprobado en diversas comunicaciones personales. Solo hace algunas referencias que permiten inferir la relevancia sonora y la necesidad de trascender la perspectiva musicológica occidental, aunque sin avanzar en ese sentido:

[M]uchas de estas expresiones «musicales» siguen cargadas de significaciones que delimitan un universo diferente en percepciones y funciones. Por ejemplo, los tambores, cuando se expresan en el ámbito sagrado, son generadores de salud, conexión con otras temporalidades y agrado para sus ancestros, por citar algunas funciones extramusicales (Arrivillaga Cortés, 2011b, p. 140).

²¹ Se encuentran en cintas magnetofónicas en el CEFOL (Centro de Estudios Folclóricos) de la Universidad San Carlos de Guatemala, lugar donde consulté personalmente en varias oportunidades (la última, en 2018), pero sin lograr el acceso.

Sus publicaciones, fuertemente influenciadas por los trabajos de Taylor (1951) y Coelho (1995 [1955]), han estado centradas en aspectos organológicos –conjeturando que los tambores garawoun poseen características que pueden dar cuenta de una procedencia del Congo, en África central (Arrivillaga Cortés, 2011b, p. 142)–, y en las relaciones entre la música y la identidad garífuna (Arrivillaga Cortés, 2011a, 2011b, 2013). Su inquietud investigativa se deja entrever desde sus primeros trabajos, cuando se pregunta, por ejemplo, si existe una diferencia entre el «hungüjügü para fiesta y hungüjugü para chugú» (1988b, p. 79), anticipando lo que sin dudas resulta ser uno de los temas mayormente encriptados de la música garífuna y que requiere ser abordado desde una antropología del sonido que permita trascender el análisis del fenómeno acústico. Los trabajos de Arrivillaga Cortés poseen el mérito de ser los primeros dedicados específicamente a la música de los garífunas de Livingston.

SEGUNDA PARTE

*Niha gudemen nuaguya munada
Nille saminon nuaguya wabie
Sarabanu eee wawa
Sarabanu ninamuleñe
Sarabanu saxaba wawa maguiradina*



En mi casa hay mucha pobreza
y mucho que pensar también.
Levántate para mí, hermano.
Levántate para mí, oh, hermano mío.
Levántate para mí, porque ya no tengo lágrimas.

(Canto wanaragua).

Capítulo 3

HÜNGÜHÜNGÜ: RETUMBANDO LA ETNICIDAD GARÍFUNA DESDE LOS MÁRGENES

En este capítulo describo el pueblo garífuna de Livingston, su condición insular y fronteriza en sus ramificaciones geográficas, culturales, económicas, etnorraciales y simbólicas en el marco del Estado nación guatemalteco. A partir de una experiencia personal de violencia institucional vivida durante mi trabajo de campo, me propongo desentrañar los usos de las etiquetas identitarias y las matrices de alteridad. Como parte de la presentación de la localidad, problematizaré los modos en los que la agencia estatal promueve el turismo y genera políticas públicas de patrimonialización mediante una perspectiva multicultural que enfatiza los elementos culturales diacríticos –vestimenta, expresiones artísticas, comensalidad, entre otros–, a la par que invisibiliza los regímenes de subalternización mantenidos por la población marginalizada y empobrecida. Describiré la realidad económica y los modos de intercambio vigentes para comprender las formas de construcción de la garifunidad en el marco de circuitos económicos informales que generan flujos migratorios y usos estratégicos de la identidad.

3.1. «No son morenos: ¡son negros!»

Este capítulo empezó con un sueño. Después de algunos años de visitar con frecuencia Livingston, seguía comprobando la importancia asignada por los garífunas a la dimensión onírica. Canciones, sonidos de tambor, mensajes, imágenes, pedidos de ceremonias, números de lotería y presagios eran transmitidos a través de los sueños por parte de los espíritus de los ancestros, entidades que dominan el destino de los vivos. Esto era motivo habitual de conversación, por lo que comencé a registrar mis propios sueños como parte de la etnografía. Al revisarlos, encontraba un patrón común: secuencias en las que algunas personas

me increpaban. Recuerdo, por ejemplo, la imagen de una señora que se me acercó en el mostrador del restaurante Margoth, sacó de una bolsa dos cadáveres de animales de pelaje blanco y los depositó con desprecio frente a mí. En otro sueño, un hombre alto, fenotípicamente blanco, vestido con un traje marrón claro y pelo engominado, intentaba acercarse para agredirme y no lo lograba, impedido por una fuerza invisible. Mis amigos garífunas me sugirieron que vaya a hablar con Chani, una *ebu* –persona con capacidades mediúmnicas–, para que interprete mis sueños y me aconseje. Pero no estaba tan seguro de consultarla. Pensaba que podría interpretarse como un atrevimiento de mi parte implicarme de modo «personal» en esas prácticas. En ese entonces, no lograba «olvidarme que estaba en el campo», como sugiere Favret-Saada (2014, p. 65) y me la pasaba replicando el ciclo de incredulidad con el que evitaba «dejarme afectar». Los sueños quedaron en mi cuaderno como una curiosidad etnográfica hasta que comprobé que formaban parte integral del entramado de sentidos en el que me estaba involucrando. Comprendí que del mismo modo en que las *sísiras* –sonajas– o las bordonas del garawoun –tambor– se presentan como timbres determinantes de la musicalidad local, no es posible que una etnografía «suene garífuna» sin incluir los sueños y las acciones atribuibles al mandato ancestral.

El 15 de marzo de 2018, a las 5:41 am estaba en un hotel en la ciudad de Guatemala y mi teléfono comenzó a sonar insistentemente. Era Shappa, un músico garífuna que conozco desde 2008. Entredormido, tardé en contestar.

–Namule [amigo], ¿estás bien?

–Sí, sí, todo bien. ¿Qué pasó?

–¿Dónde estás? ¿Estás solo o acompañado?

–Estoy solo, en un hotel. Estoy bien. ¿Qué pasó?

–¿Seguro que estás bien?

–¡Sí, segurísimo! ¡No te preocupes! ¿Por qué me preguntas?

–Ah, mi amigo, es que acabo de soñar que te secuestraban. Te pegaban mucho y te secuestraban. ¡Y yo estaba ahí viendo todo sin poder hacer nada! Fue todo tan pero tan real que me asusté, por eso me desperté y te llamé. Qué bueno que estés bien. Pero ve con cuidado. Esto es una señal.

Una semana después viajé hacia Livingston. Tomé «la Litegua», el bus que demora unas ocho horas para unir la capital y la localidad de Puerto Barrios, y luego una lancha, que bordea la costa marítima durante unos cuarenta minutos. Ya había estado allí para el Día del Garífuna (26 de noviembre), el Día de la Virgen, Navidad, Año Nuevo,

Reyes y San Isidro Labrador (15 de mayo), pero era mi primera experiencia en Semana Santa y comprobaba lo que tantas veces me habían señalado: Livingston recibía la mayor cantidad de turismo en esas fechas. Todo estaba diferente, lleno de puestos de venta callejeros y publicidad de las cervecerías locales. En el muelle, un nutrido grupo de locales se abalanzaba sobre las lanchas ofreciendo sus servicios de «guías turísticos», tomando las maletas de los desprevenidos pasajeros y caminando a la par, desplegando en pocos minutos todo un arsenal de preguntas, comentarios y bromas para ganarse la confianza del visitante y aspirar a recibir unas monedas a cambio del servicio. Como dicen allí, para «jalar turistas» hay que saber «hacer una buena casaca», es decir, dominar el arte de esa conversación seductora e intencionada, y es por eso que, a los efectos analíticos, los denomino los *casaqueros*.

«Es igualito a como le tenés que hacer para invitar a salir a una chava», me dice uno de ellos, el Chilindrino, haciendo un movimiento de cadera, bailando punta y pidiéndome unos quetzales para comerse una tortilla, en una de las tantas formas en las que se expresa la situación de pobreza extrema de la población. Las opciones laborales para los jóvenes garífunas en el pueblo son casi nulas, por eso algunos intentan estudiar para obtener algún empleo calificado en otra localidad, otros se suman al ejército y otros emigran hacia la ciudad de Guatemala o Nueva York. Quienes se quedan, pasan a formar parte de una red de intercambios que da cuenta de una economía informal e irregular en la que para muchos, el servicio de «guías» es la única opción. Las fechas de gran afluencia turística se presentan como las únicas oportunidades de ganar algo de dinero dentro de esta red, motivo por el cual tanto los *casaqueros* como los puestos de artesanías, trenzas, comidas y bebidas se multiplican. Los intercambios de servicios y productos no están exentos de tensiones generadas, tanto entre los puesteros que pugnan por la utilización de espacios y los *casaqueros* por la ayuda a los turistas, como entre estos y los comerciantes, que se quejan por las situaciones de mendicidad que, según ellos, dañan la imagen del pueblo.

Las reacciones de los turistas varían entre la desconfianza y la fascinación. La capacidad de *casaquear* funciona como un valor que aumenta la reputación individual del guía, y se constituye en una técnica que no todos pueden desarrollar, pues requiere sagacidad y carisma para abordar a los visitantes. A través del aspecto físico, el equipaje, el acento idiomático o cualquier objeto a la vista, los *casaqueros* buscan identificar rápidamente el lugar de procedencia del turista y entablar una conversación. Aunque se resistan, toman sus maletas o los acompañan caminando, vociferando aspectos generales del pueblo y recomendaciones de algunos sitios: «Este es el restaurante de mi

amiga Diana, acá se pueden comer el mejor *rice'n beans*; por allá está el Margoth, si les gusta el tapado, nuestra comida típica garífuna. ¿Viajaron mucho? ¿De dónde vienen?». Por medio de estas «frases casaqueras», los guías buscan demostrar su conocimiento del pueblo, su interés en las necesidades del visitante y ganar su confianza. Lo hacen en voz alta para que los propietarios escuchen la recomendación y perpetúen los arreglos que suelen tener con ellos. Por ejemplo, los restaurantes ofrecen a los guías un cinco por ciento de los ingresos generados por cada plato de comida vendido gracias a su recomendación. A la vez, es común que en esos momentos se esmeren en obtener saludos de otras personas, sobre todo si se trata de extranjeros, como en mi caso, lo que funciona como una legitimación de su estatus de confianza pública.

—Este es mi amigo el argentino. Él es antropólogo y estudia nuestra cultura, viene todos los años... ¿Verdad, *namule*?

—Claro, mucho gusto. Vayan con confianza, es el mejor guía del pueblo.

Mi reciprocidad en el saludo es una manera de colaborar con esa red de intercambios y también mi propia forma de casaquear, algo que en Argentina conocemos en el lenguaje lunfardo como *chamuyar*. Los visitantes recibían mis palabras con un valor de verdad que rara vez otorgarían a uno de los locales en esos primeros diálogos y que se explicaba por la demarcación fenotípica. Por eso para mis amigos casaqueros este intercambio era muy valorado.

Por la Semana Santa, las calles estaban colmadas, sobre todo con turistas nacionales, que caminaban desde el muelle hasta la playa, consumiendo las promociones de las cervecerías locales, sus «cubetazos» —doce cervezas en un balde de aluminio con hielo, sombreros y remeras publicitarias. Las mujeres garífunas que hacían trenzas estaban más ocupadas que nunca, las canastas de pan de coco se triplicaban y también se habían sumado artesanos de otras localidades. Llamó mi atención el estado de las playas, donde se amontonaban puestos, carpas, sillas, mesas y suciedad. La basura se entremezclaba con montones de algas que el mar iba depositando en la orilla formando montículos que expedían un olor desagradable. No había cartelera pública indicativa de los lugares para visitar, excepto aquella dispuesta por la cervcería nacional más importante, indicando los nombres de bares y discotecas.

Shappa había montado su puesto en la playa del barrio San José. Solía pasar mucho tiempo allí ayudándolo a asar los pollos y conversando con otros puesteros garífunas, todos ansiosos por obtener buenas ventas. Cada local poseía un potente equipo de audio por el que se reproducían variedad de músicas: reguetón, bachata, punta

rock, rancheras, banda, etc. El sonido del mar era apenas perceptible en ese entorno en el que la competencia entre puestos se dirimía por el volumen de la música. En Guatemala rige la Ley Seca, por lo que se prohíbe el consumo de alcohol a partir de la 1:00 am. A esa hora, un grupo de ocho policías irrumpió violentamente en los humildes puestos. Uno de ellos gritaba y golpeaba una mesa con su tonfa:

—¡Señores, por invocación de la Ley Seca y los acuerdos gubernamentales vigentes se les exige que ya mismo apaguen la música y se retiren!

La gente murmuraba su fastidio, los locales apagaron la música y comenzamos a apilar sillas y mesas. Los policías persistían con una actitud exageradamente hostil, invocando que el día anterior los locales habían demorado mucho en cumplir la orden. Una mujer garífuna se acercó y comenzó a gritarles:

—¿Por qué siempre nos piden las cosas de mala manera? ¿Por qué no van a cerrar a los demás? ¡Corruptos! ¡Cuatro días tenemos no más para ganar algo y ustedes jodiéndonos!

Otros se sumaron expresando que solo estaban cerrando los locales de los garífunas porque eran los únicos que no tenían plata para pagar el soborno correspondiente. La policía contestaba con gritos y empujones, descargando odio y violencia. La situación se iba descontrolando debido a la incapacidad operativa de los representantes de la ley. En ese contexto, uno de los policías golpeó y empujó a la mujer que, desde el piso, continuaba gritando. Sin pensarlo, abrí mis brazos con las palmas de mis manos hacia adelante, pidiendo que por favor no le sigan pegando mientras me agachaba a auxiliarla.

—¡Usted es extranjero, no se ande metiendo en problemas de nuestro país! Me gritó uno de los policías.

—Tranquilo, tranquilo. Solo estoy separando, tratando de que no haya violencia.

Entonces montó en cólera y me gritó más fuerte.

—¡No te metas con nuestro país, maldito! —Me dio tres puñetazos, uno en el rostro y dos en el cuerpo. También un golpe con una vara de metal en mi pecho. Sin tiempo de reaccionar, me encontré suspendido en el aire, tironeado por los policías de un lado, y por los garífunas del otro en una curiosa cinchada entre el poder estatal y los nativos que intentaban liberarme sin éxito. Fui conducido violentamente hacia la comisaría, apurando el paso para que no me lastimen las esposas.

Luego de unas diez e interminables cuadras, me introdujeron en una casa que llamaron «Comisaría», aunque presentaba un estado de abandono que me hizo dudar. Era una construcción tan precaria como la de muchos livingsteños. Maderas, metales y chapas se desprendían del techo, junto con cables pelados, suciedad y paredes despintadas. Al

ingresar, observé un cartel con un escudo que indicaba Policía Nacional Civil y un improvisado cartel manuscrito que decía: «Bienvenido, pase adelante, estamos para servirle». Fui esposado ajustadamente a una de las ventanas, pedí que me aflojen sin éxito. Me descompuse y luego de insistir me permitieron ir al baño. Allí comprobé que no tenían las condiciones mínimas de higiene por lo que no pude limpiarme. Observé también, tras una cortina improvisada con una sábana raída, camas y colchones en los que un grupo de policías dormían hacinados.

Esposado a esa ventana con los brazos por encima de mi cabeza, debí soportar la violencia discursiva de los agentes que intentaban explicarme quiénes eran los garífunas para hacerme «entrar en razón, antes de que llegue el jefe», que decidiría mi futuro.

—¿Vos qué haces poniendo las manos en el fuego por esos morenos? ¿No viste que solo sirven para tomar guaro y alegar? Son todos unos sucios. Yo ya estoy cansado. Este trabajo es para perder la salud. Nos tienen acá encerrados, casi sin dormir. Y cuando salimos tenemos que andar cazando a esos morenos que solo problemas traen.

En esas primeras horas yo persistía en mi «ser-antropólogo-argentino», lo que generaba la ira policial, al extremo en el que se peleaban para ver quién era la voz autorizada para discutirme. Uno de ellos, alto, de fenotipo *ladino* —categoría que en Guatemala funciona como determinante de personas de procedencia étnica mestiza—, de nariz aguileña y bigote pequeño —que luego me indicaron que era el segundo al mando de la sección—, comenzó a gritarme, exaltado:

—¡Vos no entendés! ¡Por qué te metiste en vez de irtle! ¡Cállate si no sos de acá! ¡Los defendés sin conocerlos! ¡Ni siquiera son morenos... no son morenos, son negros! Moreno es él —señala a un ladino—. Yo soy blanco, tú eres blanco. ¡Ellos son negros! Y si tenés dudas, fijate como se hacen llamar ellos: ONEGUA, Organización Negra Guatemalteca... ¡Ellos mismos se llaman así, negros! ¡Esa raza no sirve para nada, habría que matarlos a todos de una vez y a la gran puta con esos cerotes mal nacidos que nos traen estos problemas!

Al cabo de unas tres horas, llegó el jefe, ladino, de estatura baja, y el panorama se complicó aún más. Se sentó frente a mí y me increpó:

—¿Y vos que haces acá? ¿Qué hacías ahí? ¡Ni conoces mi país y te metes en problemas que no son tuyos!

—Conozco bastante tu país. Vengo hace diez años. Soy antropólogo, estoy trabajando y necesito que me expliques cuál es el motivo por el cual estoy privado de mi libertad.

La ira se apoderó de él. Se incorporó de su silla con el rostro enrojecido, chorreando sudor. Se quitó la remera y comenzó a golpear las paredes.

—¿Vos te crees que sabes más que yo? ¡Yo soy licenciado! Ahorita vas a ver cómo hacemos las cosas en nuestro país para que aprendas. Yo pensé que podíamos liberarte rápido, pero estás en un problema muy serio. Ahora te vamos a subir a una lancha para Puerto Barrios. Yo te meto una denuncia en el Inguat (Instituto Nacional Guatemalteco de Turismo) y de allí lo corren a la embajada de tu país. Te vamos a echar por meterte en problemas de otro país. Vos estás infringiendo la ley.

En Guatemala, la violencia política del pasado reciente se expresaba en historias de vida signadas por desapariciones y asesinatos. Todos esos relatos se encarnaban ahora en el pánico que sentía ante la posibilidad de ser obligado a subirme a una lancha con ese grupo de policías exaltados. Entonces —no sé si por el mismo miedo o por un exceso de racionalidad—, me impuse el papel del hombre sumiso y arrepentido, sentado a la espera de la clemencia.

—Perdón, te pido disculpas. Tenés razón. Yo estaba de paso en el pueblo y solo quise evitar que haya problemas. Perdón.

El hombrecillo revivió de su ira, fue como haberle insuflado vida. Respiró profundo, abrió sus brazos y dijo:

—Ahora sí, ¿ve? Por eso me gusta la gente de afuera, los blancos, porque con ustedes se puede razonar. Los negros esos no pueden, pobrecitos, no sirven para razonar. Pero con usted veo que sí se puede.

Lo que siguió fue toda una *performance*. Le dije lo que quería escuchar:

—Perdón. No sabía que con los garífunas era todo tan complicado. Y qué bueno que ustedes están acá para protegernos. Yo estoy agradecido de estar aprendiendo esta lección.

Sus músculos se iban relajando en la medida en la que yo persistía en mi actitud genuflecta. Reclinado sobre la pared con su torso desnudo, se quitó los borceguíes, revoleando los calcetines contra el piso. —

—¿Sabe lo que vamos a hacer ahora? —dijo incorporándose y quitándose los pantalones con una sonrisa perversa.

—No contesté. —Me quedé observándolo con una vorágine de sensaciones nauseabundas.

—Aaah, ¿no sabe lo que vamos a hacer verdad? —repitió, acomodándose sus calzoncillos que en mi estúpida obsesión etnográfica recuerdo como «ridículamente rojos». Mis ojos iban inyectándose, mis puños y dientes se apretaban ante la inminente violación ¿Huir o pelear? Lo primero era imposible y lo otro, sería tan inevitable que comencé a pensar que la mejor opción sería una patada hartera en sus testículos. ¿Tendría la chance? El silencio se prolongaba mientras los hombrecillos murmuraban algo entre ellos. ¿Se estarían turnando, organizando o arrepintiendo? Entonces, el jefe dijo manteniendo su gesto perverso:

—Vamos a liberarlo, pero antes, vamos a hacer un acta y dejamos constancia de lo que pasó: Nosotros lo trajimos para salvaguardar su integridad física porque en esa pelea de negros, si no aparecíamos nosotros, su vida corría peligro.

Llamó a un asistente que estaba durmiendo. Vino corriendo en calzoncillos, tomó un libro de actas, se sentó y comenzó a escribir lo que el jefe, con estúpida arrogancia le dictaba. En el folio número 366 de algún libro de esa dependencia, se registra que hubo un «problema entre locales por el cumplimiento a la Ley Seca» y en ese contexto la policía decidió «trasladarme» hacia la comisaría para «salvaguardar mi integridad física». Lleva la firma del jefe y la mía, dentro de la cual se puede apreciar en letra manuscrita la palabra «apelo», que agregué con la casi certeza de que sería lo último que escribiría en vida.

Salí de allí apresurando el paso, con escalofrío que aún hoy siento en mi espalda y que me impulsó a salir corriendo hasta la habitación que alquilaba en el barrio San José. Allí estaban mis amigos conteniendo mi estado de *shock*. Los que se estaban enterando en ese mismo momento abrían los ojos, incrédulos:

—¡Pero ellos no pueden hacer eso... *Eres turista!*

Entonces, las historias de violencia policial hacia los garífunas comenzaron a brotar en boca de sus destinatarios, materializándose en las cicatrices que me mostraban como testimonio. Desde su perspectiva, «lo mío no había sido nada» en comparación al odio racial furibundo golpeando los cuerpos cansados y altivos de los hijos de Satuyé, el héroe garífuna vicentino asesinado por los ingleses en 1797.

Al otro día, comentando lo sucedido con algunos comerciantes livingsteños, surgía el sentimiento de vergüenza local «porque no le pueden hacer eso a un *turista*» y el consejo de que mejor «la próxima usted ni se meta, no hay que decir nada para evitar problemas». Todo parecía guionado para ejemplificar los procesos de violencia sintetizados por Phillippe Bourgois (2009). La *violencia estructural* de la fuerza estatal se expresaba a través de acciones y narrativas racistas de los policías, para quienes pasé automáticamente a «ser negro» y, por lo tanto, con un cuerpo susceptible de ser vulnerabilizado. Mi fenotipo *turista* fungió como un pivote identitario: al defender a los garífunas, suscribí a esa etiqueta racial exponiéndome a la consecuencia de «ser cazado» por la policía. Las autoridades, de fenotipo ladino y autopercebidos «blancos» se habían irritado por mi acto de insurrección identitaria. El hecho de que estas acciones sean naturalizadas e interpretadas como parte del *status quo* por los habitantes del pueblo daba cuenta de una *violencia simbólica y normalizada* tendiente a aceptar la brutalidad policial con cierta indiferencia. Se trata de una «cultura del terror» que normaliza la muerte y silencia la oposición

(Taussig citado por Bourgois, 2009, pp. 31-32), y promueve discursos de invisibilización de los patrones de brutalidad, argumentando que son *inofensivos* («Agradecé que lo tuyo no fue nada, a mi hijo le dispararon en una pierna») o *merecidos* («La próxima, no te metas»). El fastidio de los comerciantes no se expresaba tanto en el sentido de la brutalidad policíaca –legitimada y normalizada–, sino por el hecho de haber sido yo –*turista*– el destinatario. *Ser amigo de los garífunas* había generado la ira de los policías, pero *ser turista* alertaba tanto a los comerciantes que elevaron su queja a las autoridades nacionales, algo que no ocurría cuando los violentados eran los garífunas. Por eso recibí un llamado de un alto funcionario que me expresó que se había enterado de lo ocurrido y que «ya mismo echarían a esos policías», lo cual profundizó mis miedos, ya que de un modo inoperante develó mi nacionalidad y me expuso a posibles represalias. Tuve que irme del pueblo con un protocolo de seguridad sugerido por la embajada Argentina en Guatemala. Los días siguientes estuvieron signados por una encrucijada ética personal y profesional: sentía el deber de denunciar ese acto de brutalidad para contribuir a correr el velo sobre esa violencia normalizada, pero los especialistas me indicaban que las consecuencias serían tan riesgosas que no podría volver a pisar tierra guatemalteca. Denunciar a la policía era algo lógico e incuestionable en mi propio contexto cultural, pero en este otro tendría un costo muy alto, ya que debía renunciar a Guatemala y a mis proyectos. Asimismo, sentía que elegir el silencio me agenciaba como un normalizador de esa violencia. La encrucijada expresaba nuevamente aquel desplazamiento ontológico (Wright, 1998) propio de la experiencia etnográfica. «Ser amigo de los garífunas» me había hecho suscribir a «ser negro» y por ende «ser cazado» por los policías. «Ser turista» había generado cierto revuelo en el pueblo que alertó a las autoridades y las consecuencias obligaban a un desenlace imprevisto. Decidí no hacer la denuncia y luego de ese episodio pude volver a Livingston. Al narrar este acontecimiento en el primer apartado etnográfico intento trascender aquella encrucijada, visibilizando y sonorizando gran parte de los conceptos claves que guían esta investigación.

El sueño de Shappa anticipó el episodio violento y mis propios sueños anticiparon cierta repulsión y agresividad hacia mí, por ejemplo, de un hombre vestido con un color similar al de los pantalones de los policías. En el contexto garífuna no podría atribuir todo esto a una mera casualidad: las premoniciones, señales y enseñanzas transmitidas vía onírica son adjudicadas a la acción de los espíritus de los ancestros. Por eso, más allá del apoyo y la contención que recibí en aquel momento por parte de la embajada argentina, Flacso y una red de amigos y colegas, escuché atentamente los consejos de mis amigas

gayusa –cantoras ceremoniales–. Ellas me dijeron que yo debía volver, ya que mi *áfurugu* –mi sombra, mi otro yo– había quedado allí asustado. También me mencionaron que todo lo que estaba pasando formaba parte de la misión tramada por *aquellos* –los espíritus ancestrales–, que yo tenía el poder para seguir adelante porque aún tenía mucho por hacer allí.

La narrativa policial expresa gran parte de las marcas de alteridad impuestas a los garífunas que, desde el presente etnográfico, aparecen en la superficie de sentidos sedimentados que he explorado en el capítulo 2. La frase «no son morenos, son negros» se presenta como una sentencia que habilita al Estado a «salir a cazarlos» en una operatoria de animalización de la Otridad que es calificada como alcohólica, insurrecta, improductiva y poco higiénica –«solo sirven para tomar guaro» y alegar «Son todos unos sucios». La autoadscripción es interpretada por los policías como autoincriminación, ya que «ellos mismos se hacen llamar negros» en un mecanismo de racialización que les endosa sentidos contaminantes y amenazantes.-

Al defender a los garífunas terminé suscribiendo a la negritud que fundamentaba para los policías la cacería, mecanismo violento perpetuado como parte de las estrategias represivas que los gobiernos militares del pasado reciente guatemalteco sistematizaron hacia las poblaciones indígenas. A través de masacres selectivas de poblaciones mayas en las que los dictadores argumentaban estar «arrasando comunistas» (Sanford, 2012, p. 38), la persecución política-ideológica fue acoplada a la persecución étnica en delitos tipificados como genocidio (Sanford, 2012; Casaús Arzú, 2011). Los garífunas también fueron víctimas de muertes, torturas, pérdida de tierras y desplazamientos, pero sus casos no se incluyen en la narrativa de los informes realizados por organismos de derechos humanos¹ para el esclarecimiento de los crímenes cometidos durante el conflicto armado (Artiaga, 2020). Muchos fueron reclutados forzosamente por el ejército y existen testimonios de verdaderas cacerías de jóvenes garífunas en Livingston, quienes eran amarrados «como iguanas» (Artiaga, 2020, p. 425), trasladados y obligados a servir en la milicia.

¹ «Guatemala: memoria del silencio» es el título del informe elaborado por la CEH (Comisión para el Esclarecimiento Histórico) donde se menciona que «las masacres cometidas por el ejército habían destruido 626 aldeas, matado a más de 200 mil personas, que 1.5 millones fueron desplazadas por la violencia, y que más de 150 mil huyeron, buscando refugio en México. La Comisión también encontró al Estado responsable del 93 % de los actos de violencia y a las guerrillas del 3 % [...]. En total, el 83 % de las víctimas fueron mayas y el diecisiete por ciento fueron ladinos» (Sanford, 2012, p. 31).

3.2 Mestizos, negros, ladinos y sentido común guatemalteco

Como puede apreciarse, la etnografía plantea múltiples etiquetas identitarias en el marco del proceso guatemalteco de formación nacional de alteridad que es necesario problematizar. El término *mestizo* se presenta complejo, considerando –como propone Marisol de la Cadena (2006)– que ciertas circunstancias históricas han permitido que algunos de sus significados sean obvios, invisibilizando otros que circulan en significados dominantes. Al separar *mestizo* de *mestizaje*, se establece al primero como una etiqueta identitaria y al segundo como su correspondiente ideología política. Ambos son términos doblemente híbridos debido a que articulan complejidades que trascienden la definición «racial/culturalmente mezclado» para referir a una hibridez conceptual epistemológica que contiene categorías sociales derivadas de diferentes formas de conciencia y regímenes de conocimiento occidental. Para el caso garífuna, el término *mestizo* puede describir la fusión biológica entre africanos y arawakos en las Antillas Menores, pero no aplica en términos de autoadscripción, ya que genera la invisibilización del carácter afrodescendiente de este grupo y la dilución de sus particularidades al ser considerado dentro de un gran grupo de etnias de Guatemala, donde dicha categoría es utilizada para dar cuenta de un registro sociorracial producto del mestizaje entre un indígena y otro grupo étnico. En este contexto las etiquetas *mestizo*, *ladino* y *criollo* asumen un carácter problemático que motiva un esfuerzo de los científicos sociales por dar cuenta de cada una de ellas, ya que en el uso social de estas delimitaciones no solo se incluyen aspectos fenotípicos, sino también idiomáticos, religiosos y actitudinales. Al rastrear las condiciones de la categoría *ladino* en Guatemala, Nancy Martínez la describe como una actitud de negación de lo indígena con el objetivo de acercarse a los valores de la cultura blanca hegemónica. *Ladino* sería «aquel que deja de ser indio, y que posee una cultura occidental» (Martínez, 2006, p. 128), en una operatoria de definición por criterio cultural en la que la cultura dominante establece una gradación étnica problemática (Bonfil Batalla, 1972). Si en un extremo aspiracional se encuentra la blanquedad, los ladinos serían el grupo más cercano a esta, mientras que garífunas e indígenas ocuparían un espacio marginal y alejado. Estas categorizaciones, conformantes del sentido común guatemalteco, dan cuenta de la práctica de esencialismos que no expresan ni la realidad del mestizaje ni la historicidad identitaria. En el acontecimiento policial descrito en 3.1, se posiciona a los garífunas como «negros», de un modo absolutamente contrastante con una centralidad de «blancos»

y «ladinos» a la que los policías suscriben. La categoría «morenos» se presenta como una rúbrica benevolente que se destaca por sobre la de «negros» que da cuenta de prácticas y discursos profundamente enraizados en concepciones de alteridad que dan lugar a una conjugación de registros, racializándose la cultura y culturizándose la raza (De la Cadena, 2006).

Las referencias racializantes por parte de los agentes estatales guatemaltecos son múltiples y trascienden el ejemplo etnográfico propuesto. Jimmy Morales, presidente democrático de la República de Guatemala durante el período 2016-2020, proviene del ámbito televisivo nacional donde personifica, entre otros, a Black Pitaya, tiznando su cara de color negro, reproduciendo estereotipos que materializan la imagen de un negro promiscuo que habla infantilmente y a quien no le gusta trabajar.² Durante mi etnografía, una mujer garífuna me relató la siguiente situación:

—Una vez vino al pueblo un ministro. Pidió escuchar unos morenos tocar tambor. «Punta, quiero escuchar un poco de punta». Entonces allí fue corriendo Meme con su grupo, acompañado de Chino, Búho y Brandon, con sus tambores, caparazones de tortuga y maracas. «¡Negros! ¡Dije negros!», dijo el ministro al ver a Meme a punto de tocar el garawoun segunda, el tambor más grande, que hace la base de todos los géneros. «Vine hasta Livingston y quiero ver negros tocando tambor. ¿Qué hace ese ladino tocando ahí?». Meme le contestó: «Yo toco el tambor mejor que muchos negros». Y enseguidita se pusieron a tocar. Al escuchar cómo sonaba ese grupo, todo fueron sonrisas.

Meme era un joven huérfano, criado por una mujer garífuna, culturalmente garífuna y fenotípicamente ladino. Lo apodaban «Carebu», pues era un «blanco que se cree negro». Por su color de piel era muy ladino para ser garífuna y por su lenguaje garífuna y su actividad como tamborero era muy garífuna para ser ladino. Sin embargo, se autodeterminaba garífuna y se enojaba cuando lo trataban de ladino o indígena. El otro protagonista del relato, el ministro, expresa el sentido común guatemalteco que coloca a los garífunas como «los morenos de la costa», de quienes poco se conoce más allá de que tocan tambores, beben un preparado alcohólico llamado *güifity* y poseen todos los atri-

² Algunos fragmentos de esta personificación del expresidente pueden verse en <https://www.youtube.com/watch?v=Ly4n8UZiMYU>. También existen otras versiones de su personaje, por parte de ciudadanos guatemaltecos que lo imitan y hasta organizan concursos para ello. Se trata de un claro ejemplo del modo en el que la práctica del *blakface* —tiznarse la cara para representar el fenotipo afro— es legitimada y replicada socialmente: <https://www.youtube.com/watch?v=dOaaIzBXRAI>.

butos de la «exuberancia del mar caribe».³ La hipersexualidad, la música de tambor y el exotismo de la danza son los imaginarios promovidos por el mismo Estado y que motivan a los turistas a conocer el pueblo, tal como detallaré en el apartado 3.3. La expresión «Quiero ver negros», por parte del ministro, destaca esa visión estereotipada del pueblo y de la adjetivación étnicorracial que aquí me interesa problematizar. Todo esto evidencia un proceso de etnicismo, en el sentido que refiere Namane de una «identidad que se impone al pueblo por parte de la economía política de un estado racial» (citado por Comaroff, 2011, p. 47). Asimismo permite dar cuenta de los modos de relación entre los propios pobladores y sus sentidos de autoidentificación étnica. El legado colonial de la «pigmentocracia guatemalteca» (Martínez, 2006) se hace evidente en Livingston, donde estas categorizaciones se plantean de modo antagónico y se materializan en diversas situaciones de diferenciación y racismo. El uso de la lengua resulta ser un determinante identitario aún más fuerte que el fenotipo, al igual que la participación en el culto a los ancestros y otros rituales. Del mismo modo, tocar el garawoun, bailar o cantar las canciones tradicionales, lo inscriben a uno de manera eficiente en el marco de la garifunidad. En el contexto de las relaciones interétnicas, son comprobables en campo una serie de tensiones que se relacionan con el mencionado proceso de racialización y etnificación, en el sentido de que a determinados grupos étnicos se les atribuyen actitudes y comportamientos generales que se convierten en estereotipos demarcadores de alteridad.

Uno de los hoteles con mayor ocupación se encuentra en la entrada del pueblo y acuden allí muchos contingentes provenientes de cruceros que siguen la ruta caribe. Es común ver estos grupos, distinguibles por su avanzada edad y sus equipos fotográficos de alta gama. En el bar de dicho hotel, uno de los músicos locales, referente del género paranda con guitarra, ameniza las noches y se esfuerza por dar cuenta de su patrimonio cultural:

—Yo no soy un morenito, ni un ladino, ni un indígena. Yo soy garífuna. Así que ahora cuando vuelvan a sus casas pueden decir que conocieron mi cultura: la garífuna.

Esta frase, dicha al final de su presentación y como corolario del relato de la etnogénesis garífuna ante un auditorio más interesado en el entretenimiento que en una lección de historia, plantea un discurso coherente con la necesidad de reivindicación compartida por la mayoría de los garífunas, en este caso frente a un grupo de personas extranjeras que al finalizar la presentación le preguntaban: «Entonces,

³ El *güifity* es una bebida garífuna a base de ron y hierbas. La frase entrecomillada es extraída de la página oficial del Instituto Guatemalteco de Turismo: www.inguat.gob.gt, consultado el 20/9/2020.

¿eres de África?». El músico en esa oportunidad solo se ríe y evade seguir hablando del tema. En algunas otras ocasiones se toma el tiempo de explicar una y otra vez su procedencia, pese al prejuicio de color (Fanon, 1974) que lo ubica siempre en África o en Jamaica.-

La autoadscripción garífuna contemporánea es una compleja construcción identitaria que da cuenta de un proceso dinámico en el que las interacciones con grupos indígenas y europeos ha sido objeto de un movimiento permanente que requiere de un análisis superador de las «dicotomías debilitantes» con las cuales se suele pensar la cultura y la historia (Sahlins, 1988). Pasado y presente se entrelazan, dialogan y generan una diversidad de situaciones que desde la etnografía podemos iluminar para intentar comprender la complejidad atribuible al hato de significaciones y relaciones que circulan en todos los niveles sociales. Considerando dicha complejidad en este país multicultural, multiétnico y plurilingüe, podemos afirmar que en la identidad garífuna coexisten múltiples usos y adscripciones. En términos de autoadscripción, se consideran garífunas guatemaltecos, no niegan su mestizaje con los grupos indígenas caribeños y la presencia e influencia de aspectos culturales de tal ascendencia –el cultivo y procesamiento de la yuca, el lenguaje, la espiritualidad–, pero aluden permanentemente a su carácter afrodescendiente, incluyendo al África en sus relatos etnogénicos y en la articulación de discursos reivindicativos, diferenciándose asimismo de otros grupos afrodescendientes guatemaltecos como los denominados *guiou*, mayormente antillanos que ingresaron a Guatemala para trabajar en las compañías bananeras en la primera mitad del siglo XX (Rowe-Arnold, 2014). Su guatemalidad, forjada por la ocupación del espacio, expresada en el uso del lenguaje, los símbolos y el respeto por las leyes nacionales, les permite exigir políticas públicas de reconocimiento, reivindicación y solución a sus problemáticas socioeconómicas al Estado nación. En términos relacionales, el Estado nación guatemalteco los considera como un grupo indígena, incluyéndolos con tal adscripción en la Constitución Nacional –tal como explicaré en el próximo apartado–, mientras la sociedad envolvente los considera como «negros» –categoría de registro racista que algunos garífunas enmarcados en movimientos de autoafirmación han adoptado para sus tareas reivindicativas, como el caso de la ONEGUA (Organización Negra Guatemalteca)– o «morenos» –categoría que funciona como un descriptor fenotípico tendiente inútilmente a morigerar la racialización. Por último, en los Estados Unidos –donde viven miles de garífunas emigrados– se los considera «latinos», agregando esta otra categoría al mosaico identitario.

A modo de síntesis, al poner una lupa sobre la categoría garífuna y sus usos actuales en Guatemala, observaremos como palabras clave al menos las siguientes: «guatemalteco, afrodescendiente, indígena,

negro, moreno, latino». Considerando a su vez los usos históricos, debemos sumar «caribes o caribes-negros» como otra de las categorizaciones que, tal como vimos, fue utilizada por la antropología del siglo XX para referirse a este grupo.

3.3 Livingston: África imaginada en el corazón del mundo maya

Livingston es un pueblo ubicado en la costa oriental de Guatemala, en la desembocadura del río Dulce en el mar Caribe y solo se puede acceder allí por medio de embarcaciones que parten vía marítima desde la localidad de Puerto Barrios o vía fluvial desde río Dulce (imágenes 3.1 y 3.2). Recibe su nombre oficial en honor al jurista estadounidense Edward Livingston –autor del código penal de Luisiana replicado en 1834 en Guatemala (Arrivillaga Cortés, 2005, p. 8)–, mientras su nombre en idioma garífuna es Labuga –la boca–, que refiere a la situación geográfica descrita. Llegar desde Puerto Barrios demanda unos cuarenta minutos bordeando la costa, por lo que se pueden divisar playas y muelles privados que se intercalan con la espesura selvática. Cuando el viaje se hace desde río Dulce, la travesía dura unas tres horas, ya que la embarcación recorre el cauce del río hasta su desembocadura en el mar Caribe, atravesando una selva tropical de palmas, manglares y biodiversidad conocido como reserva natural Biotopo Protegido Chocon Machacas.⁴ A partir de su fundación, el 26 de noviembre de 1831, Livingston se constituyó como el único puerto atlántico del país, que funge como nodo de importación, exportación y escala para diversos destinos, más aún al ser declarado «zona libre» en 1882, momento de su esplendor (Arrivillaga Cortés, 2005, p. 10). Hacia 1907, con la construcción del ferrocarril, el gobierno inaugura Puerto Barrios y lo unge como el puerto principal, ya que permite el ingreso de barcos de mayor calado, desplazando funcionalmente a Livingston, que pervive como una localidad portuaria menor. Perteneció al departamento de Izabal –área de delimitación político-geográfica que contiene cinco municipios incluido Livingston–, limita al norte con Belice y al sur con Puerto Barrios.

⁴ Consejo Nacional de Áreas Protegidas de Guatemala. www.conap.gob.gt. Consultado el 15/6/17.



Imagen 3.1. Mapa de Guatemala con indicación de Livingston.



Imagen 3.2. Detalle de los accesos a Livingston. A (marítimo), B (fluvial).

El Instituto Guatemalteco de Turismo (Inguat) presenta a esta zona geográfica como un espacio cultural prevalecientemente garífuna, apelando al estereotipo de un bienestar caribeño con frases como «la inconfundible alegría de la cultura garífuna» y otros comentarios culturalistas esencialistas que dan cuenta de los sentidos racializantes endosados a la población.⁵ Sin embargo, las etiquetas utilizadas en la folletería y en redes sociales son «Caribe maya» y «Caribe verde»; es

⁵ La frase citada es de la red social Twitter del Inguat, de fecha 7/4/17. Pueden comprobarse los usos aludidos en la página del organismo: www.inguat.gob.gt y en www.visitguatemala.com.

decir que el Caribe que se promueve oficialmente es maya, es verde, pero no es garífuna (imagen 3.3).



Imagen 3.3. Volante institucional del Inguat para redes sociales, 2017.

«Guatemala: corazón del mundo maya» es el eslogan principal utilizado por el Inguat para difundir circuitos turísticos ligados con la arqueología e imagería de ese grupo étnico. En un documental con ese título estrenado en 2020 en la plataforma de *streaming* Netflix⁶ pueden apreciarse los sentidos de alteridad endosados a los garífunas (imagen 3.4). Mediante una narrativa esencialista, una voz en *off* explica la guatemalidad desde la perspectiva del sincretismo «entre pueblos originarios y pobladores provenientes de Europa», mientras se van presentando diversos destinos turísticos. Se hace una breve mención a Livingston mediante las imágenes de una mujer garífuna cocinando un tapado –sopa hecha a base de leche de coco, mariscos y pescado– y unos jóvenes interpretando el *Yurumein* –una de las canciones utilizadas en el ritual del mismo nombre analizado en el capítulo 4– con voces y tambores. El locutor sostiene que:

[...] [s]i bien la cultura culinaria de Guatemala predominante es la que surge de la fusión de la cultura maya y la española, existen otros pueblos que trajeron o desarrollaron por necesidad, otros tipos de platos, que al día de hoy, se los denomina como típicos,

⁶ Luis Ara e Ignacio Jaunsolo (dirs.): *Guatemala: corazón del mundo maya* (documental), 2019. Contó con el apoyo logístico y la difusión del Inguat y fue estrenado el 26 de noviembre de 2020 –curiosamente, en el Día del Garífuna de Guatemala.

como es el caso del tapado, un plato que era preparado por los inmigrantes provenientes de África. En Livingston el tapado es al día de hoy, el plato más tradicional y representativo de esta ciudad (minutos 42:44 a 43:45 de documental, énfasis propio).



Imagen 3.4. *Guatemala: corazón del mundo maya* (Netflix, 2020).
Captura de pantalla, 43':50".

La cultura garífuna es presentada como un anexo de la centralidad maya y la referencia al África es una clave que me interesa destacar, ya que es utilizada como uno de los modos de alterización y estereotipación más frecuentes. El documental expresa la perspectiva de un mestizaje «predominante» entre poblaciones originarias y europeas, dentro del cual la africanía se presenta como un anexo migratorio, en sintonía con la narrativa oficial. Entre otros ejemplos, también llama la atención la portada de la revista del diario nacional de mayor tirada, que muestra a una modelo garífuna livingsteña con el título «África mía» (imagen 3.5).

Pensar Livingston como el «África imaginada en el corazón del mundo maya» permite sintetizar el modo en el que se ha cristalizado la etnicidad garífuna en el mosaico intercultural nacional. Se trata de un proceso de racialización que responde de modo casi literal al ya desarrollado planteo de Rita Segato sobre dónde puede ser encontrada África en la nación (Segato, 2007, p. 99) y que no solo involucra la agencia estatal, sino también la de viajeros y académicos, como vimos en el capítulo 2. La situación de aislamiento e insularidad no se relaciona exclusivamente con lo geográfico, sino que es el propio Estado

nación guatemalteco, configurándose como «monoétnico o mestizo en el sentido de desindianizado y desnegrificado» (Bastos y Camus, 2004, p. 89) el que mantiene a la población en una situación marginal. Si bien considera a sus habitantes como sujetos que conforman una identidad nacional también los excluye de esta y los marca como Otros raciales y civilizacionales (Vena y Poole, 2008). La idea del África «imaginada» –inspirada por la metáfora del «África fantasma» (Catalá, 2009)– es útil para describir el conjunto de imaginarios atribuidos al continente africano, una metáfora del inconsciente occidental que impulsa procesos de exotización y onirismo a través de filmes como *Tarzán*, cuya segunda parte fue filmada en Livingston y otras localidades guatemaltecas.⁷



Imagen 3.5. Lisa Hayet, portada de revista *Amiga* (*Prensa Libre*, número 508, junio de 2015).

El fenotipo afrodescendiente predominante entre los garífunas se presenta como una rúbrica indeleble de alteridad junto con la exaltación de prácticas culturales como la música de tambor, las comidas

⁷ Me refiero a *Las nuevas aventuras de Tarzán* (1935), dirigida por Edward Kull y protagonizada por Bruce Bennett, cuyo argumento consiste en un viaje de Tarzán a Guatemala, donde debe rescatar a un amigo secuestrado por los «adoradores de la Diosa verde».

a base de pescado y una gestualidad de «alegría» que se les impone a las poblaciones caribeñas. «África» es una etiqueta que refuerza la marginalidad y cristaliza los estereotipos de un «Livingston negro», aun cuando dentro de la población del municipio los garífunas representan un porcentaje menor con relación al componente de quekchíes y ladinos.⁸

La complejidad de la diversidad étnica y su tratamiento estatal requiere ser contextualizada. El enfrentamiento armado entre el Estado guatemalteco y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG) se extendió durante treinta y seis años e incluyó períodos dictatoriales en los que llevaron a cabo actos violentos y masacres por motivos ideológicos y racistas. El racismo discursivo –cuya vigencia se comprueba en episodios como el descrito en el apartado 3.1– fue utilizado por el Estado y las élites del poder para justificar prácticas genocidas y políticas eugenésicas para el exterminio de la alteridad o su transformación a través del blanqueamiento (Casaús Arzú, 2011). En 1996 se estableció el fin del enfrentamiento a través de la firma de los Acuerdos de Paz, marco político-administrativo a través del cual se instrumentó el Acuerdo de Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas (AIDPI). Allí se establece que el Estado asume un carácter «multicultural, pluriétnico y multilingüe» reconociendo como «pueblos indígenas» a mayas, xinkas y garífunas, tal como expresa el artículo de la Constitución Nacional:

Guatemala está formada por diversos grupos étnicos entre los que figuran los grupos indígenas de ascendencia maya, xinka y garífuna. El Estado reconoce, respeta y promueve sus formas de vida, costumbres, tradiciones, formas de organización social, el uso de traje indígena en hombres y mujeres, idiomas y dialectos (Art. 66 de la Constitución Política de la República de Guatemala 1985, reformada por Acuerdo Legislativo No. 18-93 del 17 de noviembre de 1993).

La inclusión de las poblaciones indígenas en la Constitución Nacional y la firma del AIDPI significaron una transformación en los modos de percepción de la diferencia étnica guatemalteca. Se trata de actos administrativos que generaron una plataforma jurídico-política común para los veintidós grupos lingüístico-territoriales mayas y la inclusión además de otros dos: xinkas y garífunas (Bastos y

⁸ Los datos demográficos indican una población total, incluida la zona rural, de unos 48 000 habitantes para todo el municipio de Livingston. En el área urbana se ubican cerca de 10 000, de los cuales los garífunas constituyen unos 5 000 (INE en Arrivillaga Cortés, 2009).

Camus, 2004). Este modo de aceptación de la heterogeneidad es un ejemplo de juridización de la diferencia cultural (Briones, 2005): se expresa en términos de la universalización de derechos que reconoce a las poblaciones, enfatizando las subjetividades desde una concepción monolítica de la cuestión étnica. En la Constitución se establecen etiquetas de autenticidad particularmente reconocibles como el uso de traje indígena e idiomas, algo que como veremos, también se incluye en el censo poblacional. Cuando el Estado sostiene «reconocer, respetar y promover» la diversidad, opera mediante la adaptación de la heterodoxia cultural a sus formatos, institucionalizando y estratificando a sus «otros internos» en un mecanismo de inclusión-exclusión que no considera complejidades procesuales y relacionales. La pertenencia étnica entonces es incluíble en el ámbito jurídico-político siempre que sea declamada en términos de los elementos diacríticos reconocibles. Las poblaciones indígenas deben organizarse en ONG, elegir a sus representantes en diversas comisiones estatales e incorporar la discursividad complaciente del multiculturalismo para accionar estratégicamente en términos de su visibilización, valorización y atención de necesidades básicas que, aun así, continúan siendo postergadas. El propio Estado productor de la desigualdad y la exclusión es el que se ubica como un dador y legitimador de derechos siempre que los movimientos indígenas autoproclamen su etnicidad en el marco de la retórica multicultural, tal como afirma Víctor Ferrigno «[e]l estado neoliberal no tiene problemas en permitir que los mayas hablen su idioma, vistan sus trajes o practiquen su religión mientras se mueren de hambre» (citado por Bastos y Camus, 2004, p. 104). Lo descrito podría aplicarse a diversos colectivos indígenas en lo que responde geopolíticamente al orden la «aboriginalidad globalizada» referida por los Comaroff (2011), pero adquiere en Guatemala una serie de particularidades necesariamente destacables para esta investigación. La identificación de los garífunas dentro de las poblaciones indígenas permite reconocer su preexistencia a la conformación del Estado nación guatemalteco, pero esta identificación resulta problemática hacia el interior de los movimientos de autoafirmación garífuna que consideran que la rúbrica de «pueblo indígena» invisibiliza su carácter afrodescendiente y, por ende, excluye el reconocimiento de su historicidad, marcada por complejos procesos de colonialidad, esclavitud, explotación, guerras y desplazamientos forzados. Tomando la parte por el todo, las políticas públicas se desarrollan desde una perspectiva que considera a la población indígena guatemalteca como uniformemente maya e incluso entiende a «los mayas» como un grupo único, que no cambia con el tiempo y que se ha mantenido incontaminado, lo cual implica una lectura simplificada e ideologizada de la diferencia étnica (Bastos y Camus, 2004). La mención constitucional al «traje» es una

expresión de ese mayacentrismo que es tan enfatizado como esencializado, en un ejemplo de reducción de los universos simbólicos a los marcadores de la diferencia cultural o rasgos advertidos por Barth (1976 [1969]), tal como se aprecia en este pasaje de una publicación del Ministerio de Cultura y Deportes: «La vestimenta maya de Guatemala no solo representa su belleza artística y cultural ante el mundo, sino constituye uno de los principales factores de identidad étnica para la población indígena» (Mineduc, 2007, p. 19).

La relevancia identitaria que se le asigna estatalmente a la vestimenta maya no coincide con la valoración que de esta expresa la población garífuna, para quienes la producción de etnicidad está vinculada de modo directo con otras actividades como la pesca, la agricultura, la música, la danza y la espiritualidad. Se identifica un «traje garífuna» –vestidos, blusas y camisas a cuadros de diversos colores– que implica un modo de suscripción identitaria contemporáneo que probablemente sea la respuesta a los formatos multiculturales descritos. En las fotografías más antiguas –imagen 2.4 capítulo 2– se observan vestimentas realizadas con telas uniformemente claras, que corresponderían, según algunos líderes, a las telas de los costales utilizados para trasladar granos y otras mercancías como azúcar o tabaco. Durante la etnografía, los relatos sobre visiones oníricas de espíritus antiguos refieren a ropas claras, diferentes a los «trajes» actuales. Más allá de la posible antigüedad –que no sería una prueba de autenticidad–, el trabajo de campo permite asignarle a la indumentaria garífuna una valoración secundaria con relación, por ejemplo, a la centralidad de las expresiones musicales analizadas en este libro. No se comprueban en Livingston procesos textiles étnicos, contrariamente a lo que ocurre con las tradiciones de los tejidos mayas, en las que se expresan cosmogonías, linajes y territorialidades.

En el censo poblacional 2018 una de las preguntas vinculadas con la autoidentificación étnica fue: «¿Utiliza regularmente ropa o traje maya, garífuna, afrodescendiente o xinka?» (PCP 14). En el «Manual del censista», se aclara que «[e]l objetivo de la pregunta es conocer si el informante perteneciente a los pueblos maya, garífuna, afrodescendiente o xinka utiliza los trajes mayas o vestimenta que los identifica, considerando que estos representan una de las riquezas de la cultura guatemalteca, la historia, religión y cultura de cada pueblo (p. 50).⁹ Dos aspectos llaman la atención. Primero la importancia que le otorga el Estado guatemalteco al uso de etnovestimentas y, por tanto, su relación determinante con la autenticidad y la autoidentificación,

sobre todo al consultar por la «regularidad» de uso. Asimismo, se evidencia la postura folclorizante del cuestionario, al dar por sentado que, por ejemplo, existe un «traje afrodescendiente». Se trata de un claro ejemplo de imposición de una identidad racializada, ya que a los grupos considerados no-étnicos no se les pregunta, por ejemplo, con qué regularidad utilizan ropa formal o informal.

Los formatos con los que el Estado nación guatemalteco diseña sus políticas públicas evidencian una serie de prácticas disciplinarias de poder que mantienen a la población garífuna en una situación de vulnerabilidad, al ser considerada y convocada solo para el aporte pintoresco en actos protocolares, reificando su procedencia y enfatizando su participación identitaria nacional en términos meramente folclóricos. Entre esas prácticas se destaca el Proyecto de Salvaguarda de la Cultura Garífuna (en adelante PSCG), dependiente de la Dirección General de Desarrollo Cultural y Fortalecimiento de las Culturas, Ministerio de Cultura y Deportes de la República de Guatemala, que destina un presupuesto con el objetivo de salvaguardar el patrimonio cultural material e inmaterial. Funciona en la Casa de la Cultura Garífuna (Livingston) y contrata a referentes locales en las áreas de música, danza, gastronomía e idioma, a quienes se les denomina «portadores culturales».

A través del PSCG el Estado guatemalteco reconoce la diversidad, la incorpora dentro del aparato estatal y al mismo tiempo la promueve como particularismos externos a lo nacional-estatal (Walsh, 2001). Desde la gestión gubernamental se invierte a los «portadores culturales» de cierto prestigio con su nombramiento, al mismo tiempo que se les exigen requisitos administrativos que son determinantes de su inclusión en el PSCG. Para ser un «portador cultural» no alcanza con poseer experiencia, sabiduría y legitimidad local. Se les solicita tener documentación, impuestos al día, currículum vitae y cartas de recomendación para ser contratados por el monto del salario mínimo nacional. La posibilidad de acceder a un empleo formal en una población emprobrecida como Livingston genera situaciones de tensión y conflicto entre los postulantes, contratados y las autoridades de bajo rango que son reemplazadas en cada cambio de gestión. Hacia el año 2010, los «portadores culturales» conformaban un elenco de músicos y bailarines de gran nivel con el que representaban a la cultura garífuna en diversos eventos oficiales en los que eran reconocidos por la «alegría» expresada en sus músicas y danzas, en una función meramente amenizadora y folclorizante que posiciona a la cultura garífuna como un estandarte de aceptación de la diversidad. Con el paso del tiempo se comprueba una mayor desvalorización del proyecto mediante recortes presupuestarios, inestabilidad y falta de atención a las particularidades de la cultura

que se pretende salvaguardar. En 2016 el Ministerio despidió a más de la mitad del personal del PSCG para cumplir con la actualización del salario mínimo de los portadores contratados, es decir, en lugar de honrar la tarea de todos los portadores culturales mediante un mínimo aumento salarial, se rescindieron los contratos de unos para mejorar levemente el de otros. Desde entonces, solo han quedado unos seis portadores que, por su cantidad, están imposibilitados de conformar un elenco artístico. Por tal motivo deben dictar talleres en la sede del PSCG y en escuelas locales, para lo que se les solicita que produzcan materiales escritos. La oralidad garífuna es adaptada al formato instituido y, al visitar la Casa de la Cultura, se observa a los portadores distribuidos en escritorios, leyendo y resumiendo publicaciones sobre su propia cultura, (re)aprendiéndola en clave de la cultura escolar en lugar de las habituales *performances* que en su momento pude registrar de modo audiovisual. A uno de los portadores –un reconocido tamborero– lo nombraron como «encargado del área de museología», solicitándole que organice en la sede un muestrario de vestimentas, instrumentos y objetos culturales.

Al pasar por el prisma de la salvaguarda patrimonial, las culturas se transforman en productos que satisfacen el formato multicultural propuesto por el Estado: trajes típicos, instrumentos musicales, artefactos de cocina y de pesca, recetas, peinados, cancioneros y coreografías. La práctica política del PSCG prioriza una *conversión* de la cultura garífuna más que su salvaguarda, premiando con un trabajo medianamente estable y disciplinador a quienes cumplen los requisitos burocráticos, expulsando a quienes no e imponiendo formatos instituidos y folclorizantes como el de la museología, la ornamentación de actos y la producción de textos escolares. Este modo de pensar la cultura responde a la lógica del *multiculturalismo*, es decir, la afirmación de la existencia de un conjunto de culturas demarcadas entre sí, cada una con sus características y sin atender a su aspecto relacional. Se trata de un término paraguas (Hall, 2010) que propone enfatizar los elementos culturalmente determinantes –fenotipo, vestimenta, comensalidad, particularidades lingüísticas y costumbres–, que se basa en la tolerancia del Otro, que presupone solo un cambio a nivel de las actitudes y que invisibiliza los regímenes de desigualdades que impiden a las culturas subalternas participar activamente en la sociedad, perpetuando las estructuras hegemónicas. Desde esta lógica, se fomenta una folclorización tendiente a vaciar de contenido los símbolos culturales y a disponerlos en una góndola para su consumo turístico en lo que Santiago Bastos y Manuela Camus denominan *multiculturalismo cosmético* «[q]ue cambia las formas [políticas] más superficiales, pero no los contenidos excluyentes, racistas y opresores

que afectan a la población indígena» (Bastos y Camus, 2004, p. 105). Los proyectos de salvaguarda, los modos de representación cultural en la folletería turística y las preguntas censales son algunas expresiones de esta perspectiva y de los procesos de alterización y etnicismo que en este capítulo me interesa destacar.

3.4 Etnomercancía y remesas

Livingston posee un área urbana donde se ubican la mayoría de los garífunas y un área rural en la que se distribuyen aldeas y asentamientos de pobladores indígenas. Se trata de uno de los municipios más pobres de Guatemala. Los datos del «Mapa de la pobreza» publicados por el Instituto Nacional de Estadística indican que un 54 % de la población se encuentra en situación de pobreza extrema, ya que no llegan a cubrir el costo del consumo mínimo de alimentos. Al contabilizar y sumar las personas en pobreza no-extrema, que cubren el consumo mínimo de alimentos pero no así el costo mínimo adicional para otros bienes y servicios básicos, el porcentaje de *pobreza total* del municipio es de un 90 % (INE, 2011).¹⁰ La descripción generalizada que presenta a los garífunas como un grupo social basado en la pesca y en el cultivo y procesamiento de la yuca, no resulta aplicable al Livingston contemporáneo, donde la mayoría de las familias dependen de algún integrante emigrado con actividad laboral o militar en ciudades como Nueva York o la propia capital guatemalteca. Si bien no se cuenta con datos que precisen la migración garífuna guatemalteca a los Estados Unidos, se estima que son unos 40 000 de un total de 120 000 garífunas centroamericanos los que viven en dicho país, mientras que las poblaciones se componen en los otros países del siguiente modo: 98 000 en Honduras, 14 061 en Belice, 500 en Nicaragua (Arrivillaga Cortés, 2009) y 19 529 en Guatemala (INE, 2018),¹¹ es decir, en los Estados Unidos viven actualmente más garífunas que en todos los países centroamericanos.

Al analizar los modos en los que los livingstoneños perciben sus ingresos se observa una red informal, en el sentido de no estar regulada por las instituciones sociales que en el mismo ambiente regulan actividades similares (Stoller, 2002, p. 92). Los intercambios generados en esa red se encuentran étnicamente delimitados. Los hombres garífunas suelen desempeñarse en actividades vinculadas con el turismo –músicos,

¹⁰ Documentos del Instituto Nacional de Estadística (INE): www.ine.gob.gt. Consultados el 28/3/2021.

¹¹ Datos del censo poblacional 2018 publicados por el Instituto Nacional de Estadística. www.censopoblacion.gt. Consultado el 4/6/2020.

artesanos o guías— o con la proveeduría de los comercios —como mandaderos de pescadores y agricultores para acarrear mercadería—. En fechas turísticas como los feriados de Semana Santa, muchos de ellos arman puestos de expendio de comidas y bebidas ocasionales, tal como describí en el episodio policial con el que comienza este capítulo. Las mujeres garífunas se dedican a vender comida en las calles, realizar trenzas y, en menor medida, a trabajar como meseras o cocineras en los escasos restaurantes del pueblo. Mientras las actividades comerciales principales están en manos de ladinos y extranjeros, el circuito económico informal paralelo a aquellas también posee demarcadores étnicos: la venta de pan de coco, el peinado de trenzas y la música en vivo está totalmente en manos de familias garífunas; las tortillerías, los tamales y el pan de maíz, a cargo de pobladores indígenas. Esta delimitación también puede observarse aún en la disposición geográfica de los barrios, donde los garífunas ocupan los terrenos más cercanos al mar, los quekchíes hacia la parte selvática y los ladinos hacia el río —observación concordante con la de Martínez (2006).

Los circuitos económicos locales responden a dos modelos de intercambio que procuraré describir. El primero de ellos se organiza en torno al concepto de *etnomercancía*, definida en términos de la comercialización de la identidad y de la incidencia de los mecanismos globales de producción que convierten al nativo en un *commodity* (Comaroff, 2011). Frente al avance de la uniformidad de consumos y costumbres, la industria de la identidad se plantea desde una perspectiva en la que los protagonistas buscan identificarse como una otredad diferenciable de lo universal y sacar un provecho económico. El modelo de intercambio etnomercantil se erige sobre la tensión entre las particularidades étnicas y la universalidad o centralidad identitaria mediante la exacerbación estratégica de las diferencias, estableciendo un modo de producción en el que la venta de la cultura sustituye a la venta del trabajo. En ese marco los propios productores de identidad objetivan sus prácticas y (re)aprenden el universo simbólico propio, convirtiéndose en «turistas en su propia cultura» (Comaroff, 2011, p. 49), ya que muchas veces las tradiciones que representan les resultan tan exóticas como a los consumidores foráneos.

Guatemala se presenta al mundo como el «Corazón del mundo maya», generando un circuito etnomercantil nacional basado en esa simbología étnica. Los garífunas livingsteños, entonces, se esfuerzan por identificarse con una alteridad dentro de la alteridad, un margen dentro de otro margen, con el fin de generar ingresos. Conscientes de que los turistas arriban al pueblo a consumir la versión estereotipada de su cultura, ofrecen productos y servicios que sustituyen a las formas tradicionales de trabajo. La música y la danza conocida localmente

como «de fiesta» o «de calle» en sus diversos géneros –hüngühüngü, paranda, chumba, punta y wanaragua– es interpretada en restaurantes, en el muelle y/o en eventos privados. Los músicos y bailarines pueden trabajar fijo en algún local y cobrar un cachet o, mayormente, pedir una colaboración económica a los espectadores. Se trata de agrupaciones de jóvenes que se organizan en ocasiones cuando ven llegar contingentes de turistas y cuyas *performances* se caracterizan por interpretarse a un tempo notablemente más rápido que el utilizado casi siempre en los contextos festivos y rituales. Esta característica quizás exprese el permanente estado de ansiedad por conseguir algo de dinero, que es repartido de inmediato y utilizado para comer. Mientras están tocando, es común que sus amigos y amigas los apoyen, sumándose a danzar, sobre todo cuando lo que suena es punta, género musical de amplia difusión, reconocido por una corporalidad que requiere movimientos enérgicos de piernas y cadera en una constante comunicación del danzante con el garawoun primera –tambor más pequeño y agudo– que improvisa sobre la base impulsada por el garawoun segunda –más grande y grave–. Se trata de una de las danzas «de fiesta», que suele etiquetarse como «secular» debido a su uso público extrarritual, pero que asimismo es utilizada en los momentos festivos de las ceremonias que analizo en los capítulos 4, 5 y 6, y es una de las preferidas de los espíritus de los ancestros. El baile punta es una de las acciones estereotipadas por el sentido común guatemalteco, que representa la hipersexualización de las mujeres garífunas. Un buen ejemplo de esto último lo presencié en ocasión del día de las madres en Livingston, cuando el alcalde municipal organizó un evento para repartir obsequios. En un escenario, las madres garífunas desfilaban bailando punta, y eran premiadas con aplausos del público quienes realizaban los movimientos más sensuales. En cambio, a las mujeres indígenas se les solicitaba repetir un trabalenguas con palabras en español, a sabiendas de la dificultad de cualquier persona para pronunciar palabras en otro idioma, generando la hilaridad del público, es decir, la autoridad local conmemoraba el día de las madres en un festival de racismo, etnicismo y machismo, cuyo premio mayor era una cocina.

Sobre la calle principal también se observan grupos de mujeres trenzadoras que ofrecen a los turistas sus servicios mediante un álbum de fotos con modelos de peinado:

–¡Ey, niña! ¿No quieres trenzarte? ¡Unas lindas trenzas para llevar el pelo más cómodo!

–¡Señor, regale unas trenzas a su novia!

–Tenemos muchos modelos, es sólo un momento....

En un buen día de trabajo, las trenzadoras pueden recaudar el equivalente a un menú en un restaurante, aunque hay algunos días en

los que el turismo es tan escaso que vuelven a sus casas con las manos vacías (imagen 3.6). Inmediatamente a la recaudación, mandan a alguno de sus hijos a comprar lo que en ese mismo día resulta ser la urgencia: comidas, bebidas y quizás algún medicamento.



Imagen 3.6. Trenzadoras. Calle principal. Livingston, 2016.¹²

El trenzado del cabello no es una actividad que se identifique de modo directo con la ancestralidad garífuna. Antes bien, se vincula con un proceso de africanización de la población y su identificación con el *thopos* cultural del Atlántico negro (Gilroy, 2014) a través de los flujos de intercambio migratorios. De la misma manera en la que Paul Stoller (2002) describe las transacciones económicas de los africanos migrantes en Nueva York, aquella África imaginada y simulada existe también entre los garífunas, que apelan al uso de vestimenta, peinados y diversos signos que se mezclan con elementos identitarios del rastafarismo y otras tradiciones culturales del África occidental. De este modo suelen inscribirse en el imaginario monolítico de una identidad afrocentrada que en Guatemala resulta ser turísticamente eficaz. Esta estrategia identitaria-comercial les permite portar los signos de un afrocentrismo local que representa a la vez ese orgullo étnico que unifica a los afrodescendientes en toda América en el marco de sociedades racistas (Stoller, 2002). El flujo migratorio hacia los Estados Unidos genera intercambios que trascienden lo comercial-laboral, constituyéndose en un pasillo comercial-cultural donde los garífunas residentes en ciudades globales como Nueva York se nutren

de tradiciones afrocentricas que reifican y difunden entre los garífunas livingsteños. Es común observar el uso de vestimentas confeccionadas con tela dashiki –estampados con motivos muy difundidos en África occidental–. Asimismo, la música y la estética del hip-hop afronorteamericano se diversifica entre la juventud livingsteña. Los usos de estas telas y estéticas afro suelen generar tensiones con quienes propician que para las festividades y representaciones debería utilizarse exclusivamente el «traje garífuna».

Desde la perspectiva analítica propuesta en esta investigación, se observan procesos de imposición por parte de las políticas públicas que fomentan la identificación con un traje que, como vemos, genera dinámicas de apropiación y resistencia entre los pobladores, quienes discuten nociones de autenticidad y tradición con relación a la vestimenta. Es común escuchar discusiones como en la presentación de la Orquesta de Percusión Garífuna, un grupo de niños y jóvenes financiado en sus inicios por la embajada de los Estados Unidos y luego por un convenio generado con la Dirección de Formación Artística del Ministerio de Cultura y Deportes. Más allá del uso problemático de las rúbricas extragarífunas «orquesta» –vocablo utilizado para describir a una agrupación de música de tradición eurocentrada– y «percusión» –acción de golpear utilizada para describir a los instrumentos de la orquesta– a algunos referentes culturales les llamó la atención el vestuario escogido para las presentaciones: camisas con estampados afro. En la imagen 3.7, se observa no solo el vestuario descrito sino también una postal neocolonial, con el señor embajador de los Estados Unidos en Guatemala ocupando la centralidad.

En la imagen 3.8, un detalle interesante para el análisis propuesto lo constituye la inserción en esta agrupación de un tambor djembé –membranófono con cuerpo en forma de reloj de arena de uso en las tradiciones musicales de África occidental, signo emblemático del afrocentrismo–, instrumento que en mi etnografía no he comprobado en ninguna agrupación garífuna excepto esta.



Imagen 3.7. Presentación de la Orquesta de Percusión Garífuna, Livingston, 2018. Foto: Embajada de los Estados Unidos en Guatemala (www.gt.usembassy.gov, consultado el 8/5/2021).



Imagen 3.8. Detalle del djembé, primer tambor ubicado a la izquierda. Primer plano de Luis Marcial, director de la Orquesta de Percusión Garífuna durante su presentación, Livingston, 2018. Foto: Embajada de los Estados Unidos en Guatemala (www.gt.usembassy.gov, consultado el 8/5/2021).

El orgullo étnico promovido por las comunidades afronorteamericanas y sintetizado en las consignas de «Black Pride» o «Black Power» se expresa en Livingston con la voz «ubafu», cuya traducción es «poder» y que era el nombre de un bar emblemático¹³ de Livingston, donde se podía apreciar y aprender música y cultura garífuna. Algunos de los dibujos y signos presentes en ese bar sirven para ilustrar lo aquí expuesto. En la figura 3.9 observamos el frente del bar, con la bandera garífuna y una pequeña inscripción que dice «Ufafu. The Garífuna Black Power» (detalle en imagen 3.10 a). En la imagen 3.10 b se observa un tamborero garífuna con los colores del rastafarismo, que también se perciben en la imagen 3.9, en el cartel que dice «Café Ufafu» y en las cañas que cubren el frente. En la imagen 3.11, observamos un mural de una danza garífuna con tambores garífunas y unas mujeres con un vestuario que difiere del generalmente utilizado y que podría interpretarse como un signo afrocéntrico.



Imagen 3.9. Frente del bar Ufafu, Livingston, 2011.

¹³ Propiedad de Blanca Franzuá, fue destruido por un incendio el 14/4/2019 en el marco de una de las tantas acciones violentas vinculadas con la usurpación y el desplazamiento de terrenos garífunas. En los videos publicados en redes sociales el día del incendio se puede apreciar la ausencia de autoridades y servicios de emergencia estatales, aún considerando que el local se encuentra a pocas cuadras de la municipalidad.



a)



b)

Imagen 3.10. Bar UbaFu, Livingston a) detalle del frente del bar UbaFu, (2011), b) detalle de mural en el frente.



Imagen 3.11. Mural en el interior del bar UbaFu, Livingston, 2011.

El modelo etnomercantil livingsteño está inspirado en una serie de signos determinantes de la garifunidad vinculados con la comensalidad, la pesca artesanal y la música. En las ferias artesanales se venden los implementos de cocina para el procesamiento de la yuca

–mortero, rallador, colador–, miniaturas de embarcaciones y remos e instrumentos musicales –tambores, maracas, caracoles y caparazones de tortuga– (imagen 3.12). En los restaurantes se ofrecen las comidas tradicionales hechas a base de coco, casabe, pescados y mariscos. Se trata de recetas complejas, que incluyen cocciones y procesamientos prolongados, como el rallado artesanal del coco, o el apisonamiento de plátanos. El plato que se presenta como emblema es el tapado –*tapou*–, una sopa de mariscos hecha con leche de coco. Asimismo, existe un trago garífuna llamado *güifity* –ron con hierbas maceradas– al que se le atribuyen propiedades digestivas y afrodisíacas. Como ya dije, en los restaurantes, suelen ofrecerse también *performances* musicales y dancísticas. Resulta interesante observar que la producción del casabe –es decir la harina de yuca, que requiere de un procesamiento complejo de esta raíz que debe ser rallada, colada y molida– es una actividad actualmente en desuso en Livingston, del mismo modo en el que la pesca y la agricultura artesanal están vigentes de modo excepcional por agrupaciones de reivindicación étnica.



Imagen 3.12. Artesanías. Calle principal, Livingston, 2016.

Siguiendo con la descripción de los modelos de intercambio locales, el otro modo de percepción de ingresos es a través de remesas enviadas por los garífunas emigrados desde los Estados Unidos de América. Se trata de un flujo económico que no solo nutre a gran parte de las familias livingsteñas sino a gran parte del país. El caudal de remesas que recibe Guatemala anualmente se calcula en 7 273 365 826 de dólares para 2016 distribuidos entre 6 212 099 beneficiarios, número

que representa el 11 % del producto interno bruto de Guatemala.¹⁴ El impacto de estos ingresos debe ser entendido en el marco de un fenómeno de restructuración global del capital (Stoller, 2002) que polariza ingresos, margina aún más a las clases pobres, estratifica la población laboralmente activa y dispara exponencialmente la economía informal. Todo esto no hace más que aumentar los movimientos migratorios desde los márgenes –espacios en los que las oportunidades laborales se extinguen– hacia las ciudades globales –donde los empobrecidos migrantes obtienen trabajos poco remunerados pero estables en el área de la construcción, la maestranza y otros espacios que las ciudades globales destinan a las minorías étnicas (Sassen, 1991). La «economía global» ha marginado millones de personas, forzándolas a movimientos migratorios o a introducirse en la red de la economía informal como un modo de subsistencia (Stoller, 2002). Al pensar en la interconectividad de la red mundial tecnológica que vincula a los diversos componentes globales, observamos que, en definitiva, se conectan determinados espacios geográficos en detrimento de otros. La migración masiva posee efectos muy visibles en Livingston tal como lo expresa también su arquitectura y la disposición de las viviendas. Al caminar por el pueblo se pueden observar en los sectores frontales de las veredas viviendas construidas con cemento y ladrillos, equipadas con rejas, instalaciones eléctricas, de agua y de gas; pisos cerámicos, cocinas y baños azulejados con sus respectivos artefactos (imagen 3.13 y 3.14). Hacia los centros de manzana y barrios más alejados, las construcciones son definitivamente precarias: casillas de madera, hojas de palma, nailon, chapas, piso de tierra, cocinas a leña o a gas sin instalación ni desagües, letrinas exteriores.

¹⁴ Datos de la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) correspondientes a la encuesta sobre migración internacional de personas guatemaltecas y remesas 2016. No he encontrado estudios con datos detallados sobre el flujo de remesas desde y hacia Livingston.

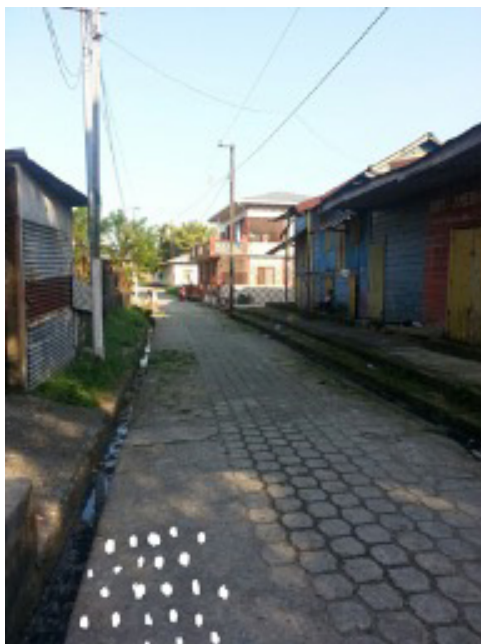


Imagen 3.13. Barrio Centro, Livingston, 2016.



Imagen 3.14. Casa de material con el detalle de la bandera estadounidense junto a la guatemalteca. Barrio Centro, Livingston, 2016.

Las diferencias en el acceso a la vivienda están notablemente definidas por la presencia o ausencia en cada familia de algún integrante que haya emigrado a los Estados Unidos, lo cual motiva que se hable de este fenómeno como una «arquitectura de remesas» (Arrivillaga Cortés, 2016) y evidencia la dinámica de las relaciones diaspóricas del modelo de intercambio aquí analizado. Las implicancias económicas, sociales y culturales de estas relaciones dan cuenta de una interdependencia y una diferenciación entre los empobrecidos individuos locales, potenciales receptores de las remesas y los individuos emigrados, potenciales remitentes de ayudas económicas. Luego de pasar períodos de entre veinticinco y treinta y cinco años, la mayoría de los migrantes vuelven con ahorros y una jubilación en dólares que les permite sustanciar las referidas construcciones o financiar la migración o los estudios de algún familiar. Por otro lado, las familias que por una u otra razón no han emigrado –muchas de los cuales cargan historias de intentos fallidos y deportaciones– deben conformarse con los magros ingresos disponibles en el pueblo, que, tal como describí anteriormente, parece presentar cada vez menos oportunidades de acceso laboral para los garífunas.¹⁵

¹⁵ Según me refirieron durante la etnografía, uno de los alcaldes del municipio de Livingston dijo en su discurso inaugural: «Acá en mi gestión habrá trabajo para todos: Mayas, xinkas, ladinos... todos». Omitió deliberadamente mencionar a los garífunas y, por tal motivo, muchos garífunas hicieron una protesta poco exitosa para evitar que asuma por sus actitudes racistas, en un país donde la violencia estructural se expresa en un temor generalizado a las represalias del poder policial-estatal.

*Chuluhaña waduheñu yurumeingie
waresi biraña
ondara wagieme haba waduheñu hara
walagula hara garinagu waledi.*



Ya llegaron nuestros parientes de Yurumein,
los vamos a recibir.
Aaah. Nos vamos a unir, son nuestros parientes,
nuestras raíces, garífunas como nosotros.
(Canto Yurumein).

Capítulo 4

YURUMEIN: LLEGANDO LOS ANCESTROS

En este capítulo me centraré en el análisis del ritual con el que el pueblo garífuna escenifica en el espacio público la llegada de sus ancestros al continente. Haré una presentación general para luego describirlo en sus dos modalidades: la fiesta de San Isidro Labrador y el Día Nacional del Garífuna Guatemalteco. Combinaré mi análisis etnográfico con fuentes documentales para destacar el modo en el que las acciones rituales expresan procesos de preservación e innovación de los elementos culturales en el marco de dinámicas interétnicas asimétricas. El acceso al conocimiento musical por medio de la experiencia y la interacción con mis interlocutores me permite presentar en este apartado transcripciones y análisis para identificar las condiciones de interpretación y transmisión de la música utilizada. Demostraré que el sonido articula todas las instancias del ritual, configurándose como una experiencia constitutiva de este y no solo como un medio de comunicación con la ancestralidad o como una expresión de la etnicidad. Las procesiones aquí analizadas se presentan como acciones políticamente organizadas que dan cuenta de un sonopoder que moldea la garifunidad y expresa un uso estratégico de símbolos fuerza de la memoria colectiva, la materialidad y la imagería.

4.1 Yurumein: el mito primordial

La madrugada del 26 de noviembre Sandu me esperaba en la puerta de su casa en el barrio San José. Junto a Pisin estaban tensando los parches de los tambores garawoun golpeando los aros con dos listones de madera. La noche anterior habíamos estado en la fiesta del gimnasio municipal, donde actuaron diversas agrupaciones y se eligió a la reina garífuna entre unas veinte concursantes que desfilaron con

su traje típico, debiendo también bailar los géneros musicales principales y brindar un discurso en su idioma. La ganadora, Keyla, no solo había despertado una ovación por su notoria belleza y simpatía, sino fundamentalmente por su oratoria, caracterizada por consignas de autoafirmación y reivindicación de su linaje étnico. «*Keimu, keimu muchan* (vamos muchachos). ¡Ya están por llegar!», nos gritaron un grupo de mujeres *gayusa* (cantantes ceremoniales) agitando los brazos.

Las barcas del ritual *yurumein* ya promediaban su recorrido y debíamos recibirlas en playa La Capitanía, *lugar de memoria*, donde en 1802 desembarcó Marcos Sánchez Díaz, fundador del pueblo y espíritu tutelar. Algunos garifunas estaban con sus trajes típicos, otros con ropas agujereadas que simulaban los efectos de una larga travesía, cargando banderas, tambores, sonajas y otros elementos representativos de la garifunidad, como el rallador y el colador de yuca para hacer casabe. Desde el mar llegaba de modo intermitente el sonido de tambores y sonajas producido por los tripulantes de las embarcaciones decoradas con hojas de palma. Sandu comenzó a retumbar su *garawoun* segunda con el ritmo *hüngühüngü* bien lento. Tres golpes, dos graves y uno agudo. Pisin fue introduciendo sus agudas frases en el *garawoun* primera. Otros dos jóvenes alzaron sus brazos y agitaron sus sonajas para luego agacharse y seguir el ritmo de los tambores. Cuando las barcas estaban a unos cien metros de la costa, Doña Evarista lanzó el primer canto: «*Añate gua waduheñu yurumeingie waresi biraña*» (todavía vienen nuestros parientes de Yurumein, los vamos a recibir).

Cuando todos se sumaron a cantar tuve la misma sensación que recorrió mi cuerpo la primera vez que escuché los cantos ceremoniales *gayusa*. En aquel momento me caí, impactando y cortando una de mis piernas en una acción que fue interpretada por la jefa de las cantantes como una señal de los ancestros. Ese hecho –fortuito desde mi concepción occidental, espiritual desde la perspectiva nativa– fue un punto de inflexión en mi etnografía que me permitió acceder a conocimientos hasta entonces vedados para mí. Esta vez se me cayó la batería de la filmadora y al agacharme para recogerla derramé sobre mi mano el agua hirviendo contenida en el termo con el que estaba tomando mate.

–¡*Katei* Augusto! –me gritó una de las *gayusa* mientras me ayudaba a incorporarme–. *Aquellos* siempre divirtiéndose contigo. ¡Igual que la otra vez! –me dijo abriendo los ojos con sorpresa.

La denominación «*aquellos*» es utilizada para referir a los espíritus, por lo que el agua derramada sobre mi mano era un mensaje atribuible al mandato ancestral.

Los tripulantes de las embarcaciones saltaron a la playa, encontrándose con quienes los esperaban en un gesto corporal habitual en las ceremonias *chugú*: una gran apertura de brazos seguida del abrazo

estrecho y el balanceo de un lado a otro, celebrando ampulosamente el reencuentro entre los abuelos –espíritus ancestrales– y sus nietos –personas vivas que los invocan–. Si bien en este ritual público los tripulantes no son médiums ni se generan situaciones de posesión espiritual, la *performance* muestra ese sentido de unidad interdimensional: «Ya llegaron nuestros parientes de Yurumein, los vamos a recibir». El gesto corporal refleja el encuentro con los parientes que «llegaron desde muy lejos». La canción fue revelada por un poderoso espíritu a la jefa de las *gayusa* hace unos años y es interpretada colectivamente como expresión del orgullo y la autoafirmación étnica, por lo que es referida localmente como «himno». Se trata de un claro ejemplo de la eficacia asignada al modo de transmisión de las memorias sonoras garífunas, que son reveladas u obsequiadas por los espíritus ancestrales a personas *elegidas* –procedimiento que abordaré en el capítulo 6.

Luego del desembarco todos iniciaron una procesión hacia el centro del pueblo, interpretando diversos cantos dentro del género *hüngühüngü*, agitando sus banderas junto a los tamboreros,¹ sahumando el trayecto con incienso de copal y acompañados por un nutrido grupo de público conformado por locales y turistas. Así se daba inicio al *yurumein*, ritual que escenifica la llegada de los ancestros al continente, mito primordial de las poblaciones garífunas centro-americanas. Su nombre es el mismo con el que se refiere al espacio etnogénico –isla de San Vicente y las Granadinas– y se trata de una adaptación pública de la primera etapa de los cultos a los ancestros llamados *chugú* y *dügü*, a los que solo acceden personas invitadas y elegidas por los espíritus. Estas son las prácticas rituales fundamentales de lo que es conocido localmente como *espiritualidad garífuna*, cuyo uso se presenta de un modo diferenciado de otras prácticas del orden de lo sagrado como el catolicismo, pese a que –como analizaré en el capítulo 7– la espiritualidad y la religión católica se encuentran históricamente yuxtapuestas. En ese contexto, el *yurumein* se inicia al amanecer del primer día del ritual con la salida de un grupo de por lo menos quince personas –pertenecientes a las cuatro familias organizadoras de la ceremonia– en dos embarcaciones, desde la costa hacia el mar. La misión de esta primera instancia es la de realizar la pesca ceremonial² –*adugahani*– para proveer los alimentos que se servirán durante el servicio. Las embarcaciones son decoradas con hojas de palma y banderas de la nación garífuna, constituidas por los colores

¹ La categoría *emic* para los intérpretes de tambores es «tamboristas». A lo largo de la investigación utilizaré «tamboreros» y «tamboristas» indistintamente, como sinónimos.

² En el contexto espiritual también es reconocida con el nombre *yurumein*, que representa el arribo de los ancestros.

que detallo de acuerdo con lo que cada uno simboliza:³ blanco –*haruti*–, pureza, símbolo de unión entre indígenas y afros; amarillo –*dumari*–, riqueza y sabiduría indígena; negro –*würiti*–, tierra y fertilidad. Los navegantes visten trajes típicos, confeccionados con telas a cuadrillé de los mencionados colores y otros. Además de proveer la comida que será cocinada y servida durante la ceremonia, la finalidad de esta instancia del ritual es invitar a los ancestros y recoger las almas de aquellos que «quedaron en el mar». En este primer momento se homenajea a los antepasados que murieron en la(s) travesía(s) intermedia(s)⁴ y cuyas almas se «recogen» del mar para ser llevadas al templo donde serán evocadas, invocadas y ofrendadas. Durante el recorrido el grupo debe organizarse, limpiar los pescados, cantar, orar y dividir la comida en partes iguales, motivo por el cual esta tarea es también símbolo de solidaridad y unión de las familias.

Las ceremonias chugú pueden durar entre uno y tres días, mientras que el dügü puede extenderse entre una y dos semanas. Por esto, la pesca ceremonial para el chugú suele realizarse durante la madrugada anterior al evento mientras que para el dügü suele desarrollarse en tres días. Esta primera etapa de las ceremonias concluye con la llegada de las embarcaciones a la costa, donde son recibidas por el resto de los participantes con banderas, tambores y cantos ceremoniales. Juntos inician una procesión que culmina con la entrada de todos al *dabúyaba* –templo–, representando la llegada de los espíritus de los ancestros al lugar donde se les va a ofrendar el culto. Así se inicia la ceremonia, que posee una compleja secuencia de rituales de ofrenda, rezos, cantos y ejecución de tambores que procuraré sintetizar en el capítulo 6.

El ritual que en este capítulo describo y analizo es el yurumein de la modalidad pública. Se realiza cada 15 de mayo para la fiesta

³ Existen diversas versiones sobre los significados de estos colores. La expuesta corresponde a la ofrecida por el *ounagülei* Juan Carlos Sánchez en una comunicación personal, quien expresó que dichos colores eran ya utilizados por los arawakos en Yurumein –San Vicente– antes de la llegada de los conquistadores y que eran extraídos de la corteza de los árboles. En una publicación local sobre el idioma garífuna, Enríquez Bermúdez (2015) sostiene que color blanco de la bandera simboliza «paz, libertad, inteligencia y brillantez», el amarillo «esperanza y liberación» y el negro «significa para África, luto, muerte, dolor y sufrimiento» (p. 149). Al abordar la simbología de los colores mediante la etnografía, los significados varían, pero es frecuente la relación «amarillo-indígena» y «negro-afrodescendiente».

⁴ Aplico aquí el plural ya que en las narrativas etnogénicas se refieren al traumático traslado de África y América para el caso de los barcos negreros; a la deportación de los sobrevivientes garífunas de las guerras desde Yurumein hacia Roatán –Honduras–; y a la travesía de Marcos Sánchez Díaz que lo llevó a desembarcar en las costas de Guatemala.

de San Isidro Labrador y cada 26 de noviembre en ocasión del Día del Garífuna Guatemalteco –establecido por Decreto Legislativo Núm. 83/96⁵– y como veremos, se trata de una acción de uso estratégico de la garifinidad en el contexto social descrito en el capítulo 3. La bienvenida de las embarcaciones se realiza en las playas Capitanía, San José y el muelle municipal, donde se conforma una procesión que atraviesa el centro comercial del pueblo y culmina en la parroquia local, donde se oficia una misa católica en idioma garífuna –*lemesi* garífuna–. Esta modalidad festiva ha sido fomentada por parte del municipio como un atractivo turístico, especialmente a partir de la promulgación del mencionado Día del Garífuna Guatemalteco.

A continuación, presento las referencias locales sobre el asentamiento garífuna primigenio en Livingston para comprender las particularidades del *yurumein* de ambas festividades que posteriormente describiré, indagando los motivos por los que comenzó a realizarse en la esfera pública. Demostraré que se trata de un ejemplo de *innovación* de un elemento cultural en el marco de las relaciones interétnicas (Bonfil, 1991) que se constituye en una forma de acción política sonoramente organizada en el marco de las relaciones asimétricas de poder expuestas en el capítulo 3.

4.2 Mayuru: el desembarco, el monumento

Los estudios sobre el período etnogénico indican que a partir de la deportación de Yurumein –isla de San Vicente, 1797– se generaron dispersiones que dieron lugar a diversos asentamientos y poblaciones garífunas en los actuales Nicaragua, Honduras, Guatemala y Belice. La narrativa oral livingsteña expresa que el 2 de febrero de 1802 Marcos Sánchez Díaz desembarcó en la playa La Capitanía en un bergantín de quinientas toneladas junto a 162 garífunas (Sánchez citado por Arrivillaga Cortés, 2005), por lo que se le atribuye el mérito de la llegada, el liderazgo y los poderes que le permitieron sanear la costa, erradicar enfermedades, animales peligrosos y malos espíritus para construir Labuga, el nombre garífuna para el actual municipio de Livingston. En mi tesis de maestría he analizado las controversias

⁵ En el mencionado decreto «[...] se declara el 26 de noviembre de cada año el Día del Garífuna». Considerando que en otros países como Belice y Honduras también se conmemoran los respectivos «días del garífuna», en este trabajo referiré a esta fecha como «Día del Garífuna Guatemalteco».

existentes respecto a la fecha de su arribo y procedencia.⁶ Los viajeros que visitaron Livingston en el siglo XIX lo mencionan como «el gobernador del pueblo» (De Valois, 1861) y como un «viejo patriarca» respetado por todos (Cornette, 2019 [1858]). Las fuentes históricas indican que el gobierno guatemalteco –durante su etapa como colonia española y luego de su independencia en 1821– promovió el asentamiento de los entonces denominados *caribes negros* en las costas del río Dulce (Arrivillaga Cortés, 2016, p. 48). Si bien no se han encontrado documentos oficiales en los que se designe a Sánchez Díaz como líder, el interés estatal en la región concuerda con la observación del viajero francés André Cornette que en 1855 afirmaba que «[e]l presidente de Guatemala le ha concedido un uniforme del que él está muy orgulloso, así como no sé qué tipo de funciones civiles y militares, que este ejerce paternalmente» (2019 [1858], p. 90).⁷

Marcos Sánchez Díaz fue un líder militar y espiritual que guio a un grupo de sobrevivientes de la guerra y deportación de Yurumein hasta el desembarco en tierras guatemaltecas, y fundó Livingston. Se afirma que decidió afincarse allí siguiendo el destello de una piedra asentada en la playa La Capitanía que habría sido interpretado como un presagio de prosperidad. Es el referente creador del espacio-tiempo primigenio, lo que lo erige como el espíritu tutelar de la población o, dicho en términos garífunas, como el *ahari* –espíritu protector– más poderoso, recibiendo el apodo espiritual⁸ de *Mayuru* –que se traduce del garífuna como «mayor»–, lo que no solo expresa su relevancia sino también su posible grado militar en vida (Arrivillaga Cortés, 2016).

Mayuru es invocado, soñado y venerado. Su imagen está presente en celebraciones y altares ceremoniales y hogareños. Se trata de un

⁶ Algunos consignan que su llegada fue en 1804 (Coelho, 1995 [1955]; González, 1986 [1983]) o posterior a 1821 (Arrivillaga Cortés, 2016). Respecto a su procedencia hay quienes sostienen que era nacido en San Vicente (Arrivillaga Cortés, 2016) y otros le asignan un nacimiento en Trinidad y una participación en la Revolución haitiana (González citada por Arrivillaga Cortés, 2005), lo que potencia su linaje guerrero y esotérico.

⁷ También existen algunas controversias con respecto al nombre del fundador del pueblo. En el *Diccionario geográfico de Guatemala* se menciona la versión de Sánchez Díaz y también la oralidad que refiere a Marcos Monteros (Arrivillaga Cortés, 2016, p. 40). Tal como he planteado en el capítulo 2, también existen diferencias entre los viajeros, quienes lo refieren como «Tata Zúñiga» (Cornette, 2019 [1858]) y como «Tata Marco» (De Valois, 1861).

⁸ Otro de los apodos espirituales de Marcos Sánchez Díaz es «Yeiba», que también es registrado por Arrivillaga Cortés (2007), quien menciona la vigencia de un canto de uso exclusivamente ritual alusivo. Este apodo es menos difundido y también forma parte del régimen de encriptamiento de la información que analizaré en el capítulo 6. Una versión audiovisual del canto referido puede consultarse en el anexo 3.3.

retrato basado en la descripción que brindó unos de sus descendientes directos que posee capacidades mediúmnicas y que es coincidente con los relatos de quienes lo han visto en revelaciones oníricas (imagen 4.1).



Imagen 4.1. Retrato de Marcos Sánchez Díaz, *Mayuru*, s. f.

En el punto central y más alto de la playa La Capitanía se inauguró en noviembre de 2015 un monumento en su honor construido en base a este retrato (imagen 4.2). Fue donado al municipio por el Grupo Seremein, una de las cerca de treinta ONG locales que actualmente lleva adelante tareas de reivindicación étnica. La imagen está realizada en una única pieza que lo representa orando arrodillado, mirando hacia el horizonte, con sus manos unidas al frente con un rosario atado entre sus muñecas. Luce pantalón y camisa beige oscuro y borceguíes negros, en una composición que evoca la imagen de un explorador occidental. En esta representación no aparecen determinantes simbólicos de garifunidad y los demarcadores fenotípicos del rostro no parecen expresar componentes afro o indígenas y el color de piel es claro. Esto no llama la atención entre los garífunas, lo que se presenta como un buen ejemplo de la legitimidad social atribuida a la dimensión onírica y al linaje Sánchez. Dicho de un modo ligeramente distinto, si una médium con el poder otorgado por su ascendencia con el espíritu tutelar lo describe de esa manera, la imagen es legitimada y no se alteriza ni se cuestiona su racialidad.

Esta acción de patrimonialización material da cuenta del dinamismo de los procesos de transmisión y producción de la memoria colectiva, ya que estos no son preexistentes a la memoria sino consecuencias de los modos en los que esta opera en la comunidad en determinadas coyunturas históricas. La inauguración de la estatua se dio en un momento de acercamiento entre los líderes de la espiritualidad garífuna y la Iglesia católica, que históricamente poseen acuerdos y disputas en cuanto al empleo de símbolos de poder, prácticas y espacios que analizaré en el capítulo 7. El monumento funciona como un dispositivo que no solo se constituye en soporte de la memoria afectiva sino también en un

modo de hacer visible a su héroe fundador de cara a las necesidades reivindicativas perseguidas por las agrupaciones de autoafirmación étnico-religiosas locales.



Imagen 4.2. Monumento a Marcos Sánchez Díaz, playa La Capitanía, Livingston, 2013

4.3 San Isidro Labrador: Hermandad y fiesta

Durante el siglo XIX los incipientes Estados nación latinoamericanos consideraban la conformación étnica de sus poblaciones como un problema a resolver. Por eso impulsaron procesos de burocratización, organización y represión de los cultos religiosos no-católicos y de cualquier otra manifestación popular de raigambre afro o indígena, que obligaban a la constitución de clubes, hermandades, sociedades de socorro mutuo y otras asociaciones civiles (Andrews, 2007). Estas agrupaciones fueron espacios de circulación y preservación de elementos culturales, lingüísticos y rituales, así como de adaptación a las formalidades de las prácticas católicas; por tanto, incubadoras de las tradiciones rituales afrolatinoamericanas (Johnson y Palmié, 2018).

En ese marco, encontramos en Livingston el antecedente de la Sociedad de Agricultura, cuyo documento más antiguo es un acta de 1892 en la que se consigna que:

[...] [p]ara celebrar la fiesta anual de «San Isidro Labrador» [...] reunidos los señores [listado de los firmantes] para disponer y *acordar, que como agricultores, elijamos un patrono* a quien dedicaremos nuestra obra de agricultura, por consiguiente dispusimos que fuera el ya referido patrono «San Isidro Labrador», cuya fiesta se celebra, 14, 15 y 16 de mayo. Prometemos celebrar todos y cada año, a medida de lo que podamos y nos preste nuestros esfuerzos, y para esto dimos principio hoy, celebramos la primera misa, aunque rezada por el presbítero, don Guillermo Lozano, cura actual de nosotros, el Santo Oficio tuvo lugar de las 07:00 a 08:00 horas, concluido el acto, el mismo párroco dio una plática acerca de las ventajas que produciría[n] nuestros proyectos religiosos. Concluido el acto en la iglesia, pasamos a la casa del señor cura, donde estuvimos con él, y se terminó por levantar esta acta que quedará como testimonio para la posteridad a nuestro pueblo, y firmamos lo expresado, a diez de julio de mil ochocientos noventa y dos (Arrivillaga Cortés, 1988c, p. 132, énfasis propio).

Podemos conjeturar que la constitución de esta organización y la elección de un patrono se presentaba entonces como una condición necesaria para desarrollar la festividad dentro de los dispositivos de control promovidos por el proceso civilizatorio estatal. La mención a una «plática acerca de las ventajas que produciría[n] nuestros proyectos religiosos» oficiada por el párroco permite acceder a un antecedente del entramado de acuerdos entre los garífunas y la misionalización católica que analizo en el capítulo 7. Sociedad de Agricultura fue el nombre primigenio de la posteriormente llamada Hermandad y Sociedad Religiosa de San Isidro Labrador, que en 1958 reconoce la obra de sus fundadores:

Nosotros hombres y mujeres, que suscribimos con el afán patriota y nacional de levantar la buena obra de nuestros dignos antepasados, caballeros del trabajo y varones de moral religiosa, que fundaron la «Sociedad de Agricultura», *de la raza* y tomaron por patrón a «San Isidro Labrador», ponemos énfasis en dicha importancia al levantar esta «Acta Conmemorativa» [31/12/1958] (Arrivillaga Cortés, 1988c, p. 132, énfasis propio).

En el documento de 1892 no se explicitan identificaciones étnico-raciales de los firmantes. Se presentan como «agricultores», lo que podemos conjeturar como una estrategia garífuna para preservar sus tradiciones en un contexto de hostilidad y control. Al identificarse como «agricultores» colocan el énfasis en la actividad socioeconómica promovida en la zona y sintetizada en la imaginería del santo patrono labrador, evitando los problemáticos rótulos racializantes de la época. Luego, en 1958, los fundadores de la Sociedad de Agricultura son referidos por sus descendientes como «caballeros de trabajo y varones de moral religiosa [...] *de la raza*». Esta última denominación debe ser destacada y comprendida en el contexto de mediados del siglo XX, cuando crecía la migración de garífunas hacia los Estados Unidos y la proliferación de compañías bananeras en la región centroamericana (United Fruit Company). Entre la información circulante en ese período se destaca la narrativa de autoafirmación y sindicalización afroamericana impulsada por Marcus Garvey, fundador de la UNIA (Universal Negro Improvement Association, siglas en inglés), cuyas visitas e ideas inspiraron el activismo garífuna beliceño y la creación de la Carib Development Organization en 1924 (Arrivillaga, 2013). La alusión a «la raza» se presenta en el texto conmemorativo de la Hermandad como una virtud junto al trabajo y la moral religiosa, lo que se constituye como una expresión del orgullo étnico que luego se cristalizará como «garífuna» y hacia fines del siglo XX dominará la temática del asociativismo livingsteño. El control estatal de la segunda mitad del siglo XIX generó la creación de hermandades y clubes garífunas que luego, con la aceptación de la heterodoxia, la juridización de la diferencia cultural y las políticas públicas de la «aboriginalidad globalizada» (Sylvain citado por Comaroff, 2011, p. 79), dieron lugar a las actuales ONG.

La Hermandad de San Isidro Labrador tiene a su cargo la coordinación de la actividad central de esta celebración: la procesión con la imagen del santo durante el amanecer del día 15 de mayo. Como veremos a continuación se trata de un *yurumein*, la escenificación del desembarco garífuna en continente: un grupo de barcas recorren brevemente durante el alba y al llegar a la playa son recibidas con tambores y cantos para realizar una procesión hasta la parroquia local.

En el único trabajo etnográfico que aborda esta festividad de modo particular (Arrivillaga Cortés, 1985), se constatan las referencias aún vigentes en la tradición oral. Hasta mediados de la década de 1980 se trataba de un evento de relevancia, organizado con meses de antelación y con la participación de garífunas hondureños y beliceños, así como de otros grupos étnicos habitantes de Livingston. Durante tres días

se alternaban fiestas organizadas por la Hermandad y clubes locales que comenzaban con la recepción de los contingentes invitados en el muelle. El 15 de mayo, día central de la celebración, el yurumein se realizaba con barcas decoradas y la participación masiva de la población en la procesión hacia la iglesia y en la fiesta posterior. La experiencia etnográfica permite comprobar continuidades y rupturas en esta celebración que ha perdido relevancia debido a la creciente popularidad y financiamiento estatal del yurumein del Día del Garífuna Guatemalteco que analizaré en el apartado 4.4.

La sede de la Hermandad está ubicada en el barrio San José, a unos doscientos metros de la parroquia, en una casilla de madera (imagen 4.3). Los días previos a la celebración sus miembros discutían detalles sobre la fiesta. El inconveniente principal era la falta de presupuesto para realizar el yurumein con las embarcaciones, ya que los «lancheros» hacían valer su actividad y el precio del combustible no era accesible en el marco de empobrecimiento local. La alternativa era realizar la procesión sin las barcas, lo cual generaba controversias. Muchos indicaban que de ese modo «no es un yurumein», argumento lógico, ya que se trataba de la escenificación del desembarco garífuna en tierras guatemaltecas. Por eso solicitaron apoyo económico a las autoridades del municipio, pero se encontraron con una respuesta negativa, cargada de los sentidos estereotipantes advertidos en el capítulo 3: «ya bastante les damos para el 26 de noviembre..., no les vamos a estar dando dinero todo el tiempo para que vivan de fiesta». El Estado promueve «la alegría de la cultura garífuna», pero como un modo de aumentar el control sobre sus elementos culturales, evidenciando un proceso de enajenación (Bonfil, 1991). La «alegría garífuna» es aceptada, pero en los términos de la estatalidad: un folleto turístico, un audiovisual de Netflix o una festividad promovida por el calendario de gobierno. Toda expresión que trascienda esos formatos es considerada desde los prejuicios de paganismo, haraganería y promiscuidad ya analizados.

Ante la falta de presupuesto, miembros de la Hermandad se contactaron con posibles aportantes privados –familias garífunas radicadas en los Estados Unidos– y con algunas de las ONG garífunas locales, pero no tuvieron éxito. El yurumein se haría sin las barcas. Luego surgió otro inconveniente. Las autoridades de la iglesia habían alertado que la imagen de San Isidro estaba muy deteriorada y que no podría llevarse en andas ya que temían que se destruyera. Esto también fue materia de discusión, puesto que todos invocaban la costumbre de llevarlo de ese modo porque «al santo le gusta bailar». Acompañé a una comitiva a la parroquia, donde se comprobó que la efigie de madera estaba muy resquebrajada por lo que los movimientos bruscos podían efectivamente generarle mayores daños. Por tal motivo, se decidió realizar el

ritual trasladando al santo con una camioneta desde el muelle, ya que la playa La Capitanía no cuenta con acceso vehicular. Se encomendó especial cuidado a los momentos de traslado del santo, aludiendo que «los jóvenes van a querer hacerlo bailar, pero no se va a poder». Más allá de la polémica todos concordaban en que el objetivo era honrar la tradición y «hacerle su fiesta», por lo que estos inconvenientes no fueron limitantes de la celebración. Se trata de un claro movimiento de *innovación* que trasciende la posible reificación del yurumein como un ritual basado en la utilización de barcas.



Imagen 4.3. Sede la de Hermandad de San Isidro Labrador, barrio San José, Livingston, 2013.

La tarde del 14 de mayo el santo fue trasladado hasta la sede de la Hermandad, que ya estaba decorada con hojas de palma, cocos y guirnaldas. En el centro del salón principal había un altar con imágenes impresas de San Isidro y de Jesucristo. Al ingresar, la gente iba colocando allí candelas y ofrendas, principalmente flores y frutos. La efigie fue ubicada a la derecha del altar, rodeada de hojas de palma, cocos y herramientas agrícolas como rastrillos, machetes y palas (imagen 4.4). Estaba ataviada con un sombrero de paja de ala ancha, un morral de cuero color blanco y un recipiente de calabaza. A la izquierda, tres mástiles portaban las banderas garífuna, guatemalteca y de la Hermandad de San Isidro. Del techo colgaban pequeñas figuras de cartón con forma de tambores y maracas, también guirnaldas de color amarillo y café –representando al santo y a la cultura garífuna– y celeste y blanco –representando a la virgen del Rosario y a la nación guatemalteca.



Imagen 4.4. Efigie de San Isidro Labrador durante la vigilia, Livingston, 2018.

Las puertas de la Hermandad permanecían abiertas para hacer la vigilia, consistente en una serie de rezos y algunos momentos de música y danza tradicional interpretados por un grupo de tres tamboristas, tres cantantes y seis bailarines. Cuando el salón se llenó de gente, comenzaron con géneros musicales «de fiesta» como hüngühüngü, paranda, chumba y punta. Como es habitual en este contexto, se formó una ronda en la que el público se iba turnando para pasar al centro y bailar, lo que es celebrado con aplausos y exclamaciones. Luego del baile, los miembros de la Hermandad sirvieron caldo de pollo y bebidas, mientras la fiesta se iba desplazando unos metros a la casa de un reconocido tamborero y su madre, fundadora del Club Caribe, una de las formas de asociacionismo garífuna previas a las actuales ONG. Allí había otra ronda de danza y tambor. Hacia la medianoche, los más jóvenes se reunieron cerca de la calle principal con música comercial amplificada con grandes parlantes y pequeños puestos de expendio de bebidas.

Hacia la madrugada del 15 de mayo solo habíamos quedado unas cinco personas en la Hermandad y era el momento de decorar la camioneta para llevar la efigie hacia el muelle. Iba en la parte trasera, decorada con hojas de palma, banderas garífunas y algunas de las ofrendas que la gente había dejado durante la vigilia: cocos, plátanos, piñas y casabe –el ya referido pan de harina de yuca que en idioma garífuna se denomina *ereba*–. La camioneta se posicionó junto al embarcadero con el motor en marcha mientras se aguardaba por la llegada de los participantes. Uno de los miembros de la Hermandad

sahumó todo el espacio con incienso de copal, hierba buena y carbón. Otros chequeaban el horario, ya que habían convenido comenzar a las 7:30 de modo simultáneo con otro grupo que partiría desde la playa San José, distante a unos dos kilómetros del muelle.

A la hora señalada, cuatro tamboreros y dos maraqueros comenzaron a interpretar el hüngühüngü, género musical con el que se inician todas las *performances* y que acompañaría toda la procesión. Las cantantes ceremoniales –*gayusa*– comenzaron a interpretar el repertorio del yurumein, alternando de modo aleatorio himnos y canciones. El público, garífuna en su mayoría, cantaba entusiastamente, mezclándose la música con el sonido del motor diésel de la camioneta que encabezaba el desfile por la calle principal. Los músicos avanzaban y retrocedían. En algunos interludios en los que se dejaba de cantar, se detenían, bajaban y bajaban el volumen, dirigiendo sus instrumentos hacia el piso en un toque habitual de la espiritualidad: la búsqueda del cuarto sonido, aquel que «se siente pero no se escucha» (imagen 4.5). En ese contexto –en la vía pública, con el sonido de la camioneta– no se llegaba a apreciar la sutileza sonora, pero sí el gesto corporal de los músicos agachados, concentrando su poder en un mismo punto –algo que en las ceremonias de culto ancestral ocurre en el centro del templo, tal como describiré en el capítulo 6.



Imagen 4.5. Músicos buscando el cuarto sonido, Día de San Isidro, Livingston, 2018.

Los determinantes simbólicos garífunas no solo se relacionan con la materialidad –la decoración del santo, las banderas, las vestimentas–, sino también con la *performance* sónica. Los propios garífunas reco-

nocen una diferenciación entre la música «de fiesta» o «de calle» y la de la «espiritualidad», algo que ha llevado a etiquetar los repertorios como «rituales» o «seculares» desde las primeras etnografías (Taylor, 1951) hasta la actualidad (Arrivillaga Cortés, 1988 a y b; Greene, 2008). Sin embargo, hay muchos aspectos del repertorio «secular» que solo pueden ser entendidos en el marco de la espiritualidad.

Más allá del referido cuarto sonido, las canciones «de calle» poseen tópicos como la acción de «abrir la puerta» –*darabei bena*– que dan cuenta de una gramática espiritualista. Quienes cantan piden, de modo literal, que se abra la puerta del *seiri*, la morada de los ancestros, la dimensión espiritual. Le hablan a un hermano –*nati*– en lo que se presenta como otra característica de la relación de cercanía entre los vivos y los espíritus. Si bien se les teme y se les debe ofrendar, el trato es afectivo y familiar, ya que se trata de los espíritus de personas que han conocido en vida, o que integran la genealogía personal-comunitaria. A continuación, dos de los cantos referidos:

Ebra (hüngünhüngü)⁹

Daraba e bebenari wabara ebrahamo. Un señor se llama Ebra que abre la puerta.

Buaguruguñeidiwaya ebrahamo. Solo por Usted vinimos aquí, Ebra.

Darabeibebenare (hüngünhüngü)

<i>Darabeibebenare</i>	Abre tu puerta para nosotros. Usted
<i>Aye wabara eee... au yudi baura</i>	hermano
<i>Oodarabae</i>	Oh, ábrela
<i>Eee webenari wabara</i>	Eh, tu puerta para nosotros porque te
<i>Walua hañadibo</i>	estamos buscando
<i>Wariya hamiyebe aye liro</i>	Yo estaba jugando...
<i>Eee au yudibaura</i>	Oh, hermano mío... Vuelvo a repetir...
<i>Eee aguyura</i>	es por eso que estaba jugando.
<i>Aluaría lira wahureragu lebei.</i>	

Promediando el recorrido, el grupo que había comenzado en playa San José esperaba a quienes venían desde el muelle. Los tamboreros de esta comitiva se habían sentado en una refresquería a tocar punta

⁹ Las canciones fueron transcritas y traducidas en entrevistas con doña Elvira Álvarez y chequeadas por Érica Arreola entre 2015 y 2017. En general, no poseen un título identificatorio. El consignado es el que utilizo en mi archivo personal a los fines de facilitar la búsqueda. Puede accederse a versiones audiovisuales en el anexo 3.1.

y, al igual que durante la vigilia, la gente pasaba a bailar al centro. Al encontrarse los grupos tamboreros y cantantes se duplicaron, también el público que ya inundaba las calles del centro. Los cantos se repetían y se mezclaban con el himnario del yurumein, tanto en su versión local como en la versión transnacional, las cuales se transcriben en el apartado 4.5. A unos doscientos metros de la parroquia, comenzaron a escucharse las campanadas en señal de bienvenida. Al llegar, la imagen del santo fue descendida de la camioneta con todas sus ofrendas y se introdujo en la iglesia. Detrás del santo ingresaron todos cantando *Nati Máximo*, una canción muy popular que también se registró en la década de 1970 por Richard Hadel (1976, p. 95) en su trabajo en Seine Beight, Belice.

<i>Nati Máximo, darabei bena</i>	Hermano Máximo, abre la puerta.
<i>Ayeee Nati Máximo</i>	Ayeee Hermano Máximo
<i>Darabeibena, darabei bubeneri</i>	Abre la puerta, por favor,
<i>wabarame ayanuhana muga buma</i>	para nosotros, para que yo hable contigo.

El ingreso multitudinario a la iglesia con la imagen del santo, las ofrendas y los tambores se constituye como uno de los momentos más emotivos del yurumein. La canción es de las más populares y hace referencia a un «hermano Máximo» para que «abra la puerta» y si bien no existe consenso al respecto, podría referirse a José Máximo Castillo, a quien se reconoce como uno de los acompañantes durante la travesía de Marcos Sánchez Díaz y, por tanto, uno de los *aharis* –espíritus protectores–. Detrás del santo, encabezaron el ingreso tres tamboristas, dos maraquistas y al menos seis cantantes *gayusas*, emulando el ensamble utilizado durante las ceremonias de culto a los ancestros. Dos de los tamboristas eran reconocidos *doümbrias* –tamboreros ceremoniales– y si bien continuaron interpretando el *hüngühüngü*, las fronteras entre las etiquetas «música secular» y «música de la espiritualidad» se complejizan.

Como veremos en el capítulo 7, la iglesia permite el ingreso y la interpretación de tambores, pero prohíbe que se invoquen entidades espirituales que no sean el dios católico y su único hijo, Jesucristo. La música es danzada por todos los ingresantes, que se balancean al ritmo del *hüngühüngü* en un gesto similar al observado en los rituales chugú. Se agitan banderas garífunas y hojas de palma frente al altar hasta que la imagen del santo es ubicada a la izquierda de Jesucristo. Las claves de la espiritualidad garífuna aparecen dentro de la parroquia vedadas a través del canto, la composición del ensamble de tambores, la corporalidad y las ofrendas al santo –el casabe o *ereba* es la comida predilecta de los ancestros–. Seguidamente se realizó una misa en

idioma español oficiada por un sacerdote guatemalteco no garífuna. Se leyeron pasajes bíblicos en idioma garífuna y se hicieron interludios de música de los géneros hüngühüngü y paranda, a cargo de una agrupación nucleada en una hermandad que todos los domingos participa de lemesi garífuna –misa católica en idioma garífuna que analizaré en el capítulo 7–. Algunos detalles performáticos llaman la atención en el sentido de la construcción identitaria durante la misa del 15 de mayo. Los participantes se acercan al altar bailando, ofrendando diversos frutos de la región al santo agricultor. Cada uno de ellos realiza un pase de baile al ritmo del hüngühüngü y entregan la ofrenda al sacerdote: sandías, piñas, plátanos y otros frutos de la región.

Al terminar la misa, la imagen del santo fue nuevamente trasladada con la procesión hasta la sede de la Hermandad –distante a unos doscientos metros de la parroquia–, siempre con los tambores interpretando el hüngühüngü, para ser colocada otra vez junto al altar de la sede. Finalizada esta, se formó una ronda en la que se interpretó el género musical punta, mientras la mayoría de los asistentes pasaba alternativamente a bailar en una disposición general similar a la de la noche anterior, aunque en esta ocasión con una mayor participación de niños y niñas, quienes son animados y vivados con independencia de su edad o destreza. Los tamboreros se toman el tiempo de indicar con gestos el modo en el que se articulan los pasos de la danza con el sonido del tambor y los más pequeños intentan imitar a los más grandes, constituyéndose en un importante espacio experiencial de transmisión y construcción identitaria sostenido hasta que todos los niños que quieran participar lo hayan hecho. Una vez finalizado el evento en la sede, todos se dirigen a comer y beber algo en los pequeños puestos de bebidas y comidas colocados en las calles. La imagen del santo permanece en la Hermandad para ser devuelta a la iglesia la mañana siguiente.

4.4 Día Nacional del Garífuna Guatemalteco

Con la consolidación de los Estados nación, las formas de asociativismo garífuna fueron virando desde los clubes y hermandades de la segunda mitad del siglo XIX hacia las asociaciones y organizaciones no gubernamentales de la modernidad. Se trata de espacios colectivos de acción política que evidencian un uso estratégico de la identidad con relación a la dinámica de contactos interétnicos expresados en relaciones asimétricas de poder. Estos movimientos de autoafirmación y reivindicación étnica conforman una red transnacional y, si bien

comparten una serie de elementos culturales –idioma, música, danza, espiritualidad, comensalidad– y emblemas identitarios –bandera, tambor–, poseen particularidades determinadas por el contexto local en el que se insertan. Tal como vimos en el apartado 3.2, el activismo impulsó el reemplazo de la etnodenominación «caribes negros» por la autoapelación en su propio idioma: *garífuna* en singular, *garinagu* en plural, que adquirió consenso social y académico hacia la década de 1970 (Agudelo, 2013).

Entre los primeros movimientos de este tipo encontramos la creación de la Organización Fraternal Negra Hondureña (OFRANHE) en 1978 y el National Garifuna Council (NGC) de Belice en 1981, impulsor de la «Declaratoria Unesco de la cultura garífuna como patrimonio intangible de la humanidad», proclamada en 2001 y suscripta por Guatemala en 2005 (Arrivillaga Cortés, 2019). A los efectos del ritual que aquí me propongo analizar, es importante destacar el ya mencionado antecedente de la Carib Development Organization de Belice, que en 1941 organiza el primer Disembarkment Day en Stan Creek para celebrar la llegada de su fundador, Alejo Benin, a dicha localidad el 19 de noviembre de 1832; festividad que es reconocida oficialmente en 1943 (Roessing y Bras, 2003). Hacia 1977 la celebración se extendió al resto de Belice y comenzó a llamarse Garífuna Settlement Day.

La puesta en escena pública del *yurumein* como representación del desembarco en tierras centroamericanas después del exilio forzado resulta ser un tópico de las estrategias de visibilización y reivindicación étnica de la modernidad. A través del Grupo Despertar Garífuna Sánchez Díaz (Ibimeni Garífuna) y el Grupo Warugama,¹⁰ el activismo guatemalteco organiza en 1985 el primer Día del Garífuna de Guatemala con su correspondiente *yurumein*, aprovechando el clima de cambio político generado por la Reforma de la Constitución de 1985. La fecha elegida –26 de noviembre– fue estratégicamente exitosa. Alude al día fundacional de Livingston en 1831 y el Estado la instituye por decreto en el marco de los acuerdos de paz de 1996 que marcaron el fin del conflicto armado, e impulsó políticas de reconocimiento a la diversidad étnica y cultural, tal como expliqué en el apartado 3.3. A la vez se trata de una fecha cercana a la del mencionado Settlement Day beliceño –19 de noviembre– que genera un corredor de atracción cultural para las economías turístico-dependientes y un intercambio

¹⁰ Información publicada por Mario Ellington, dirigente de Onegua (Organización Negra Guatemalteca) en <http://www.urng-maiz.org.gt/2015/11/livingston-el-asiento-y-desarrollo-del-pueblo-garifuna/>, consultado el 11/2/2017.

de prácticas entre ambos países.¹¹ Se trata de un claro ejemplo del concepto de mitopraxis de Sahlins (1988) en el sentido en el que los garífunas reactualizan el mito primordial con relación a coyunturas cambiantes. El objetivo del ritual ya no se relaciona con la acción primigenia de ofrendar a los ancestrales o al santo patrono agricultor, sino con la necesidad de posicionarse políticamente frente al Estado, performatizar y remarcar su alteridad étnica, visibilizar demandas y generar oportunidades en el marco del creciente empobrecimiento de las poblaciones.

La estrategia calendárica resultó conveniente a los objetivos de visibilización ya que, desde aquel entonces, Livingston se prepara especialmente para cada 26 de noviembre posicionándose como un destino turístico-festivo en la región. El Estado, a través del Ministerio de Cultura y Deportes y de la Municipalidad local, destina un modesto presupuesto para la sustanciación de la fiesta –tal como lo obliga la correspondiente ley en su artículo 2.¹² Debido a numerosas controversias generadas respecto al uso de los fondos, este presupuesto es ejecutado actualmente por un grupo de treinta ONG locales, de las que cada una tiene diferentes razones sociales y áreas de incumbencia –artesanías, pesca, salud, educación, artes, etc.–, pero todas coinciden en la lucha por la reivindicación étnica garífuna. Con representantes de todas estas, se conformó un comité organizador cuyas autoridades van rotando, así como también la ONG en la que el Estado deposita los fondos. Entre las tareas que realizan las ONG con estos fondos, se encuentran la construcción de la barca principal del día del ritual y la instalación de un puesto de comidas y bebidas tradicionales que se ofrecen a la comunidad de manera gratuita.

El ritual comienza al amanecer del día 26 de noviembre, tal como se describe en el inicio de este capítulo. Las barcas parten desde la playa del barrio San José y desde La Capitanía. Cuando arriban, se inicia una procesión con las mismas características que la informada para la fiesta de San Isidro, aunque con una afluencia notablemente mayor de público. Los participantes llevan banderas garífunas, guatemaltecas y otros objetos representativos de la ancestralidad, como los utensilios para hacer el casabe: mortero, rallador y colador. Hojas de palma y frutos tropicales, como el coco o el plátano, son acarreados por los asistentes y agitados como banderas. Al frente de la procesión

¹¹ Esta celebración se lleva adelante de acuerdo con el siguiente calendario y con particularidades locales: en Honduras, 14 de abril; en Belice, 19 de noviembre; en Guatemala, 26 de noviembre.

¹² «Artículo 2. Los Ministerios de Educación y Cultura y Deportes serán responsables de coordinar las acciones pertinentes para el objetivo de celebrar el 26 de noviembre de cada año como el Día del Garífuna». (Decreto legislativo 83/96).

se alza un retrato de Marcos Sánchez Díaz, que es permanentemente sahumado y ante el cual los participantes agitan alimentos y banderas. Esto se destaca como una particularidad del Día del Garífuna de Guatemala, ya que este retrato no se observa durante el *yurumein* de San Isidro. Desde la instauración del monumento al fundador del pueblo en 2015, el grupo se detiene allí unos minutos y, tal como se replicará a lo largo de toda la procesión, los *garawouns* y las *sísiras* remarcan el ritmo *hüngühüngü* y practican el cuarto sonido. Todos se balancean al casi imperceptible ritmo de los tambores hasta que el tamborista ubicado en el centro se incorpora, hace un golpe seco sobre el borde del tambor y el ritmo sube en intensidad para continuar con la procesión. Las canciones interpretadas son las mismas que para el *yurumein* descrito en el apartado anterior y en los momentos más efusivos es frecuente escuchar: «¡Viva Garinagu! [¡Viva el pueblo garífuna!]. ¡Viva Marcos Sánchez Díaz!».

Luego, resuenan otros coros que también se utilizan para acrecentar la energía grupal: «*Wuriña oh! Sara sara* [Mujer, vamos, vamos]. *Daia daia Namuleto* [Remen, remen, mis hermanos]».

Se trata de cantos que funcionan como interludio entre los himnos *yurumein* que forman parte principal del repertorio de esta celebración y que trascibiré en el apartado 4.5. La caminata va creciendo en cantidad de grupos participantes y público. En la calle principal se encuentran los grupos que partieron desde diferentes puntos, incluyendo un grupo de niños y niñas que salieron desde el muelle. Al igual que durante el Día de San Isidro, van realizando pequeñas paradas en donde los músicos se refrescan y se arman rondas en las que se interpreta y se baila punta. En uno de estos puntos de encuentro se realizan pequeñas instalaciones como la de la imagen 4.6, en la que se observa el retrato de Marcos Sánchez Díaz con una cruz confeccionada con arena de la playa donde arriban las embarcaciones, velas encendidas y diversas ofrendas de la comensalidad garífuna.

La cantidad de músicos, bailarines, cantantes y público es llamativamente mayor a la observada en el Día de San Isidro, al igual que el uso de banderas y determinantes simbólicos de la garifunidad como los implementos de cocina para hacer cazabe. Debido a los festejos y el consumo de alcohol de la noche anterior, muchos jóvenes garifunas y turistas de diversas procedencias acompañan la procesión de modo ruidoso. Esto genera algunas tensiones con algunos de los referentes del *yurumein* que se esmeran en sostener un clima de respeto y seriedad por la tradición, por lo que se les pide silencio.

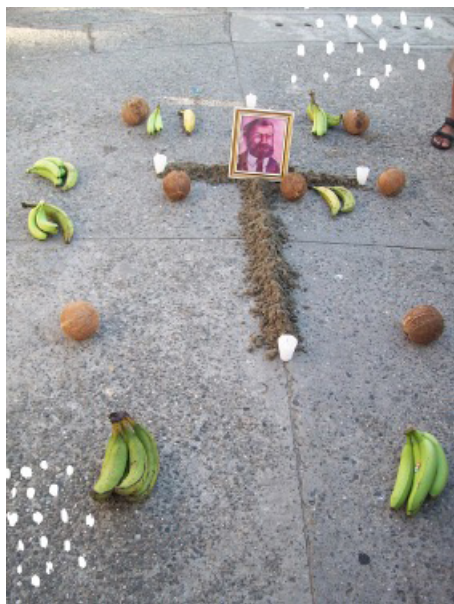


Imagen 4.6. Instalación/ofrenda a Marcos Sánchez Díaz, Día del Garífuna de Guatemala, Livingston, 2011.

La música crece en intensidad al acercarse a la parroquia Nuestra Señora del Rosario, cuyas puertas están abiertas de par en par y donde redoblan las campanas en señal de bienvenida. Se trata del momento de mayor efusividad del ritual. El grupo principal se reúne a unos metros antes hasta formar un bloque, una unidad. Allí se agrupan hombres y mujeres de todos los segmentos etarios, concentrados en el canto que han decidido interpretar y que fue consensuado con anterioridad. Entonces, cuando sienten que están lo suficientemente cohesionados, entran a la iglesia, sin dejar de cantar ni de retumbar tambores –garawouns–, maracas –sísiras– y caparazones de tortuga –buguduras–. Uno de los grupos ingresa cantando el himno yurumein local, y otro cantando una versión del Padre Nuestro católico, en idioma garífuna y con ritmo de paranda. Parece una irrupción, una invasión garífuna en la que los jóvenes llegan saltando y empujándose, en un gesto exacerbado que no observé en el Día de San Isidro. Los sonidos de los tambores se funden y se confunden entre ambos ritmos, al igual que las voces. El clima es de satisfacción y alegría por ocupar ese espacio al que están llevando «las almas de los ancestros». Posan sus banderas garífunas ante el altar católico como una ofrenda, aunque con una gestualidad que evidencia también la necesidad de reivindicación, valoración y respeto. Permanecen allí unos minutos y luego continúan

la procesión sin dejar de cantar y tocar. Son muchos y todos quieren llegar hasta el altar, para quedarse allí unos segundos y volver hacia la puerta principal. Cerca de la salida, uno de los cantantes alza su voz y comienza a cantar *Weyu Lárigi Weyu*, una canción de gramática católica del reconocido músico garífuna beliceño Andy Palacio. Todos lo siguen y van saliendo de la iglesia unificados por esa canción. El grupo se dispersa en subgrupos de amigos y familiares que se nuclean en casas, bares y esquinas, donde continúan festejando con danzas de calle, como punta y paranda. Durante estos festejos comparten comidas y bebidas que acompañan la danza durante todo el día y hasta bien entrada la noche. Cada vez que se genera una ronda de danza y tambor, se crean subgrupos de público (turistas, garífunas y grupos étnicos locales) entre quienes algunos garífunas se van turnando para pasar a danzar. En estas ocasiones, suelen hacer cortes momentáneos de calle que son mayormente respetados por las motos y los automóviles circulantes. Cuando algún conductor pierde la paciencia e intenta pasar, se generan situaciones de tensión en las que algunos garífunas sostienen la ocupación del espacio alegando que: «Es nuestro día, al menos hoy nos tienen que respetar», lo que sintetiza uno de los sentidos claves del ritual: la autoafirmación y la reivindicación étnica.

4.5 «Garífunas como nosotros»: poder sónico y autoafirmación

La música es la acción que da unidad al ritual en todas sus versiones. Cuando se realiza con las embarcaciones, un grupo de músicos conforman la tripulación e interpretan cantos que fusionan a su arribo con la música de quienes los esperan en la playa; en la festividad de San Isidro la camioneta solo comenzó a rodar al inicio del ritmo de los tambores. El sonido tracciona la procesión y regula los momentos de efusividad o de quietud. Incluso las instancias de descanso o espera son musicalizadas. Los tamboreros se ubican junto a las cantantes en el frente de la procesión, junto a la imagen de San Isidro o de Marcos Sánchez Díaz. Desde la perspectiva de la materialidad (Meyer, Morgan *et al*, 2010), los tambores son parte conformante e inextricable del ritual junto a efigies, retratos, banderas, utensilios para la cocción del cazabe, hojas de palma y frutos.

Todos los toques de tambor garawoun se ejecutan con las manos. Las *performances* espirituales –hüngühüngü del yurumein, ugulendu– se realizan con los tambores colgando del cuello. Durante los toques festivos o de calle (hüngühüngü, paranda, chumba, punta, wanaragua), los tamboreros tocan sentados con el instrumento entre sus piernas.

El ritmo hüngühüngü¹³ es utilizado como la apertura o el inicio de toda *performance* garífuna y es el que guía la procesión del yurumein. Su base principal se estructura en base a tres sonidos –dos graves, uno agudo– ejecutados con las manos en el espacio existente entre el borde y el centro del parche del garawoun segunda. Es sobre este tambor, más grande y grave, que se transmiten todos los toques, siendo el hüngühüngü también el primero en enseñarse. Para aprender a tocarlo tuve que deconstruir mis preconceptos ya que los tipos de golpe y formas de ejecución difieren de la técnica de tradición mayormente afrocubana que yo utilizaba. La función base se realiza con los dedos y si bien se trabaja sobre la oposición entre sonidos graves-abiertos y agudos-secos, estos últimos no se acentúan ni se realizan de modo estridente como podría ser el golpe de galleta o *slap*. Para la obtención del sonido grave puede incluirse la parte superior de la palma y el extremo contiguo al dedo meñique. Los tamboreros solían repetirme: «No saque las manos del tambor», en el sentido de mantener la altura de los golpes a no más de veinte centímetros del punto de impacto. Este es un detalle de importancia relacionado con la sobriedad que se imprime a este toque, acústicamente similar al ugulendu utilizado en las ceremonias chugú que abordaré en el capítulo 6. En ese contexto no existe la función de improvisación y solo se destaca un golpe agudo que se ejecuta en determinados y escasos momentos. El tocar lento, evitando estridencias o cantidad de golpes, es considerado una virtud relacionada con el deseo de los ancestros. A esta modalidad de toque se la denomina *binadu* –antiguo– y los tamboreros locales expresan con orgullo que «el toque nuestro es más tradicional. En Honduras y Belice son más desbocados». Esta es una afirmación que durante mis experiencias etnográficas en localidades beliceñas y hondureñas pude verificar, ya que tanto los tamboreros como los cantantes livingsteños son considerados prestigiosos, reconocidos como portadores de prácticas y conocimientos de la tradición garífuna antigua.

Otra particularidad de la base del hüngühüngü se relaciona con el esquema rítmico transcrito en la imagen 4.7.¹⁴

¹³ En las ceremonias chugú y dügü el toque de los tambores es exclusivamente el ugulendu, que si bien posee similitudes estructurales con el hüngühüngü, varía en intensidad y velocidad. En el capítulo 6 se presenta una descripción detallada de la música interpretada en dichas ceremonias.

¹⁴ En el Anexo 1.1 se explica esta notación. A través de los enlaces presentados en el Anexo 3.1, se puede acceder al registro audiovisual de estos toques de tambor en su contexto.

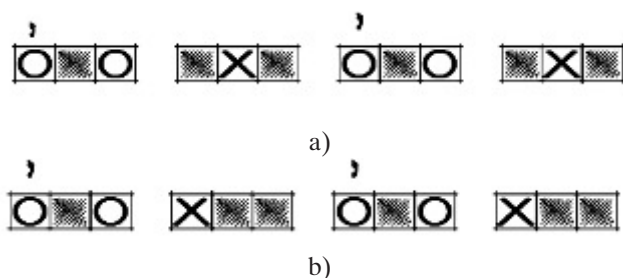


Imagen 4.7. Transcripción de la base del hüngühüngü: a) base hüngühüngü/ugulendu; b) toque labuga.

Los toques no solo poseen la complejidad técnica para obtener los timbres deseados y sostener tempo-volumen por largos ciclos –sobre todo cuando se ejecutan durante una caminata, colgados del cuello–, sino que también implican una dificultad rítmico interpretativa. En el caso del hüngühüngü, la percepción musical entrenada en la educación musical convencional suele generar una interpretación metrizada. Por ello, en una primera fase de aprendizaje, es habitual incurrir en el toque A en lugar de la interpretación del toque B. Tengo recuerdos vívidos de mis primeras experiencias tocando el garawoun en el bar Ubafu o en la Casa de la Cultura Garífuna y sentir esa tensión al intentar llevar fluidamente la variación. Allí estaba Sandú González –uno de los «segunderos»¹⁵ más destacados–, meneando la cabeza, sonriendo y haciendo el ritmo con sus manos en el aire, indicando la diferencia. Del mismo modo me lo han mostrado don Tulio Baltazar, don Mike Lalin y otros segunderos que refieren con orgullo al toque B como «toque estilo labuga», motivo por el cual así lo denominaré en adelante. En este toque, el tercer sonido –el agudo– se anticipa ligeramente, generando una situación rítmica en la que el espacio entre este tercer golpe y el siguiente tiende a alargarse, permitiendo que se destaque allí el toque del garawoun primera, que improvisa. De este último se transcribe uno de los tantos toques distintivos, tal como lo ejecuta el maestro Augusto, *Pisín*, Lalin. En el tambor primera, se buscan otros recursos como frases y rulos de diversas duraciones, así como la inclusión de un sonido seco, agudo y acentuado que se obtiene con la yema de los dedos. Los «primeristas» suelen tener sus fraseos particulares, y para la obtención de diversos timbres suelen presionar el parche con la mano opuesta a la que ejecuta los golpes. A diferencia de otros

¹⁵ «Segundero» es el término *emic* para quien ejecuta el garawoun segunda, mientras que «primerista» se utiliza para denominar al ejecutante del garawoun primera. A ambos también se les denomina como «tamboristas».

géneros en los que la improvisación del garawoun primera debe estar conectada con los pasos también improvisados de quien esté bailando, en el hüngühüngü la danza posee un diseño más simple. Por tal motivo los primeristas interpretan este toque en relación con la base del garawoun segunda y las sísiras, pero improvisando con mayor libertad.

La función del segundero es primordial, no solo sostiene la base, sino que es quien comienza los toques, decidiendo el tempo y debiendo conocer el repertorio de cantos en profundidad para poder identificar cuál es el ritmo que corresponde. Esto es algo que aprendí luego de muchos años en una ceremonia de cabo de año –primer aniversario del fallecimiento de un familiar–. Fue la primera vez que me invitaron a tocar garawoun segunda en un contexto ceremonial. Los cantos estaban a cargo de doña Elvira Álvarez –jefa *gayusa*– y Sofía Blanco –reconocida cantante de trayectoria internacional– y mis manos temblaban como nunca. Cuando comenzaron a cantar, Sandú se acercó y me susurró: «Punta, Augusto. ¡Punta!».

Al rato, las *gayusa* cambiaron el repertorio y me miraron de reojo. Entonces Sandú, agarrándose la cabeza, gritó: «¡Paranda! ¡Paranda! ¡Keimu!».

Todos reían, y quienes no me habían escuchado antes tocando el tambor se mostraban sorprendidos. A mi lado, Pisín improvisaba en el garawoun primera y tuve que esforzarme en sostener el tempo y el volumen que, sumado a los referidos cambios de ritmo, se constituyó en un desafío musical de gran exigencia. Las reacciones de los garífunas fueron similares a las que registraba cuando les devolvía un saludo en su idioma. Tocar el garawoun es un poderoso acto de suscripción identitaria que no solo me inscribía en la garifunidad –como el idioma o el uso del traje garífuna–, sino que también me posicionaba como un conocedor de la música del gusto de los espíritus. Asimismo, contar con la anuencia de reconocidos tamboreros y cantantes, legitimaba mi autoridad etnográfica.

Retomando la explicación sobre el hüngühüngü, la ejecución muchas veces fluctúa entre los toques A y B, lo que provoca un desafío para la transcripción (imagen 4.8). Esta fluctuación puede entenderse mejor al poner el foco sobre el patrón rítmico ejecutado por las sísiras. Allí observamos cómo la base del garawoun segunda en el toque labuga se homogeniza con el toque de sísiras, los cuales suelen ser intercalados con largos rubatos, en momentos en los que los maraquistas elevan sus brazos sobre sus cabezas y sacuden enérgicamente sus instrumentos.

Tanto en A como en B, el sonido agudo «X» es un golpe seco pero no acentuado, que se hace efectivo mediante la presión de los dedos de la mano sobre el centro del parche. Los tamboreros experimentados indican que la acentuación de ese tercer sonido es un típico

error de los tamboreros neófitos. Como referí antes, no se trata de una «galleta» o *slap* –golpes secos y acentuados reconocidos por los percusionistas de tradición afrocubana–, antes bien, se trata de un golpe presionado sobre el centro del parche, que atenúa el sonido producido por los anteriores dos golpes graves abiertos. Uno de los testimonios más elocuentes al respecto es el de Rashwan –nieto de Juan Sánchez, destacado segundero livingsteño–, quien plantea: «Mi abuelito siempre me retaba y me decía: “¡Toca en medio del tambor! ¡No andes tocando de lado! No saques la mano!”». Los que saben tocar segunda no andan sacando la mano para arriba ni para el costado. Se toca en medio».

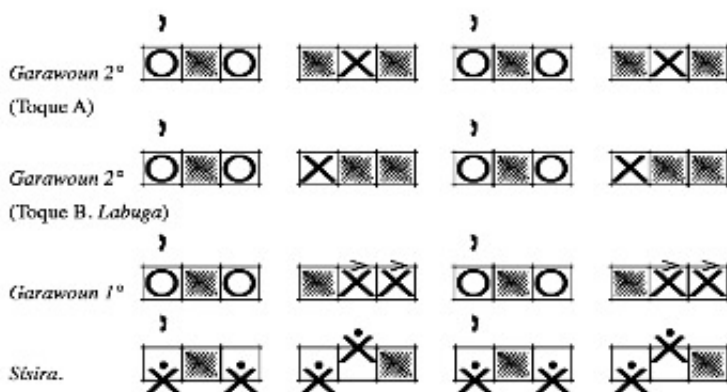


Imagen 4.8. Toque completo de hüngühüngü.

Los tamboreros encabezan la procesión, y el hüngühüngü permite articular los movimientos de la danza, consistente en un balanceo alterado entre uno y otro pie a partir del primer golpe grave del tambor. Cantantes y asistentes acompañan este balanceo con un leve giro de sus caderas y brazos. Se trata de una música poderosa, que afecta y moviliza a la gente que participa (Chernoff citado por Stoller, 1989, p. 112) conformando una experiencia sonora cuya dimensión es mucho más que un medio para un fin. El ritmo no solo abre la dimensión del *seiri* –la morada de los ancestros–, sino que derriba la frontera entre lo visible y lo invisible, el mundo interior y el exterior.

En el *yurumein* se canta, se toca y también se generan espacios de audición y percepción de lo invisible mediante el denominado «cuarto sonido», acción de importancia durante las ceremonias *chugú* que analizaré en el capítulo 6. Cuando los tamboreros se detienen y se agachan, los *garífunas* responden automáticamente al gesto corporal, hacen silencio, chistando, agitando los brazos y arengando al público para acompañar del mismo modo.

Los himnos yurumein poseen una versión local y una transnacional. La primera fue revelada oníricamente por un espíritu a la jefa de las cantantes *gayusa*, y desde entonces, se ha difundido entre los garífunas livingsteños, reconocida como «himno» y utilizada en el ritual aquí descrito y en la mayoría de las *performances* de los grupos locales. Se trata de un buen ejemplo de la eficacia que adquieren los modos de construcción y transmisión de las memorias sonoras garífunas. Tal como detallaré en el capítulo 6, las canciones son «reveladas» u «obsequiadas» a personas elegidas para que a su vez las transmitan al resto de la población en un ejercicio de activación y circulación de la memoria que expresa el lazo social intergeneracional. La autoría de estas canciones (ver anexo 3.1) es atribuida a los espíritus y este himno se difunde hace años en talleres institucionales y redes sociales.

Yurumein (hüngühüngü), versión livingsteña

<i>Añate gua waduheñu yurumeingie waresi biraña.</i>	Todavía vienen nuestros parientes de Yurumein, los vamos a recibir.
<i>Chuluhaña waduheñu yurumeingie waresi biraña.</i>	Ya llegaron nuestros parientes de Yurumein, los vamos a recibir.
<i>Ondara wagieme haba waduheñu hara walagula hara garinagu waledi.</i>	Aaah. Nos vamos a unir, son nuestros parientes, nuestras raíces, garífunas como nosotros.
<i>Waduheñu hara walagula hara garinagu waledi.</i>	Son nuestros parientes, nuestras raíces, garífunas como nosotros.

La letra contiene las claves del ritual: la llegada de los ancestros, su recepción, la reivindicación del linaje y la referencia a Yurumein, espacio etnogénico que también da nombre al ritual y a los himnos. Quienes arriban son «garífunas como nosotros», lo cual se presenta como una expresión explícita de la autoafirmación y la vinculación con la memoria colectiva en un reencuentro que evoca el sentido de las ceremonias de culto a los ancestros que analizaré en el capítulo 6. Si bien las traducciones del garífuna al español son complejas, la conjugación de verbos en presente y presente continuo —«todavía vienen, son nuestros parientes, los vamos a recibir»— es habitual para referirse a los espíritus, quienes custodian, dominan y protegen a los vivos. Esta temporalidad también surge en el himno transnacional.

Yurumein (hüngühüngü), versión transnacional

<i>Ah Yurumein tagerabei wayuna.</i>	Yurumein es el territorio de nuestros ancestros.
<i>Ah Yurumein tagerabei wagutu ñiba bagura bugura wabu waruweite.</i>	Yurumein es el territorio de nuestra abuela.

Ah ñiba bagura bugura wabu (x3)
Waluahainaña garinagu waledi.

Allí vas a amarrar tu hamaca con nosotros buscando a nuestros hermanos garífunas.

Ah gurariba bageibou wabu (x2)
Ah gurariba bageibou wabu waruweite
Oh ragubei biyagumari wabu (x3)
waluahainaña garinagu waledi.

Ah, en balsas viajas con nosotros.
Ah, en balsas viajas con nosotros, nuestro rey.
Oh, agarra tu canaleta con nosotros buscando a nuestros hermanos garífunas.

Ah liyumou chururuti duna (x2).
Ah liyumou chururuti duna waruweite.
Ah liyumou chururuti duna.
Ah ñiba bagura bugura wabu (x2).
waleuaheinaña garinagu walede.

Ah, en la boca del agua.
Ah, en la boca del agua, nuestro rey.
Ah, en la boca del agua, allí vas a amarrar tu hamaca con nosotros buscando a nuestros hermanos garífunas.

Yurumein nege buga wageirabei
bugariigu hamutiva harutiñanigiñe (x2).

Yurumein era nuestro territorio los blancos nos expulsaron de allí

Ah ligia buga wayabibei faya faya haña
dügülenchu waluahainaña garinagu
walede (x3).

Ah, por eso navegamos y navegamos de costa en costa, buscando a nuestros hermanos garífunas.

Se alude a un pasado idealizado en Yurumein, la tierra ancestral —«de nuestros ancestros, de nuestra abuela»—; un presente de dificultades en el continente —«la boca del agua»—; y un deseo de reencontrarse en un futuro —«la muerte»— con esas tierras ancestrales equiparables desde el presente a «la morada de los ancestros». Yurumein no solo se reconoce como terruño primigenio, sino que también se lo refiere como un destino paradisíaco *post mortem*. La expresión «[a]garra tu canaleta [...] vas amarrar tu hamaca con nosotros», responde a la necesidad de luchar por este presente, pero siempre en relación con la memoria familiar —«nuestras raíces, nuestros parientes»—. La hamaca es el implemento utilizado en el hogar tradicional garífuna para dormir, una costumbre que aún hoy se mantiene en muchas familias y en todas las ceremonias de la espiritualidad. Asimismo, el amarrar y el remar —«agarra tu canaleta con nosotros»— se presentan como tareas comunitarias que en la expresión «por eso navegamos de costa a costa», incluye a todas las localidades producto de la dispersión garífuna. La gramática de la navegación refuerza el mito primordial de la travesía forzada por la deportación. Asimismo, los himnos expresan el deseo transnacionalizado de una re-unión de la diáspora garífuna

y el retorno a Yurumein como una utopía restaurativa del pasado de guerra y sometimiento: «Yurumein era nuestro territorio, los blancos nos expulsaron de allí».

Durante el yurumein se hacen visibles los procesos de *resistencia* garífuna por preservar sus tradiciones, expresando el orgullo étnico mediante acciones explícitas como la ocupación del espacio público; y de *innovación*, como la monumentalización de su espíritu tutelar o la procesión de San Isidro en una camioneta en lugar de barcas. Por parte de los grupos dominantes, observamos procesos de *imposición* mediante acciones como la apertura de la parroquia y el préstamo de la imagería por parte de la iglesia; el financiamiento de las barcas para el Día del Garífuna de Guatemala; la promoción turística del evento por parte del Estado y la negativa a colaborar con el Día de San Isidro.

La expresión del orgullo étnico es subsidiada en tanto cumple con el formato estatal que aumenta el control sobre los elementos culturales garífunas, generando procesos de *enajenación* (Bonfil, 1991) y desacralización (Segato, 1990). Mientras los garífunas actualizan sus estructuras míticas y transmiten la memoria colectiva, la promoción turística estatal opera en un sentido enajenante tendiente a «carnavalizar» la procesión, banalizando sus sentidos. Un buen ejemplo de esto lo constituye la acción estatal del uso del ritual yurumein fuera de su contexto para promover un «carnaval guatemalteco» durante el mes de febrero y así sumarse a la agenda turística internacional,¹⁶ tal como observamos en la imagen 4.9 que promociona la actuación de la Orquesta de Percusión Garífuna en el microcentro de la ciudad capital.

Las estrategias de visibilización dispuestas en esta procesión son movilizadas por el poder sónico en el marco de una arena interétnica en la que garífunas, Iglesia católica y Estado nación establecen acuerdos y tensiones sobre el uso de espacios y símbolos. Al hacer foco en el acontecimiento final de la procesión observamos que en el Día de San Isidro –celebración del calendario católico– ingresan a la iglesia interpretando un canto local de tradición garífuna; mientras que en el Día del Garífuna de Guatemala –festividad del calendario político– interpretan cantos de tradición católica en idioma garífuna con tambores. Asimismo, mientras en el Día de San Isidro la figura principal detrás de la que se vertebra la procesión es San Isidro Labrador, en el caso del Día del Garífuna de Guatemala dicho rol es adjudicable al retrato de Marcos Sánchez Díaz. La garifunidad es expresada mediante

¹⁶ A través de una serie de *performances* de la Orquesta de Percusión Garífuna en la Plaza de la Constitución y el Paseo de la Sexta –microcentro de la ciudad de Guatemala–, el Inguat y el Ministerio de Cultura y Deportes intentan recrear el carnaval y presentar a la cultura garífuna como una atracción de interés para promocionar el turismo interno.

elementos culturales que se conjugan y se oponen, se integran y se excluyen a la vez que se visibilizan e invisibilizan, se hacen audibles e inaudibles, se identifican y se diferencian en modos que se presentan solo comprensibles desde la perspectiva transcultural y dinámica que me propongo sonorizar y visibilizar por medio de la etnografía.



Imagen 4.9. Promoción del carnaval difundida en redes sociales del Inguat, 2017.

Si la *performance* del yurumein en su contexto ritual privado está dirigida a satisfacer el mandato espiritual, durante la puesta en escena pública se busca interpelar a los no garífunas en el marco hostil, racializado y estereotipante del «África imaginada» descrita en el capítulo 3. De ahí que se exacerban los determinantes simbólicos y aparece un garífuna «hiperreal» (Ramos, 1994), con ropas raídas y sombrero de paja como recién arribado al continente, dedicado a la pesca y la agricultura; o su versión moderna, con un traje típico confeccionado con coloridas telas de diseño cuadrillé. Se trata de una producción de etnicidad de corte relacional que evidencia la necesidad de reivindicación en el marco de relaciones asimétricas de poder. Los cantos en idioma garífuna; la práctica del «cuarto sonido»; la irrupción en la iglesia con tambores y ofrendas como el casabe, plátanos y cocos; y las instalaciones como la cruz de arena junto al retrato de Marcos Sánchez Díaz se configuran como claves de la opacidad ritual vedadas al público no-garífuna. Al mismo tiempo, se presentan como acciones

de ocupación de espacio público que dan cuenta de la necesidad de preservar los elementos culturales propios ante la avanzada enajenante del poder estatal y eclesiástico que buscan aumentar su control.

Ambas procesiones –la del 15 de mayo y la del 26 de noviembre– expresan el uso estratégico de la música, la corporalidad y la *performance* ritual. Se trata de un sonopoder que activa la memoria colectiva, reivindica la ocupación garífuna de Livingston y articula acuerdos con los grupos dominantes, al hacer uso de los espacios y del heraldo público, a diferencia de los rituales que analizaré en los capítulos siguientes, practicados en ámbitos semipúblicos y privados. Las acciones rituales del yurumein se constituyen como formas de acción política sonoramente organizadas que vehiculizan significados de uso estratégico y, como tales, moldean la identidad garífuna contemporánea de modos diversos en los que espacios, prácticas y actores de lo público y lo privado, lo hegemónico y lo subalterno, lo local, lo nacional y lo transnacional se incluyen, se excluyen y se interpenetran.

*Laguñeda naudaooo laguñeda
tule alma nubaron haña irauweina ariebu
¡Ure, ure, viva!*

Se va a oscurecer conmigo abuela.
Un espíritu abre las manos frente a mí por las noches.
¡Ure, ure, viva!
(Canto wanaragua).



Capítulo 5

WANARAGUA: DANZANDO LA RESISTENCIA

En este apartado me propongo describir y analizar el ritual wanaragua, danza masculina garífuna que evoca la resistencia de los antepasados ante la avanzada de los conquistadores europeos en la isla Yurumein hacia fines del siglo XVII. Se trata de una práctica articulada por medio de toques de tambor y cantos que, junto con otros elementos, conforman la matriz cultural garífuna y, a diferencia del Yurumein descrito en el capítulo 4, se realiza en el espacio semipúblico –transcurre en la calle y en los domicilios particulares–, no recibe apoyo financiero y sus principales destinatarios son la propia población y sus practicantes.

En la primera parte de este capítulo describo el wanaragua mediante un análisis que integra el presente etnográfico y el devenir histórico para establecer diálogos con los antecedentes de esta danza en un intento por (re)descubrir y visibilizar sus vínculos con la espiritualidad local. En una segunda parte presento un acontecimiento particular que, integrado a la dimensión onírica y a mi experiencia etnográfica, permite explorar los modos en los que este ritual activa memorias sonoro-corporales, formas de organización y conocimiento que vehiculizan significados culturales que moldean la garifunidad.

5.1 Resistir

El amanecer del 6 de enero los comerciantes acomodaban su mercadería e iban llegando las primeras lanchas cargadas de turistas al muelle de Livingston. La afluencia turística no era muy alta y los casaqueros descritos en el capítulo 3 se esforzaban en ofrecer sus servicios de guías. Caminé hacia la parroquia Nuestra Señora del Rosario donde comenzaría el wanaragua, una danza que se interpreta cada 25 de diciembre, 1 y 6 de enero, para evocar la resistencia de los antepasados

ante la avanzada de los conquistadores europeos en la isla Yurumein durante el período etnogénico (imagen 5.1) . La tradición oral expresa que los hombres, cansados de que los ingleses violaran a sus mujeres, decidieron travestirse, cubriendo sus cuerpos con vestimentas y máscaras. De esta manera, danzaban para atraer al enemigo que, engañado por la *performance* de quienes creían eran mujeres caribes, era sorprendido y reducido. Esta danza se realiza todos los años por un grupo de garífunas que recorren el pueblo durante horas y forma parte de un importante ritual de autoafimación identitaria.



Imagen 5.1. Inicio del wanaragua frente a la parroquia, Livingston, 2016.

Con el nombre wanaragua o yankunú –este último es el nombre que se le da en español– se conoce al género musical dancístico interpretado, así como a los bailarines que integran la agrupación que desde la madrugada visita todos los barrios del pueblo, deteniéndose en hogares y comercios que lo solicitan para hacer una *performance* que integra toques de tambor, pasos de baile y cantos, recreando esta danza considerada por ellos como «guerrera». En la medida en que se profundiza la etnografía, aparecen palabras clave que permiten referir al wanaragua como un término polisémico relacionado con el *ethos* guerrero garífuna que no solo es utilizado para nominar al género musical, al toque de tambor y a los bailarines participantes del ritual, sino que también expresa la resistencia, el coraje y la sagacidad de los ancestros durante la época colonial. Por esa misma conexión con la

ancestralidad también da cuenta de un horizonte nostálgico (Johnson, 2007a) que refiere a la geografía espiritual y a la memoria restitutiva, tal como podemos hallar resumido en este testimonio de Wilson:

Una vez vestido con el traje, se vuelve muy nostálgico uno. Camuflarte como mujer y cuidar la vida de los tuyos y tu propia vida, te devuelve doscientos años atrás, revivís el miedo que tuvieron que pasar nuestros ancestros para resistir y salvarse. Te llena de orgullo ver la capacidad de sabiduría que pudieron tener, ya sea ellos carnalmente o inclusive alguien espiritualmente como para darles la técnica de persuasión contra el enemigo. Llena de nostalgia porque las mismas canciones hablan. Wanaragua es persuasión, sensualidad, dureza en algún momento, agresividad... Se vuelve muy intenso, el tambor te exige, te pide (Wilson, 32, f. o., 2017).¹

Los bailarines wanaragua esperaban el inicio del ritual agrupándose en la calle. Tenían el cuerpo enteramente cubierto con telas y sus rostros con máscaras construidas con un marco de acero y una red de alambre. Evitaban dialogar con el público para no revelar su identidad y el público juega a adivinar quiénes son. Sobre sus cabezas llevaban pañuelos cubiertos por un sombrero llamado «corona» confeccionado con una base de cartón, sobre la cual se pegan papeles de diversos colores y texturas, lentejuelas, pequeños espejos, objetos brillantes y algunos habían incorporado coloridas plumas. Sus vestidos eran enterizos, con puntillas y volado; una capa cubría hombros y antebrazos. En el borde inferior de la capa, a la altura del ombligo, colgaban cintas de tela de diversos colores. Sobre las faldas del vestido, muchos superponían otras telas de colores y texturas diferentes que cubrían hasta unos centímetros por debajo de las rodillas, donde ataban los *illaku* o *chinchines*, sonajas confeccionadas con pequeños caracoles marinos cocidos a un retazo de tela desde el cual parten dos lazos con los que se amarran a la pantorrilla. La mayoría llevaba también medias largas, sin dejar ver ni un centímetro de piel de las piernas. De la misma manera, muchos otros utilizaban guantes para cubrir sus manos, algunos de lana, otros de encaje y la mayoría, de tela de algodón blanco.

¹ Las citas etnográficas de este trabajo se detallan del siguiente modo: nombre, edad, año de entrevista. Las iniciales «f. o.», luego de la edad, indican que se trata de una «fuente oral». Algunos nombres han sido modificados para preservar la identidad de los interlocutores.

Aquel 6 de enero, don Tulio,² con su tambor garawoun segunda; y Rashwan, el pequeño y «prodigioso»³ tamborero de trece años, a cargo del garawoun primera, se dispusieron en la puerta de la parroquia luego de una breve bendición oficiada por el sacerdote a cargo. Ya habían tensionado los cueros y don Tulio ató el tambor a su cintura de manera que quedara suspendido en el aire y retumbara ese sonido ronco y grave con el que empezó la secuencia.

El ritmo comenzaba con una base interpretada por el garawoun segunda: dos golpes agudos, uno grave y otro agudo, algo que analizaré en el apartado 5.3.3. Cuando el primer wanaragua –un niño– salió de la ronda y se acercó al tambor, la base duplicó los golpes graves y se potenció, cambiando ese primer momento rítmicamente espaciado en una marcha arrolladora. Simultáneamente, el garawoun primera –más pequeño y con un timbre más agudo– iba alternando entradas y salidas, llamando al bailarín que iba respondiendo a ese diseño explosivo e incisivo, reproduciendo casi con exactitud lo que los pies del wanaragua hacían mediante frases de diversas densidades, acentuaciones y rulos. Al desplegar esa energía desde sus pies, se iban desprendiendo algunos caracoles de sus *illaku*, que eran recogidos con destreza por los niños que observaban alrededor de la ronda. En la imagen 5.2 se puede apreciar este movimiento de los niños, al igual que los instrumentos referidos.



Imagen 5.2. Niños atentos a los caracoles de los *illaku*, Livingston, 2015.

² El 17 de junio de 2017 recibí la triste noticia sobre el fallecimiento de Tulio Baltazar, referente del tambor garawoun livingsteño. Sirvan estas líneas como humilde homenaje a su memoria.

³ Entrecomillo esta caracterización *etic*, debido a lo que plantearé seguidamente como denominaciones *emic* las de «elegido» o «ya vino con eso».

Dos mujeres comenzaron a cantar, regulando sus voces que debían sostener esas largas notas durante todo el día para acompañar e impulsar las danzas. El repertorio utilizado durante la procesión contenía más de una docena de canciones. Cada wanaragua tenía su estilo: quiebres de cintura, patadas en el aire, la cabeza moviéndose de un lado al otro, las manos hacia el frente, como empujando el aire. Algunos entraban con un temblequeo seguido a la perfección con un rulo continuo de tambor, que cortaban con un quiebre de cintura seguido atenta y simultáneamente por un golpe seco y acentuado del primerista.

Los espejos que tenían sobre sus sombreros destellaban reflejos que rebotaban en las paredes del frente de la iglesia y en los ojos del público. La conexión entre danza y tambor era evidente. «El tambor toca lo que mis pies le dicen que tiene que tocar», repiten los bailarines cuando se les consulta. Desfilaron todos, eran catorce en ese primer toque, y cerró don Mike —el jefe wanaragua—, quien ingresó al círculo caminando y mirando a su alrededor, altivo, para luego explotar en unos pasos enérgicos que enmascaraban sus setenta y un años. «El viejo sabe, es quien mejor lo hace», me decía un joven participante. Se movía diferente, alternaba entre el paso enérgico y una pausa en la que emulaba una figura femenina de balanceo de caderas con las manos en asa sobre la cintura, como seduciendo al tamborero. Entonces una mujer local, que formaba parte del público, se acercó y le entregó unos billetes. Don Mike hizo una reverencia, guardó el dinero en la bolsa de tela azul que le colgaba del cuello, se persignó, disparó otra secuencia de pasos, se agachó sobre los tamboreros y colocando cada una de sus manos sobre los dos tambores, dio por finalizado ese primer wanaragua del día. No hubo aplausos ni exclamaciones. Simplemente todos fuimos saliendo del cerco perimetral de la iglesia y partimos hacia la aventura wanaragua, casa por casa por todo el pueblo, lo que resultaría ser mucho más extenuante de lo que había previsto. Tanto la danza como el canto y el toque de tambor, requieren de un gran esfuerzo de los participantes. Las vestimentas de los bailarines dificultan la movilidad y, en términos de la *performance* instrumental, el toque de tambor debe sostenerse a la velocidad e intensidad adecuada.

Los cantos poseen entre dos y cuatro frases caracterizadas por notas largas que en la repetición complejizan la interpretación, guiada por una cantante líder seguida por los coros del resto de los cantantes y el público. De la misma manera que ocurre con los tambores, la presencia de un canto regular y sostenido es lo que funciona como base para el desarrollo de la danza, tal como nos explica Maura, una de las cantantes que sale todos los años con el grupo: «Los cantos hacen mover al wanaragua, como que lo envuelven y lo animan, ellos sienten la energía».

Sumado a las características particulares de los pasos dancísticos, los toques de tambor y los cantos, se destaca el hecho de ser una procesión extensa, en la que el grupo camina durante todo el día, en un promedio de catorce horas o más. Recorren todo el pueblo, sus barrios, los hogares de sus familiares y amigos, donde reciben colaboraciones económicas, comidas y bebidas en encuentros en los que la alegría y la nostalgia se combinan en cada saludo, cada ronda de baile, cada canción. Se trata de momentos en los que las familias recuerdan a sus muertos y renuevan la esperanza por su futuro: «el wanaragua se lleva lo malo del año y nos deja la esperanza para que sigamos resistiendo y luchando día a día», tal como me explicaba una de las mujeres que, emocionada, recibía al grupo en su casa: «Mi abuelo salía como wanaragua, también mi papá. *Aquellos*⁴ ya no están acá en esta tierra, pero allí está mi hijo y mis nietos, mira qué bien lo hacen». El grupo posee una estructura jerárquica encabezada por el jefe wanaragua, dos cantoras –responsables de la recaudación y detalles del recorrido– y los bailarines –entre quienes se reconoce autoridad de acuerdo con su experiencia en el ritual–, cuyo número varía en cada edición. Al finalizar la procesión se reúnen en el domicilio de uno de los integrantes, descansan, se cambian la vestimenta y cuentan el dinero recaudado que es distribuido en partes iguales entre todos los participantes, sin distinción de edad o función. El único requisito para recibir dicho pago es haber participado de la totalidad del ritual, situación que es controlada por las responsables de la recaudación por medio de un listado. La paga varía de acuerdo con la cantidad de participantes y la generosidad de los aportantes: familias, comerciantes y público ocasional. Según mis registros la procesión del 6 de enero cuenta un promedio mayor de participantes –quince bailarines, seis tamboreros y cuatro cantantes– que las ediciones de navidad y año nuevo. Cada uno recibe una paga que oscila entre los ochenta y los ciento sesenta quetzales (diez a veinte dólares), lo que no representa un ingreso de importancia que motorice el ritual sino, antes bien, un don que recompensa el esfuerzo con la posibilidad de llevar un buen plato de comida a la mesa familiar. Todos los que bailaron, tocaron y cantaron, desde los niños de seis años de edad hasta el jefe wanaragua, reciben la misma porción de lo recaudado y la protección de los espíritus, de igual modo en la que esta se garantiza a los aportantes. Se trata de la expresión de un circuito de intercambios y reciprocidad en el que las

⁴ Como ya he mencionado en los capítulos anteriores, el pronombre demostrativo «aquellos» es el término *emic* utilizado entre los garífunas para aludir a los ancestros. No solo refiere a los ascendientes del período etnogénico, sino que se traslada al borde temporal inmediato familiar en el que las máscaras, los tambores y los cantos vehiculizan significados históricos particulares.

entidades ancestrales deben ser recordadas y ofrendadas por medio de las diversas prácticas que describo y analizo como parte conformante de la matriz identitaria. En este caso, se identifica el wanaragua como una forma de organización que, al igual que el sentido del ritual de culto ancestral que describiré en el capítulo 6, promueve la unión y la solidaridad sociofamiliar.

5.2 Un sacrificio por *aquellos*. Apuntes sobre la beligerancia garífuna

A través de la etnografía surge la consideración del wanaragua como una danza «guerrera» cuyo sentido clave es la evocación de un contexto de hostilidad dentro del cual los antepasados son presentados como temidos combatientes. Al rastrear los antecedentes de la beligerancia garífuna e intentando descubrir la historia más allá del presente etnográfico (Sahlins, 1988), se observa que el período etnogénico en Yurumein –San Vicente y las Granadinas, Antillas Menores– estuvo signado por encuentros y disputas que exceden la resistencia ante el embate colonial inglés. De acuerdo con las fuentes analizadas en numerosos trabajos (Conzemius, 1928; Taylor, 1951; González, 1970 y 1986 [1983]; Helms, 1981), desde la ocupación europea de la isla en 1624 ocurrieron disputas territoriales, raides e intercambios entre grupos caribes y arawakos fruto de los cuales se genera el grupo de los *caribe-isleños*. La llegada de africanos entre 1635 y 1675 complejizó más la zona, ya que a las pugnas territoriales entre caribe-isleños –subdivididos en grupos denominados caribes negros y caribes rojos o amarillos– se superponían disputas con ingleses y franceses. En una cita colonial del año 1795 se sugiere una rebelión de los afro-caribes, quienes se separan de los caribe-isleños en 1676 cuando estos planeaban asesinar a todos los niños para controlar la creciente superioridad afro-caribe, la cual a la vez se iba nutriendo de otros naufragios y del cimarronaje antillano que incluía africanos de procedencia yoruba, fon, fanti, ashanti y congo que desde diversos puntos de las Antillas se unían a este grupo (Foster, 1987).

Al observar las alianzas y las disputas entre los grupos nativos y los ejércitos europeos durante la Guerra del Caribe que enfrentó a Francia con Inglaterra entre 1747 y 1790 (Johnson, 2007a y b), se puede describir al período etnogénico garífuna como un espacio-tiempo de alta belicosidad, en el que este grupo afrocaribeño disputaba territorio, recursos y posesiones en un marco signado por la violencia colonial y esclavista. En este particular momento los garífunas son catalogados

por los europeos como guerreros de gran agresividad. Las fuentes consultadas dan cuenta del uso de armas y estrategias que desafiaban a las milicias europeas. Entre los elementos se mencionan flechas y lanzas envenenadas, hachas, garrotes, dagas y gases nocivos generados mediante la quema de ciertas especies de pimientos. Las técnicas de ataque incluían raids sorpresivos con certeros disparos de flechas ardientes que generaban incendios de casas y cuarteles; liberación de esclavizados y asesinatos de europeos; experticia en el manejo de canoas y navegación nocturna con las que desplegaban tácticas marítimas que desconcertaban a los europeos (González, 1990).

Una de las fuentes escritas más antiguas es el libro *Histoire naturelle et morale des isles Antilles de l'Amerique* publicado en 1658 por el misionero y naturalista francés C. de Rochefort. Allí se detallan las estrategias guerreras caribes como consecuencia directa de las agresiones recibidas y el sentimiento de venganza por sus muertos como un motivo irrefrenable para impulsar los ataques. En la traducción al inglés publicada por John Davies en 1666, encontramos pasajes donde se destacan esos procesos de resistencia explícita y, también, la importancia de la voz femenina impulsando el enfrentamiento:

Pero volviendo a los consejos de guerra de nuestros *caribes*: cuando comienzan a calentarse el cerebro con la bebida, una anciana entra en la asamblea con semblante y porte tristes, y con lágrimas en los ojos exige audiencia; que fácilmente se le concede, por el respeto y la reverencia que le dan a su edad, con voz lúgubre, interrumpida por suspiros, representa las injurias que ha recibido toda la Nación por parte de los *arawakos*, sus antiguos e inveterados enemigos. Y habiendo repasado las mayores crueldades de los que han matado o capturado en las batallas libradas entre ellos, llega a particularizar en los que últimamente fueron hechos prisioneros, masacrados y devorados en algunos enfrentamientos posteriores. Por último, concluye, que sería un desprecio vergonzoso e insoportable para su Nación, si no se vengaran e imitaran generosamente a sus predecesores, esos valientes *caribes*, que no se preocupan tanto como de obtener satisfacción por las injurias recibidas [...] (Rochefort, 1666, p. 318, énfasis del original).⁵

⁵«But to return to the Councils of War of our *Caribbians*: When they begin to have their brains warm'd with their drink, an old Woman comes into the Assembly with a sad countenance and deportment, and with tears in her eyes demands audience; wick being easily granted her, by reason of the respect and reverence they bear to her age, with a doleful voice, interrupted by sighs, she represents the injuries wick the whole Nation hath receiv'd from the *Arouagues*, their ancient

Nancy González (1990)⁶ establece una *relación directa entre la guerra y la religiosidad caribe al destacar que las represalias eran solicitadas por los familiares sobrevivientes en los consejos de guerra y por los propios muertos a través de sueños. Es decir que la venganza se constituía ya en ese entonces como parte del mandato ancestral a cumplir y una posible causa de aflicción para los vivos*. Asimismo, destaca el rol de la mujer, lo que requiere una especial atención. Al analizar la danza desde las divisiones de género, observamos que los bailarines y tamboreros son exclusivamente hombres, mientras el rol vocal es principalmente femenino. Existen registros de algunas mujeres que han salido a bailar como wanaraguas y hombres que realizan los cantos, por lo que el hecho de cantar es considerado como un valor alto y distintivo entre los tamboreros que dominan el arte de hacerlo junto con el toque. La construcción de la masculinidad no está ni en el rol que se cumple durante el ritual, ni en la resistencia física que deben comprobar tocando, danzando y cantando. La masculinidad se expresa en la construcción simbólica del significado del ritual, en el sentido de construirse la imagen de un guerrero sagaz, que combina potencia, inteligencia y destreza para defender a su mujer. Pero esta construcción no posiciona a la mujer en un rol pasivo e indefenso. Los sentidos circulantes actualmente en Livingston reflejan los valores de matrifocalidad con la que muchos trabajos antropológicos describen la estructura parental y familiar garífuna (González, 1970; Helms, 1981). Durante las entrevistas, la explicación sobre el sentido del wanaragua coincide con los sentidos atribuibles a la voz de aquella anciana en el consejo de guerra caribe anteriormente citada:

Los hombres se iban al monte a trabajar, las mujeres se quedaban en casa y los ingleses las violaban. Entonces las mujeres fueron las que pidieron a los hombres que hagan algo. Ellas cambiaron

and inveterate Enemies: And having reckon'd up the greatest cruelties wich they have kill'd or taken in the Battels tha were fought between them, she comes to particularize in those who were lately made Prisoners, massacred, and eaten, in some later Engagements: And at last she concludes, tha it were a shameful and an insupportable disparagement to their Nation, if they should not revenge themselves, and generously imitate their Predecessors, those brave *Caribbians*, who minden nothing so much as to gain satisfaction for the injuries they had receiv'd [...]» (Rocheftort, 1666, p. 318).

⁶ González no cita este mismo pasaje de modo textual, pero menciona que allí la mujer incita una represalia «bailando y cantando», lo cual no surge de la fuente original y se presenta como una curiosa conjetura personal de la autora: «Rocheftort (1666, p. 318) described an older woman *dancing and chanting* to incite the men of her group to mount a retaliatory raid [...]» (González, 1990, p. 29, énfasis propio).

la historia, porque fueron ellas las que hablaron. *Wanaragua es nostalgia*, porque yo no sé si mi abuela fue violada, y es *sufrimiento*, porque no cualquiera puede bailar, cantar o tocar el tambor así, todo el día. *Hay que resistir*, es un sacrificio por *aquellos...* (Maura, 42, f. o., 2016).

En esta interpretación nativa no solo se enfatiza la voz femenina, sino también las claves del ritual que me interesa destacar: *el sentimiento de nostalgia da cuenta de la evocación de una memoria emotiva que debe ser honrada a través del «sufrimiento» y la «resistencia» entendidos como una ofrenda.*

En el libro de Rochefort, encontramos también la referencia a la enemistad entre los caribes y los ingleses:

Después de los arawakos, *los mayores enemigos que tienen los caribes son los ingleses*: esta enemistad surgió de ahí que [...] subieron diversos *caribes* a bordo de sus barcos, donde al principio los habían encantado con amabilidad y pequeños obsequios, especialmente el *aqua vitae*, que les encanta; cuando vieron su embarcación llena de esta pobre gente, que nunca soñó con semejante traición, levaron anclas y llevaron a los *caribes*, hombres, mujeres y niños a sus plantaciones, donde todavía se mantienen como esclavos: se informa que siguieron el ejemplo de los españoles: de donde viene que todavía guardan rencor a los ingleses, y apenas pueden soportar oír hablar su lengua [...] (Rochefort, 1666, p. 323, traducción y énfasis propios).⁷

Al describir los choques con los españoles, Rochefort justifica las guerrillas caribes en la crueldad colonialista y también los antecedentes de las alianzas entre caribes-isleños y africanos en este contexto de hostilidad:

⁷ «Next the *Arouagues*, the greatest Enemies the Caribbians have are the English: this enmity took its rise hence, that the English [...] got divers of the Caribbians aboard their Ships, where they had at first charmed them with kindness, and little presents, especially *aqua-viate*, wich they extreamely love; when they saw their Vessel full of these poor people, who never dreamed of any such treachery, weighed anchor, and carried the Carribians, men, women, and children into their Plantations, where they are still kept as slaves: it is reported they followed the example of the Spaniards: Whence it comes that they still bear a grudge to the English, and can hardly endure to hear their Language spoken» (Rochefort, 1666, p. 323).

En cuanto a los españoles, en el primer descubrimiento de América, los caribes, que eran entonces poseedores de todas las Islas Caribe, fueron cruelmente tratados por ellos. Los persiguieron con fuego y espada, y los persiguieron hasta los bosques, como fieras, para llevárselos cautivos a trabajar en las minas: procedimiento que obligó a este pueblo, que es valiente y generoso, a oponerse a la violencia, y tenderles emboscadas a sus enemigos, para asaltarlos en sus barcos que estaban en sus caminos, los que bordeaban sin temor a las armas de fuego, abriéndose paso a través de espadas y picas, en cuyos intentos fueron muchas veces tan afortunados, que se convirtieron en amos de diversos barcos ricamente cargados, despachando a todos los que se les oponían. Es cierto que perdonaron a los esclavos negros que encontraron y los llevaron a tierra para trabajar en sus hábitats; de ahí vinieron los negros que tienen en presente en San Vicente y algunas otras islas (Rocheftort, 1666, p. 324, traducción y énfasis propios).⁸

Lo expuesto permite comprender que la etiqueta de belicosidad adosada a los garífunas no era un mero producto del prejuicio colonialista, sino una descripción de su agresividad y la capacidad de ataque-defensa desarrollada durante el período etnogénico. Los modos de acción de los guerreros garífunas aterrorizaban a los ejércitos europeos que solo lograron derrotarlos al doblegarlos en número y con la ayuda de las epidemias de viruela y fiebre amarilla que asolaron la zona entre los siglos XVII y XVIII. La deportación por parte de los ingleses en 1797 no solo se concretó con el objetivo de preservar la posesión de la isla y desarrollar actividades sin la atemorizante presencia caribe, sino también en trasladar ese temor a los españoles como un modo de distraer los ataques sobre la Honduras Británica, actual Belice. Es decir que ya en ese momento la representación belicosa de este grupo étnico era conocida, temida y, también, utilizada como estrategia.

⁸ «As for the Spaniards, at the first discovery of the America, the Caribbians who were then posse'd of all the Caribby-Islands were cruelly trated by them; they persecuted them with fire an sword, and pursu'd them even into the woods, as wild beasts, tha they might carry them away Captives to work in the Mines: wich kind of procedure forc'd this people, wich is valiant and generous, to oppose the violence, and to lay ambushes for their Enemie, nay to assault them in their Ships wich lay in their Roads, wich they borden without any fear of fire Arms, making their way through Swords and Pikes: In wich attempts they were many times so fortunate, that they became Masters of divers Ships richly loaden, dispatching all that oppos'd them: True it is, they pardoned the Negro slaves they met with, and having brought them ashore ut them to work in their Habitations; thence came the Negroes wich wich hey have at present un St. Vincent and some other Islands [...].» (Rocheftort, 1666, p. 324).

De hecho, durante el período centroamericano posdeportación, se registra la participación de contingentes garífunas como mercenarios en diversas campañas militares, como el período de la independencia de Guatemala, entre 1814 y 1821 (González, 1990).

La insurrección, derrota y deportación garífuna en San Vicente fue difundida en diversas crónicas que cifran en Joseph Chatoyé la figura martizada del líder garífuna, quien fuera asesinado por los ingleses el 14 de marzo de 1795, apenas comenzada la guerra. Su figura ha ido popularizándose y constituyéndose en un emblema de la resistencia garífuna de la mano de los movimientos de reivindicación étnica, por influencia del Black Power y el panafricanismo (Gullick citado por Johnson, 2007a, p. 210) y la red de intelectuales beliceños formados en universidades estadounidenses durante la década de 1960 (Matthei y Smith, 2008). Actualmente existe un monumento en su honor en la isla de San Vicente y un proyecto de ley que propone nombrar una calle con su nombre en el Bronx (Estados Unidos). En los últimos años, también ha comenzado a valorarse el nombre de su esposa, Barauda, como un símbolo de la resistencia garífuna femenina. Una de las historias inspiradas por la gesta de este líder fue una obra escrita por William Henry Brown, caribe de nacimiento que, luego de trabajar como mayordomo en un barco, funda en 1816 la African Company, una agrupación formada en su totalidad por actores afro. En 1821 creó el African Grove Theatre en la ciudad de Nueva York, que en 1823 presentó *The Drama of King Shotaway*, la puesta en escena de una insurrección colonial en una isla del Caribe, lo que se supone la primera obra teatral afronorteamericana (Nelson, 2004).

Al considerar estos antecedentes, no llama la atención que en el presente los bailarines wanaragua sean presentados como «guerreros» y que la danza adquiera momentos de gran intensidad y solemnidad. La belicosidad representada en la danza no solo se relaciona con la genealogía étnica y la memoria reitutiva, sino también con la realidad descrita en el capítulo 3, que expresa una situación de pobreza estructural y marginalización del pueblo garífuna. El concepto de *resistencia* aplicado a la figura de los protagonistas de esta danza adquiere, entonces, diversos sentidos. Por un lado, se trata de una evocación del *ethos* guerrero de los ancestros en defensa de sus mujeres, simbolizada a través de la acción de soportar la vestimenta, el peso de los tambores, el despliegue físico de la danza y la caminata durante todo el día. Por otro lado, siguiendo a Sherry Ortner, es preciso asumir la complejidad del concepto de resistencia para evitar su reificación y romantización –generada por estudios carentes de profundidad etnográfica– y entenderlo como un emergente de las redes que articulan relaciones asimétricas de poder las cuales exigen considerar la diversidad de

transformaciones que operan entre grupos cultural y socialmente dominantes y dominados. La resistencia puede ser apreciada más allá de un mero acto de oposición cuando mediante una etnografía densa podemos acceder a los modos creativos y transformadores en los que esta se expresa, incluyendo la multiplicidad de acciones sociales en las que las personas participan (Ortner, 1995), tal como problematiza Michel Taussig (1980) para el caso afrocolombiano y sus relaciones con la propiedad, el campesinado y la narrativa sobre la pobreza; o por Catherine Walsh (2012) en su análisis sobre las políticas de «in/exclusión» de las poblaciones afroecuatorianas. En las narrativas con las que los protagonistas explican el wanaragua, encontramos parte de las acciones de resistencia no-explicita que expresan una «consciencia contrahegemónica» (Scott citado por Mathei y Smith, 2008, p. 216), mediante la cual afirman estar resistiendo las inequidades socioeconómicas en las que están inmersos. Los testimonios apelan al sentido guerrero de la danza, pero también a un presente en el es necesario «luchar», como surge del emotivo momento final en el que, ya entrada la noche, los bailarines hacen una ronda, se quitan las máscaras y las posicionan sobre el pórtico de la iglesia.

Esta parte es muy triste. Cuando se quitan las máscaras y las dejan allí en el suelo, es cuando siento que aquellos están más presentes. Ya no habrá wanaragua, se terminan las fiestas y *comienza otro año de lucha* (Romario, 17, f. o., 2016).

Te sacas la máscara y con ella, todo. Tus apariencias, tus defectos. Al sacarte esa máscara simplemente eres tú, de manera auténtica. Es un sacrificio, uno se dispone a lo que sea por la memoria de los ancestros, porque ellos tuvieron que luchar para que nosotros seamos quienes somos hoy. Es agradecerles por eso y por *la fuerza que nos dan para seguir luchando* (Wilson, 34, f. o., 2017).

La identidad garífuna es el resultado de complejos procesos de expansión colonialista y capitalista que incluye violentos episodios de intrusión político-económica, opresión y desarraigo. La historicidad de este grupo está signada por una dinámica de dominación que moviliza el uso estratégico de la identidad y la migración laboral en un escenario político-económico en el que la mayoría de las familias de las periferias centroamericanas dependen económicamente de sus parientes emigrados a ciudades centrales del capitalismo global, tal como expliqué en el apartado 3.4.

5.3. Jankunu, wanaragua y espiritualidad

Esta danza ha sido históricamente vinculada con el *jankunu* –también conocido como John Canoe, jonkonnu, jankanoo, John Kuhner–, vigente en la actualidad en Jamaica, Bahamas y Belice, donde para las fiestas de navidad y fin de año se realiza en formato de desfiles públicos y que se constituyen como un poderoso símbolo de la presencia africana en la América angloparlante, cuyo epicentro histórico-cultural es ubicado por gran parte de los académicos en las tradiciones de los esclavizados en plantaciones jamaquinas del siglo XVIII (Bilby, 2010; Greene, 2005). Estas tradiciones comparten mucho más que el nombre, la fecha de realización y la danza mascarada como factor definitorio. Han desarrollado particularidades que dan cuenta del complejo sistema de contactos interétnicos e intercambios culturales del cual los garífunas forman parte, generando continuidades, adaptaciones y recreaciones que requieren de un abordaje multisitiado, ya que en contextos como el abordado por este libro aún no se han producido mayores investigaciones. En Livingston se utilizan dos nominaciones para esta danza. «Yancunú» es el nombre en idioma español –jankunu, en inglés– y wanaragua en garífuna. Esta última denominación es la utilizada en las primeras y más citadas etnografías sobre estas poblaciones (Conzemius, 1928 y Coelho, 1995 [1955] para Honduras; Taylor, 1951 para Belice). Estas dos etiquetas expresan diferentes perspectivas con relación a su procedencia y ciertas controversias. Mientras algunos investigadores garífunas proponen que la danza se genera en la isla de San Vicente y luego se distribuye en los asentamientos garífunas centroamericanos (Servio-Mariano citado por Greene, 2005, p. 205), otros académicos no-garífunas sugieren que se trata de una síntesis ocurrida por el encuentro entre garífunas y esclavizados jamaquinos en Centroamérica (Kerns y Dirks citado por Greene, 2005, p. 200). Cheryl Ryman sostiene que los rituales *poro*, de procedencia Sande, y *egungun*, de procedencia yoruba y ewe-fon –grupos étnicos ubicados entre Senegal y Angola, África–, se constituirían como la base cultural y espiritual del jankunu jamaquino (Ryman citada por Greene, 2005, p. 202). El uso de una máscara y una vestimenta constituida por jirones de tela de diversos colores podría entonces ser una retención del *egungun* yoruba de modo directo o introducida por trabajadores jamaquinos en la zona garífuna (Kerns y Dirks citados por Greene, 2005, p. 206).

Keneth Bilby (2010) ha realizado etnografías sobre el jankunu en Jamaica, Bahamas y Belice que cuestionan el hecho de que siempre se haya considerado a esta danza dentro del ámbito secular. Por ello, una de las interrogantes orientadoras de su investigación resulta central

en el abordaje de esta manifestación: ¿Cuáles son los significados del wanaragua que podríamos atribuir a una dimensión espiritual? Bilby encuentra que la espiritualidad ha sido «enmascarada» por parte de los cultores del jankunu en un doble sentido: por un lado, considerando el contexto opresivo esclavista de todo el continente, estas expresiones eran permitidas siempre que no se interpretaran como una creencia antagónica a la católica dominante. Por ello, cualquier referencia a prácticas espirituales propias era ocultada o suspendida del dominio público, lo que deriva en un proceso de secularización en el que ciertas expresiones se presentaban ante la sociedad como una mera diversión. De allí que se difunda en la actualidad como un «deporte navideño» explotado turísticamente en un proceso de «carnavalización» que regula la acción ritual, limitando sus usos y espacios. Se trata de procesos que obedecen a lo que George Reid Andrews refiere como la eliminación del contenido africano del carnaval por parte de las autoridades coloniales en el proceso «civilizador» de estas manifestaciones (Andrews, 2007) que ya he referido en el apartado 3.2 en relación con la burocratización y asociacionismo étnico garífuna. Pero, por otro lado, este «enmascaramiento» opera para los propios cultores como una representación ancestral, una encarnación de los espíritus solo comprensible en sus propios términos, espacios y estrategias. En ese sentido, durante mis primeras experiencias observé que la presencia de significados espirituales en el wanaragua livingsteño no es evidente, ni aún para los locales. Las acciones atribuibles al orden de lo sagrado pueden ser identificadas en los modos en los que los garífunas son interpelados por la *performance* y en sus propias expresiones explicativas en la medida en la que se profundiza la etnografía: «Yo con sólo escuchar los pasos de los wanaraguas me emociono. Un montón de cosas me vienen a la mente porque es un momento de ofrenda para *aquellos* y una enseñanza para nuestros jóvenes, para que recuerden quiénes somos y de dónde venimos» (Betsy, 41, f. o., 2017).

La relación con la ancestralidad («aquellos», «de dónde venimos») es permanente, y no únicamente referida a la épica de las batallas y la sagacidad del guerrero garífuna, sino también a una memoria emotiva que se corporiza: «De repente estás bailando y sentís que ya no estás dominando tu cuerpo, sino que es otro tipo de baile. En el wanaragua también se han manifestado, pero es algo inconsciente. Terminas bailando como una persona que nunca conociste, como alguna persona ya difunta que bailó antes y ya no está, como si no fueras vos» (Wilson, 32, f. o., 2017).

En este caso se observa una función mediúmnic del wanaragua, ya que muchos lo interpretan como un medio a través del cual los ancestros se hacen presentes, se corporizan y realizan los movimientos

que moldean la identidad garífuna. Como decíamos antes, la máscara funciona no solo como una representación de aquel «travestismo estratégico» o «burlesco», sino también como un velo que cubre la presencia espiritual de la mirada externa controladora y prejuiciosa. Tal como surge de este testimonio de un joven emigrado que volvió a Livingston a pasar las fiestas de fin de año y participar del ritual: «Es que la mayoría de las personas no entenderían jamás esto. Es nuestro y de los abuelos desde hace mucho tiempo. Debemos cuidarlo porque es muy profundo y complejo como para que lo comprendan. ¡Y como no lo entienden se rien!» (Julián, 24, f. o., 2016).

Al analizar las letras de las canciones,⁹ se destacan palabras y frases claves que permiten vincular el wanaragua con la espiritualidad.

Huguñe ruguñei marihinabu

nibirei halihaña dibu

rubeibuhabunu mabugu narihiñadibu.

Sólo hoy no te vi.

Hermano, ¿dónde has estado?

Dame la mano... Adiós, te estoy viendo..

En este caso el vínculo fraternal se expresa en términos de una mirada y una despedida que pueden ser atribuidas a la dimensión espiritual; un diálogo entre la dimensión terrenal y la espiritual en el que los vivos buscan ese contacto («dame la mano») con los muertos («Hermano, ¿dónde has estado?»). Este diálogo es también celebrado a través de la siguiente canción, cuya letra es aún más explícita¹⁰:

Laguñeda naudaooo laguñeda tule alma
nubaron haña irauweina ariebu.

¡Ure ure vivaaa! Tule alma nubaron
haña irauweina ariebu.

Eibaguñaha nuguya hania iraweina ariebu.

Laguñeda naunumare laguñeda tule
alma nubaron haña iraweina ariebu.

Se va a oscurecer conmigo abuela. Un espíritu abre las manos frente a mí por las noches.

¡Ure, ure, viva! Un espíritu abre las manos frente a mí por las noches.

Estoy corriendo por las noches.

Está oscureciendo. Mi marido está conmigo. Su alma me viene a recibir.

El gesto corporal más imitado y característico es aquel en el que el wanaragua pone las palmas de sus manos hacia el frente, lo cual se

⁹ En el Anexo 3.2 se compilan dieciocho cantos del repertorio wanaragua con sus respectivos enlaces para acceder a sus audios subtítulos en idioma garífuna y español. Asimismo, se presenta un acceso al registro audiovisual de una *performance* wanaragua en su contexto, donde se podrán apreciar los toques de tambor y los movimientos dancísticos.

¹⁰ Para introducir la temática de presencia o ausencia de significados espirituales en el wanaragua de Dangriga, Belice, Bilby refiere a una letra similar, recopilada por Whipple en 1971, aunque la cita está en idioma inglés y no en garífuna, motivo por el cual la comparación es compleja (Bilby, 2010, p. 203).

atribuye en esta canción a «un espíritu» que estaría danzando. Así las entidades ancestrales se constituyen en agentes de transmisión de la memoria corporal atribuida a la danza. Asimismo, el diálogo con la dimensión espiritual en un presente continuo («abre las manos frente a mí por las noches») no es temido, sino celebrado (*iure ure viva!*).

Estas significaciones no son evidentes ni explicitadas. Son expresadas solo por algunos de los «especialistas».¹¹ Por ello, es importante estar atento, más allá de la *performance*, a detalles únicamente hallables por medio de descripciones densas e interpretaciones realizables mediante la construcción de una experiencia etnográfica que permita el acceso a información generalmente velada al observador neófito. El vínculo con lo sagrado no se limita en Livingston al *dabúyaba* –templo de culto a los espíritus de los ancestros, que analizaré en el capítulo 6–, sino que se trata de un territorio dominado por la presencia y el deseo ancestral.

Las caminatas son extensas y lentas, todos van regulando la energía. Tocar, bailar, cantar, cargar los tambores y desplazarse por todo el pueblo son tareas que, conjugadas con el clima cálido y húmedo de esta región del mar Caribe, resultan ser pruebas de resistencia física. El grupo forma una larga hilera que va atravesando estrechos senderos que sirven de atajos entre los distintos barrios del pueblo y que solo ellos conocen. Cada vez que se hace un silencio en el habla de la caminata, se escucha el paso de los wanaraguas, expresado por el sonido de las sonajas en sus piernas, lo que otorga a la procesión una continuidad sonora. Algunas escenas se repiten: «¡Mira los yankunú... los yankunú!», grita un niño asustado por la llegada del grupo. «¡No tengas miedo, son humanos y traen suerte!», le dice su madre, consolándolo. Otros niños se disponen a observar, señalando a sus personajes preferidos. Se hablan al oído, compartiendo en secreto sus comentarios. Sonríen, festejan los movimientos de los bailarines e inexorablemente van imitando la danza. El gesto se les imprime, abren los brazos y quiebran la cadera, inscribiendo la memoria colectiva en sus cuerpos del mismo modo en el que se explicita en la canción detallada anteriormente (imagen 5.3).

«¿Has visto cómo bailan los niños? Ellos no aprenden, no hacen ningún curso, ellos ya vienen con eso», me decía Wilson (32, f.o., 2017) en clara alusión a la referida inscripción corporal de la memoria. «Vienen con eso» o «son elegidos» se constituyen en los modos utilizados entre los garífunas de Livingston para referir a la órbita de lo que occidentalmente denominaríamos «capacidades innatas,

¹¹ Utilizo la palabra «especialista» en el sentido que le da Keesing (1987): para referirse a personas que adquieren no solo el conocimiento, sino la jerarquía dentro de un sistema cultural como para regular la transmisión de tales saberes.

prodigio, talento o don» para ciertas habilidades como el cantar o el tocar un instrumento. La dimensión espiritual no solo se expresa en estos modos de atribución de las aptitudes musicales. El hecho de que la madre le indique a su hijo asustado que los wanaragua que se acercan «son humanos» da cuenta de un aspecto cosmovisional en el que los ancestros –entidades no humanas– se manifiestan también en presencias físicas.



Imágenes 5.3 a y b. Niños imitando el movimiento wanaragua, Livingston, 2016.

Como vemos, el wanaragua también resulta ser una práctica en la que se transmiten los principios reguladores del mandato ancestral. No se trata de una acción musical-dancística aprendida y (re)transmitida, sino de una acción de los ancestros a través de los cuerpos de los participantes. A su vez, resulta ser un espacio de intercambio generacional que actúa como modelador de la identidad, con especial énfasis en el sistema de valores de la sociedad tradicional garífuna. La resistencia se explicita en el esfuerzo de soportar el traje y la máscara, cargar los tambores y continuar bailando hasta el final. Toda la procesión se considera como una ofrenda necesaria para perpetuar el vínculo con la ancestralidad.

5.3.1 La resistencia en un sueño

[...] me persiguen. Son tres mujeres garífunas. Dos de ellas son jóvenes. Una tiene un pañuelo en su cabeza que hace juego con su traje garífuna blanco y turquesa. La otra viste con en amarillo y rojo. Mientras me hablan, gesticulan con sus brazos, que a la vez utilizan para levantar sus vestidos, avanzando hacia mí. Detrás, hay una señora mayor con pañuelo blanco, ceño fruncido y dificultad para caminar. Se balancea sobre un bastón, apretan-

do sus labios con actitud desafiante. Me persiguen. No puedo detenerme a pensar, hablar, escuchar, razonar. Mi cuerpo solo me impulsa hacia cualquier lugar alejado de esas tres mujeres. Me levanto transpirado, agitado, con palpitaciones. Tomo la libreta y lo escribo.

En esta nota, asentada en mi cuaderno de campo en diciembre de 2015, intenté describir un sueño que tuve y que me permitió comprender el concepto del «ser afectado» (Favret-Saada, 2014) que ha sido desarrollado en el capítulo 1 de este libro. Considerando la relevancia atribuida a la dimensión onírica como canal comunicacional, mis registros de campo se fueron ensanchando con las interpretaciones nativas que me ofrecían sobre mis propios sueños, relatos de los sueños de mis interlocutores, presagios, canciones y pedidos de los espíritus, tal como ya mencioné en el capítulo 3. Al dejarme afectar por las experiencias oníricas, logré acceder a esta dimensión y percibir la situación de control social que se me exigía a través de esa secuencia amenazante.

En la situación en la que uno resulta ser afectado, no tiene sentido buscar explicaciones que permitan racionalizar los hechos, sino comprender que tal afectación genera una comunicación involuntaria, alternativa entre el investigador y el campo (Favret-Saada, 2014). Otorgar entidad etnográfica a la dimensión onírica me permitió establecer diálogos más empáticos para coleccionar frases como: «A mí también me pasa», «Es bueno», y la aseveración que me interesa destacar: «Es normal». Surge así una pregunta clave para esta investigación: ¿Por qué a los garífunas de Livingston les resulta «normal» que los ancestros se presenten en sueños para transmitir sus mensajes; o que los niños realicen una compleja danza sin necesidad de aprender? Asimismo, considerando que desde la perspectiva racional occidental los sueños no forman parte más que de una dimensión fantasiosa e irreal, ¿por qué estas apariciones para los garífunas se constituyen como señales que, una vez decodificadas, condicionan lo cotidiano, presentándose como algo evidente y razonable?

En esta perspectiva, los sueños resultan ser canales de comunicación a través de los cuales los ancestros extienden su dominio mediante presagios, advertencias y consejos que deben ser interpretados y aceptados. Se trata de instancias de aprendizaje en las que los destinatarios no solo pueden ser aconsejados o advertidos respecto a una situación concreta, sino que a través de estos canales los ancestros enseñan las canciones o el sonido de los tambores con los que se les debe ofrendar en las ceremonias. Estas instancias de aprendizaje musical se les presenta únicamente a personas «elegidas» para tal fin: *gayusas*, mujeres cantantes ceremoniales, y *doiimbria*, tamboreros ceremoniales,

quienes poseen la obligación de transmitir dichos conocimientos en el ámbito ritual, tal como detallo en el capítulo 6.

5.3.2 La resistencia en el campo

Haciendo un breve análisis de mi sueño, observo que la situación de ser perseguido, amenazado dentro del campo, es algo que también pude encontrar en situaciones reales y que hasta este momento había incluido en mi cuaderno como anotaciones marginales. Más allá del evento policial con el que inicio el capítulo 3, me interesa ahora visibilizar y analizar algunos hechos vinculados con cierta resistencia que algunos actores comunitarios atribuyen al mandato ancestral con relación al registro audiovisual realizado por personas ajenas al campo. «A los ancestros no les gusta» es una de las fundamentaciones más escuchadas cuando personas ajenas a la comunidad intentan realizar algún registro. Fue a partir de esta observación que algo que me ocurrió mientras filmaba la danza wanaragua cobró otro sentido: promediando la tarde del 1 de enero, acompañaba al grupo de músicos y bailarines por la playa. Se detuvieron en un bar y allí formaron la ronda. Al terminar la *performance*, Kafú –un líder político garífuna– comenzó a gritarme de un modo muy agresivo, indicándome que no podía filmar, que no tenía permiso. Motivado por mi conocimiento del lugar y la gente, le contesté que efectivamente estaba trabajando con el permiso del grupo wanaragua y que no era a él a quien debía solicitar autorización. Ante mi atrevida respuesta, continuó gritándome y pidiéndoles a los bailarines que no me permitan filmar, quienes lo ignoraron completamente, haciéndome señas para que no le haga caso y continúe la caminata. Me sentí muy mal por la situación y por haber contestado como lo hice. Tuve el impulso de abandonar la procesión, pero todo el grupo me insistió para que continuase, destacándome que en el wanaragua no se descansa, se resiste hasta el final y que yo ya era parte de la procesión, que debía resistir.

Con el pasar de los días, fui relatando lo sucedido a algunos de mis amigos-interlocutores. El rumor corrió rápido en el pueblo y mucha gente se acercó a solidarizarse y a darme ánimo. Lejos de debilitar mi posición, el evento se conoció y legitimó mi trabajo, ya que las invitaciones a otros eventos y a entrevistas se incrementaron. El hecho de haber compartido lo ocurrido con los principales referentes del campo fue sumamente efectivo para desarticular las consecuencias del golpe de deslegitimación que públicamente Kafú me había asestado. El rumor o el chisme funcionó acá como un instrumento de protección en el marco de un contexto conflictivo y complejo, tal como afirman

los estudios de la antropología del rumor, al tratarse de fenómenos de control social y adquisición, mantenimiento o subversión del poder (Ceriani Cernadas, 2010).

Analizando el «acontecimiento» en retrospectiva, hay otros aspectos que resultan esclarecedores del modo de afectación que pretendo describir. De los rituales garífunas actualmente vigentes, el wanaragua evoca con mayor énfasis el *ethos* guerrero del grupo, recreando en la esfera pública el sentido de lucha y resistencia ancestral. Lo ocurrido se da en un día muy especial: 1ro. de enero, año nuevo. Por ello, creo que la postura de Kafú fue la puesta en acción de la resistencia. Se trató de un gesto de autoafirmación de su liderazgo delante del grupo wanaragua y parte de la población, en directa relación con el deseo de los ancestros en tanto «no les gusta que los filmen», lo que podría traducirse como un proceso de resistencia explícita del grupo con el objetivo de preservar sus elementos culturales (Bonfil, 1991).

En ese mismo espacio coexistían diferentes niveles de autoridad: un líder de la espiritualidad local que observaba la *performance*, el jefe del grupo de los wanaraguas, *gayusas* y *doümbrias*. También estaba Kafú, cuya actividad política y administrativa lo inviste de un estatus superior en un contexto social marginal. Por último, desde la perspectiva garífuna, allí estaban los ancestros que a través de la música y la danza son evocados e invocados. Todo ese complejo jerárquico estuvo presente ese día de año nuevo en el que la danza wanaragua resultó ser una arena de disputas de autoridad en la cual fui un casual protagonista, sin preverlo ni mucho menos entenderlo en ese momento. Por ello, me interesa destacar los modos en los que el *ethos* guerrero se evidencia y se manifiesta a través de situaciones concretas vividas en el campo que, con diferentes características, afectan a mi percepción de los eventos y mi registro, e impactan directamente en mi trabajo.

A través de la etnografía del wanaragua, podemos aportar a la definición de un sistema de relaciones interpersonales dentro del cual el *ethos* guerrero, la práctica de la resistencia y el cumplimiento de los mandatos ancestrales se perpetúan en espacios que trascienden lo específicamente ritual, presentándose muchas veces «enmascarados» bajo una apariencia secular. Resistir implica la tarea de conseguir el alimento diario en un pueblo donde el acceso al empleo formal es casi imposible y donde han tenido que desarrollar circuitos alternativos dentro de la informalidad, vendiendo comida, ofreciendo *shows* musicales callejeros y «jalando turistas» en el puerto, ayudándolos con su equipaje o consiguiéndoles un hotel. Resistir implica también, al observar el interés foráneo por su cultura, dictar los modos en los que opera el acceso a la información, generándose un campo de disputas por el control que obedece a la interpretación que cada líder realiza

sobre el deseo de los ancestros, tal como me ocurrió en el mencionado suceso con Kafú. Resistir implica llevar adelante el ritual anualmente, pese al desgranamiento de músicos y bailarines que emigran hacia grandes ciudades, al desinterés que algunos jóvenes muestran frente a la tradición y a la dificultad de vestir, bailar, cantar y tocar durante tantas horas en el agobiante clima caribeño. Resistir, ser garífuna es resistir. Y solo al dejarme afectar por esta resistencia pude modificar mi particular forma de percibir y experimentar el campo para dar cuenta de este concepto.

5.3.3 Juega guerrero, juega. Quiero ver. Análisis y transcripciones

El modo en el que percibimos el campo se encuentra condicionado por nuestros presupuestos y preconcepciones como investigadores. La etnografía se constituye como un proceso de refracción en el que nuestros saberes previos constituyen un prisma a través del cual observamos la realidad (Cardoso de Oliveira, 2004). Fue a través de esa refracción que en mi primera percepción de la disputa con Kafú no logré captar su sentido más profundo. Sensibilizado por mis años de campo y las relaciones interpersonales allí construidas, mi refracción fue producida menos desde la perspectiva antropológica que de la personal, motivo por el cual me sentí angustiado y molesto. Sentía que no era merecedor de ese trato, ya que siempre me había manejado con respeto y mucho cuidado para evitar esos choques. Sin embargo, al advertir el *ethos* guerrero como un eje vertebrador de la historia garífuna, el evento no puede ser analizado desde el tibio prisma de las relaciones personales. La persona que me grita y me reclama no lo hace por mi presencia, sino que lo hace en un sentido de autoafirmación identitaria de su liderazgo, resistencia y beligerancia. Lo hace en un lugar público, en la playa, territorio de memoria que funciona como la piedra de toque identitaria de una geografía espiritual (Johnson, 2007a) que conecta a Livingston con Yurumein, el territorio ancestral que, como vimos en el apartado 4.5, se configura como origen y destino étnico. Si bien en estas *performances* los sentidos atribuibles a la espiritualidad no resultan evidentes a la mirada neófita, la representación de los actos primigenios encarna el carácter del guerrero garífuna, su astucia y su destreza. Este carácter no aplica únicamente a bailarines y músicos, sino que forma parte del sentido de pertenencia garífuna, algo que se exhibe y se relata con orgullo. En ese marco, el hecho de atemorizar a un extraño como yo, fenotípicamente europeo y con una cámara en

mano que atenta contra el deseo de los ancestros, cobra sentidos que trascienden la mera observación anecdótica.

Más allá del episodio de la discusión, encuentro algunas consideraciones que hacer sobre los procesos de resistencia operados desde la danza wanaragua focalizándome en el ritmo impulsado por los tambores garawoun. Como ya referí, se trata de un evento en el que los participantes caminan, bailan y tocan durante todo el día, como un homenaje a sus ancestros y a la lucha llevada a cabo por estos. Por la noche, cuando las piernas ya no responden, realizan sus *performances* en el centro del pueblo, donde hay mucho público expectante, y es allí cuando se despliegan los toques y los bailes más enérgicos y largos. Sostener la base con el garawoun segunda –el tambor más grande– es una tarea difícil, un desafío para cualquier tamborero. Durante la procesión, he registrado el uso de los tambores de la espiritualidad que analizaré en el capítulo 6, confeccionados en madera de caoba y más pesados que los utilizados fuera del contexto ritual. Por momentos, estos tambores son trasladados por dos personas (imagen 5.4).



Imagen 5.4. Wanaraguas cargando el garawoun segunda, Livingston, 2016.

Entre los participantes del ritual se destacaba la labor de quien terminó realizando todos los últimos toques debido a su capacidad de resistencia para sostener velocidad, volumen y precisión durante la ejecución. También se escuchaban críticas hacia un tamborero a quien se le reprochaba no tener la energía necesaria para la ocasión. De un modo similar al descrito sobre el hüngühüngü en el capítulo 4, se advierte que desde el prisma auditivo no habituado a estos toques

podría inferirse que el diseño rítmico se establece como un pie binario y monótono. Sin embargo, como se detalla en la siguiente transcripción, el segundero comienza la base con cinco sonidos: dos agudos, uno grave y otros dos agudos, lo que produce una percepción ternaria cuando focalizamos el punto de inicio en el primer sonido de este grupo (indicado en la imagen 5. 5 como «A»). Luego se suman tres sonidos graves, que generan una base de ocho sonidos, cuatro graves –indicados en el gráfico como «O»– y cuatro agudos –«X»– que cambian la percepción del punto de inicio al sonido grave, donde se apoyan los bailarines (graficado como «B»). Los modos en los que los segunderos interpretan las bases poseen microvariaciones en los sonidos agudos que generan una sonoridad que alterna entre lo binario y lo ternario, desafiando cualquier modo de escritura, incluso el aquí expuesto.¹²

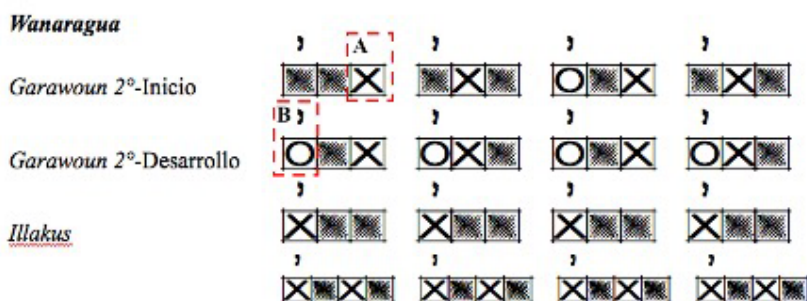


Imagen 5.5. Transcripción del toque de garawoun segunda y sonajas illaku.

Sobre esta base, el garawoun primera improvisa conectando su interpretación de manera directa con la danza. «Quien manda es el wanaragua, el que baila», repiten los tamboreros. Los pasos dancísticos alternan subdivisiones binarias y ternarias, balanceándose sobre un pie, sobre el otro, sobre ambos, brincando y haciendo todo tipo de figuras. Las sonajas (illaku) que poseen atadas a sus pantorrillas reflejan esos movimientos, generando un entramado polirrítmico resultante de compleja comprensión y transcripción. En este caso, solo transcribí dos tipos de pasos a modo de ejemplificación, al cual podríamos sumarle un habitual rulo que se produce con un temblequeo de larga duración. Durante las *performances*, el primerista se concentra en la observación de la danza, acompañando los quiebres de cintura y movimientos enfáticos de pies con sonidos agudos acentuados.

¹² Para transcripciones con audios ejemplificadores ver Pérez Guarnieri, 2011 a y b. Para una organología de los instrumentos garífunas livingsteños ver Arri-villaga Cortés, 1988a y b.

Es interesante este punto para enfatizar la relación entre el mirar y el escuchar que plantea Cardoso de Oliveira (2004). Si nos circunscribiéramos al hecho acústico tendríamos serios problemas en la transcripción ya que se trata de músicas basadas en el movimiento del cuerpo que trascienden las rúbricas occidentales de la notación musical convencional. Cuando el bailarín es experimentado, el tamborero solo debe traducir sus movimientos al sonido del tambor, pero en el caso contrario, el tamborero intenta empujarlo con sus toques, en un juego similar al de los hilos de una marioneta, tal como me decía un destacado primerista: «Cuando el wanaragua recién empieza o le falta práctica, como algunos niños, yo lo hago bailar con mis manos y es el tambor el que manda».

En diversos encuentros tuve la oportunidad de interpretar las funciones de base e improvisación con los tambores y practicar algunos pasos de la danza, vistiendo el traje completo que logré obtener. Las frases del garawoun primera –sus duraciones, articulaciones tímbricas y acentuaciones– se presentan inicialmente como un conjunto de improvisaciones, pero al interpretarlas observando los movimientos de quien sale a bailar, adquieren una lógica implacable: los pasos realizados hacia abajo, en el centro o mediante el temblequeo consecutivo de los pies se traducen al tambor como sonidos graves; los movimientos de pies hacia los costados, hacia arriba y los quiebres de cintura generan golpes secos y agudos en el borde del tambor. Las formas de transmisión de estos toques son absolutamente vivenciales y atribuidas al hecho de haber «nacido con eso» –lo que en términos de la espiritualidad se conoce como ser «elegido»–. Los primeristas practican sus toques imaginando el paso de la danza y los bailarines suelen hacer con sus voces la onomatopeya del tambor en caso de practicar sus pasos fuera del contexto ritual. El grupo Wanaragua organiza algunos encuentros a mediados de diciembre para establecer horarios, detalles de vestimenta y permitir ensayar a quienes no tengan experiencia. Para participar es necesario tener la anuencia del líder de esta agrupación.

Del mismo modo en el que las frases, los movimientos y las etiquetas corporales se van transmitiendo mediante la experiencia, también las duraciones con las que cada wanaragua participa de la ronda. Al respecto, me llamó la atención que no hubiera una pauta ni una señal para ello: la mayoría pasa a danzar al centro de la ronda por un promedio de veinte segundos, solo los más experimentados se sostienen frente a los tambores por más tiempo. En la medida en la que fui corporizando la experiencia e interactuando con los cultores no solo pude trascender mi propia musicalidad occidental –que me impulsaba a pensar en puntos de inicio, duraciones y subdivisiones–, sino que también vivencié la aludida *resistencia* en términos

físicos: es muy complejo sostener intensidad de los toques durante el tiempo que dura cada ronda –un promedio de diez minutos–. El esfuerzo se multiplica por la cantidad de horas que dura la procesión y se suma a los kilómetros recorridos, cargando los tambores y los trajes, pero la obligación de avanzar hasta el final es incuestionable.

La resistencia física no solo es observable en tamboreros y bailarines. Las cantantes también acompañan la totalidad del ritual sosteniendo fraseos largos y complejos, exigiendo a sus voces que con el paso de las horas van evidenciando cansancio y disfonías. Una de ellas, emocionada y agotada sobre el final del ritual, me expresaba las dificultades que crecían año tras año para asegurar un buen número de bailarines, tamboristas y cantantes: «Es que los jóvenes se van a trabajar a otros países y a los que quedan no les interesa tanto ser wanaragua, por eso seguimos luchando para conservar lo nuestro».

He relevado un corpus de dieciocho canciones que abarcan la mayoría del repertorio vigente en el wanaragua de Livingston. El registro fue realizado durante las procesiones y luego regrabado, transcrito y traducido mediante entrevistas con las propias referentes. El trabajo de transcripción y traducción del garífuna resulta ser complejo, por lo que apelo a las versiones que cuentan con mayor consenso.¹³ Recordando que el significado de esta música no está ni en las notas (Feld, 2001 [1995]), ni en las figuras, ni mucho menos en la literalidad de las letras, transcribo algunas de ellas, a manera de ilustrar las temáticas que incluyen.

*Nia gudemen*¹⁴

Niha gudemen nuaguya munada

Nille saminon nuaguya wabie

Sarabanu eee wawa

Sarabanu ninamuleñe

Sarabanu saxaba wawa maguiradina.

En mi casa hay mucha pobreza y mucho que pensar también.

Levántate para mí hermano.

Levántate para mí, oh, hermano mío.

Levántate para mí porque ya no tengo lágrimas.

La situación de pobreza referida surge en este ejemplo de modo literal, de la misma manera en la que se apela a la necesidad de la fraternidad para superarla, lo que presupone una resistencia a la

¹³ El trabajo de transcripción de todas las canciones aquí expuestas fue realizado junto a doña Elvira Álvarez. La traducción fue chequeada por Érica Arreola (2016 y 2017), a excepción de la indicada (ver anexo 3.2).

¹⁴ Las canciones relevadas no poseen un título identificatorio. Se explicitan las palabras claves con las cuales me las han referido y, en caso de que no me lo hayan hecho saber, he colocado la primera palabra de la primera frase como título para poder identificarlas en mi archivo.

marginalidad mediante la cooperación. El circuito de intercambio generado por la danza, en la que los participantes del ritual reciben un aporte económico por parte del público, se presenta como un modo de reciprocidad y colaboración. El wanaragua reviste una función pedagógica en la que algunos valores, como el recuerdo de los ancestros y los vínculos parentales, son exaltados. Las canciones abordadas se relacionan con situaciones cotidianas, aunque siempre en relación con el sistema de valores locales, abordando temáticas como el casamiento, la mentira y la muerte.

Gibe nagambu

<i>Gibe nagambu buagu natiren</i>	Ya he escuchado lo suficiente de ti.
<i>Bisie mariei namuga buma</i>	Te quiero para casarme contigo.
<i>Uwa nati biyeni natirawou</i>	No, hermano, tú me estás mintiendo.
<i>Uwali Bumani birirareu</i>	Ya no tienes nada.
<i>Meyera guareubana natirareu</i>	La gente extranjera solo sirve para
<i>buguya terencha marasua libigaburi.</i>	mentir.

Ariha

<i>Ariha bon tugura numa tanuraha tuaria</i>	Mira a aquella se está huyendo de su
<i>tuba</i>	casa,
<i>igira te geburi</i>	dejando el muerto allí.
<i>wieri ha nanigi tauo</i>	Mi corazón está grande por ella,
<i>maberese gunitina tirou noufere</i>	no me importa, hija de mi tía,
<i>agabu numa hirahuo, migirabana la</i>	ven conmigo, niña, no me dejes sola
<i>nigebire</i>	con mi muerto.
<i>manufedeba luaria onweni.</i>	No le tengas miedo a la muerte...

Con relación al *ethos* guerrero, la más explícita es una interpretación que sobre una canción me dio uno de los wanaraguas y, al compartirla con el grupo, fue mayoritariamente celebrada. Se trata de una letra cuya traducción es generalmente desconocida entre los garífunas de Livingston, quienes aducen que «está en un lenguaje muy antiguo». Más allá de su literalidad o congruencia idiomática, ilustra perfectamente el sentimiento de los participantes del ritual.

*Ple yankunú*¹⁵

<i>Ple yankunú ple</i>	Juega, guerrero, juega.
<i>Ple ke makise</i>	Juega, quiero ver.

¹⁵ Traducción libre de Estuardo *Búho* Caballeros, julio de 2016.

pleyankunúpleya
a uliliamo.

A uliliamo bledimasa
iubledisé iubledietere.

Guerrero que juega
como allá en las altas mares.

como allá en las altas mares, desan-
gradas.
Pensábamos esperar, fuimos a desan-
gradarlos también.

La sagacidad y la bravura del guerrero se expresa en estas líneas en las que el término *yankunú* se carga de sentidos polisémicos: es guerrero «y a la vez, jugueteón, salvaje», tal como me dijo Estuardo *Búho* Caballeros (32, f. o., 2016), tamborista y wanaragua, autor de la traducción. Su particular versión sintetiza las claves del ritual: expresa la geografía espiritual con la frase «allá, en las altas mares» —en referencia a Yurumein—, y una historia en la que las travesías intermedias entre África, San Vicente, Roatán y Livingston adquieren una significación traumática —«como allá en las altas mares, desangradas». La traducción libre ofrecida por Caballeros no fue validada por las cantantes con las que estuve trabajando, quienes indicaron que no lograban constatar las palabras con precisión debido a que contenía palabras «en arawako y en garífuna antiguo». Sin embargo, se presenta como un ejemplo de innovación de los elementos culturales heredados, sobre los que los jóvenes imprimen sentidos simbólicos y emotivos que sostienen una relación orgánica con la matriz cultural garífuna, reoriginalizándolos (Quijano, 1997). Durante la redacción de este libro, encontré una transcripción de esta misma canción en el trabajo de Oliver N. Greene (2005), quien refiere que se trata una mixtura entre el idioma creole hablado por los africanos esclavizados en las plantaciones coloniales de caoba de Honduras Británica (actual Belice) y el garífuna, lo que propone como evidencia del contacto intercultural en la zona:

Play Jonkonnu play
Give them a kissey
For New Year pleasure
Ah! Willi-liyamo, Ah! Willi-liyamo
Blessy massa
Who live to see aye
For next yearay.

Dance, masked dancer, dance
Give them a kiss (money)
As a New Year's treat
Ah! William, Ah! William
Bless them master
Whosoever lives to see them
Next Year (Servio-Mariano citado por
Greene, 2005, pp. 220 y 221).

Algunos años después de haber acompañado a los wanaraguas durante diversas procesiones, re-pensando «estando aquí», habiendo logrado penetrar en ese otro modo de vida por «estar allí» (Geertz, 1989), lo que me motivó a resistir todas esas horas fue mi inquietud antropológica por vivir la experiencia y «dejarme afectar» por ella.

En el ejercicio de construcción de hipótesis que permitan dar cuenta de las acciones nativas, encuentro en la resistencia un concepto clave para comprender estas lógicas.

En términos espaciales, el wanaragua se realiza en diferentes hogares y negocios que lo requieren con el objetivo de que la danza se lleve todo lo malo del año que termina. Los «guerreros» –tal como muchos los refieren– arrastran con sus movimientos todo resabio de tristezas y fracasos, los tambores retumban la historia de los ancestros y las voces inundan el hogar de buenos augurios. Al introducir sonidos y movimientos en las viviendas, con la participación de personas de todas las edades, se está transmitiendo ese valor del guerrero, que en la modernidad debe enfrentar la situación de familias acuciadas por la enfermedad, el hambre y las pérdidas de vidas generadas por el estado de marginación y pobreza estructural comunal.

En este ritual no solo encontramos formas de conocimiento heredadas como el idioma y la música, sino también una serie de materialidades que me interesa mencionar respecto a la indumentaria. Haciendo un recorrido desde los pies hacia la cabeza de un wanaragua, podríamos trazar una línea de tiempo desde las modernas zapatillas que la mayoría recibe por parte de sus parientes emigrados en los Estados Unidos; los vestidos confeccionados localmente y máscaras, coronas y sonajas que se importan desde Belice y Honduras. Llama atención la presencia de plumas en sombreros y coronas, algo que en Livingston solo registré en bailarines experimentados y en la figura del líder wanaragua (imagen 5.6), quien me dijo que las plumas eran «un homenaje a nuestros ancestros indígenas». El siguiente pasaje del ya mencionado libro de Rochefort permite conjeturar la presencia de plumas y otras materialidades en una danza como elementos heredados y sujetos a las transformaciones culturales:

Muchas veces también los caribeños de las islas bailan al son de su música, pero ese baile está regulado de acuerdo con su música [...]. Pero los caribeños usan la danza particularmente en sus solemnes entretenimientos en su [...] casa pública [...]. El día señalado tanto hombres como mujeres se pintan el cuerpo con diversos colores y figuras, y se adornan con sus coronas de plumas, sus más valiosas cadenas, colgantes, brazaletes y otros adornos: aquellos que de entre ellos parecen más galantes se frotan el cuerpo con cierta goma de mascar, y soplan plumas de diversas aves sobre él. En fin, todos ponen sus mejores rostros y se esfuerzan por hacer el mayor espectáculo que pueden en esta solemnidad, enorgulleciéndose de sus plumas y de toda su galantería [...] nuestros caribeños pasan todo el día y la mayor

parte de la noche comiendo y bebiendo, bailando, hablando y riendo [...] (Rochefort, 1666, p. 308).¹⁶

La sagacidad del guerrero al travestirse para engañar y sorprender al enemigo no solo se presenta como un elemento simbólico de conexión con el período etnográfico. Más allá de los registros históricos revelados y comentados en el apartado 5.2, testimonios sobre el conflicto armado del pasado reciente expresan una estrategia similar frente a los raids militares de la dictadura guatemalteca:

Para esquivar a los reclutadores del ejército, las madres vistieron a sus hijos con ropas de mujer y los abordaron en botes en medio de la noche, recordó Gloria, activista y organizadora de la comunidad garífuna de Livingston. «Estos jóvenes garífunas conocían muy bien la ruta y supieron rodear la base militar ubicada en Punta de Cocolí, que era un lugar estratégico para operaciones militares. Pero con la ayuda de la noche oscura, nuestros ancestros y Dios, estos jóvenes pudieron cruzar el océano e ir a Belice», dijo ella. (Artiaga, 2020, p. 416, traducción propia).¹⁷

¹⁶ «Many times also the Caribbians of the Islands joyn Dancing to their Musick, but that Dancing is regulated according to their Musick [...]. But the Caribbians use Dancing particularly at their solemn Entertainments in their [...] publick house [...] On the day appointed both men and women paint their bodies with divers colours and figures, and adorn themselves with their Crowns of Feathers, their richest Chains, Pendants, Bracelets, and other Ornaments: Those among them who would appear most gallant rub their bodies with a certain Gum, and blow the Down of diverse Birds upon it. In fine, they all put on their best faces, and endeavour to make the greatest shew they can at this solemnity, priding it in their Plumes, and all their other gallantry [...] Our caribbians spend all tha day and the best part of the night in eating and drinking, dancing, discoursing and laughing [...]» (Rochefort, 1666, p. 308).

¹⁷ «To dodge the army recruiters, mothers dressed their sons in women's cloths and boarded them on boats in the middle of the night, recalled Gloria, an activist and organizer in Livingston's Garifuna community. "These young Garífunas knew the route very well and knew how to go around the military base located in Punta de Cocolí, which was a strategic place for military operations. But with the help of the dark night, our ancestors, and God, these young men were able to cross the ocean and go to Belize" she said» (Artiaga, 2020, p. 416).



Imagen 5.6. Jefe wanaragua, Livingston, 2017.

Por último, creo importante destacar que la procesión comienza y culmina en la iglesia católica del pueblo, institución con la cual los líderes de la espiritualidad garífuna mantienen una relación de acuerdos y tensiones, considerando el carácter misionero con el que el catolicismo intenta dominar el campo religioso garífuna, tal como abordaré en el capítulo 7. La relación de los garífunas con el catolicismo no es uniforme ni compartida, al existir diversidad de posturas que incluyen algunos enclaves de beligerancia y resistencia ante el avance evangelizador. La presencia de los wanaraguas dentro del culto católico resulta ser una expresión de esa arena de disputas, en el sentido en el que la iglesia abre sus puertas, los recibe y oficia una misa por el grupo, dentro de su estrategia de intento de conversión de las creencias nativas. Asimismo, los wanaraguas participan de la misa y realizan sus *performances* fuera de la parroquia, aceptando la bendición católica, pero también ofrendando a sus ancestros en sus propios términos al realizar una ronda, quitarse las máscaras y dejarlas frente al portal parroquial al final de la procesión.

Au kenbou bumaraga nibarirou
Au kenbou bisisira nibarirou
Ah kenbanu oh, kenbanu
Au bisisira nibarirou
oh tadunama wadabuyabera



Au, toca tu tambor, nieto.
Au, toca tu maraca, nieto.
Ah, toca para mí, oh, toca para mí
tu maraca, nieto,
oh, para embellecer nuestro templo.
(Canto de chugú).

Capítulo 6

CHUGÚ: INVOCANDO A LOS ESPÍRITUS

En este capítulo me propongo describir y analizar el chugú, culto a los ancestros integrado por diversos procedimientos como la posesión espiritual, la revelación onírica de cantos, la música de tambor, la comensalidad, la vestimenta y una serie de acciones rituales organizadas por el Círculo Espiritual, una agrupación de personas elegidas por las entidades espirituales que administran la liturgia y el acceso al conocimiento. Haciendo un particular énfasis en el ugulendu –género musical ceremonial– y en sus actores principales –tamboreros y cantantes ceremoniales–, me propongo informar no solo las condiciones físico-materiales de la producción del sonido, sino también las condiciones sociales e históricas de su invocación e interpretación. A tal efecto caracterizaré al Círculo Espiritual y sus procedimientos para ofrecer una descripción de las ceremonias desde la perspectiva de sonido-en-el-mundo que me permitirá analizar los modos en los que las *memorias sonoras* se transmiten y se experimentan. Al hacer foco en lo que se presenta como el *núcleo cultural interior* demostraré que el dominio simbólico expresado a través de los sueños, las señales, las apariciones de los ancestros en las ceremonias y el poder sónico resultan ser la «mano que moldea» la experiencia humana garífuna.

6.1 *Idenderu*

Waderegeha funasa luni wougite
Waderegeha funasa luni wougite
Ahh wadaregeha funasa... Ah luni wougite
*Ahh guraweiguenah ah wabara...*¹

¹ La letra completa y una versión audiovisual de este canto puede consultarse en el anexo 3.3.

La canción no dejaba de sonar en mi mente mientras cargaba el ataúd con el cuerpo de mi madre en el cementerio Jardín de Paz, cerca de mi casa en Villa Elisa, provincia de Buenos Aires. No fue algo planificado ni racionalizado. Evocar las *memorias sonoras* garífunas en el marco de esa letanía insuflaba algo de vitalidad en mi cuerpo, abatido por la tristeza, mientras recorría los últimos metros del ritual menos deseado.

«Waderegeha funasa luni wougite», murmuré esas palabras abrazando a mi hermana, mi padre y mi hijo. Lágrimas y puñados de tierra retumbaban sobre la tapa del cajón, ya en el fondo de la fosa. Movía los labios apretados, intentando transmitirles cierta energía sanadora por medio de ese murmullo angustiante. Un rato después, ya en casa, mi teléfono comenzó a sonar. Era una de las *gayusa* de Livingston.

—Hola.

—*Waderegeha funasa...* —era doña Kanka, cantando. Sorprendido —ya que aún no había comunicado a nadie de Livingston la noticia del fallecimiento de mi madre—, me sumé a hacerle los coros.

—Luni wougiteeee...

Ahora sí, las palabras resonaban mezclándose con mis lágrimas. El dolor era irreparable, pero ese acto de poder sónico me brindaba algo de serenidad. Doña Kanka me dio su pésame y conversamos brevemente. Había registrado aquella canción durante el sepelio de un hombre que ocupaba un lugar importante en la espiritualidad livingsteña. Recordaba el momento en que el *buyei* depositó un cetro de madera tallado en el interior del sarcófago y comenzó el traslado hacia el cementerio. Entonces una de las *gayusa* inició el canto al que pronto todos se sumaron y que suele interpretarse tanto en funerales como en ceremonias chugú. Todo ese repertorio es revelado por los espíritus a través de sueños. Esta canción le fue obsequiada a una referente *gayusa* fallecida hace algunos años, doña Simiona Lino, y según me contó doña Elvira, la letra «dice que vamos a entregar ese cuerpo a nuestro Señor. Que los ancestros dicen que se van a cansar y se preguntan dónde está el *buyei* con su voz para poder hablarle a los que están enfrentando eso» (Elvira Álvarez, 71, f. o., 2015).

No era la primera vez que sentía la irrupción de *lo extraordinario-garífuna* en mi vida o, mejor dicho, *lo garífuna* que aún después de tantos años continuaba presentándose de modos extraordinarios. Me sentía partícipe de una red sónica, onírica y espiritual que unía mi devenir en la ciudad cabecera del Río de La Plata con aquel pueblo garífuna en la desembocadura del río dulce con el mar Caribe.

6.2 Círculo Espiritual: los *elegidos* y la organización ceremonial

El calendario espiritual garífuna referido por los practicantes livings-teños indica que las ceremonias de culto a los ancestros se deben realizar después de la Semana Santa y hasta el 2 de noviembre, día de los muertos, momento en el cual los espíritus se retiran para ser invocados únicamente en ocasión del Día del Garífuna de Guatemala (26 de noviembre), el Día del Cristo de Esquipulas (15 de enero) y por alguna situación de aflicción que pueda ocurrir. Esto había generado muchas discusiones en torno a la elección del día 26 de noviembre como Día del Garífuna de Guatemala, ya que, si bien conmemoraba la fundación de Livingston en 1831, entraba dentro del período de veda espiritual. Los líderes más tradicionalistas se habían opuesto, pero la acción política y proclamación del decreto oficial habían cristalizado la fecha, lo que se constituyó en una exitosa estrategia de visibilización de cara al Estado nación guatemalteco, tal como vimos en el capítulo 3.

Los chugú son ceremonias de culto a los espíritus de los ancestros que pueden durar unas horas, un día o hasta tres jornadas, a diferencia de los dügü, cuya duración se extiende a una o dos semanas. Se realizan con mayor frecuencia durante los meses de junio, julio y agosto, siguiendo el deseo de los espíritus, quienes las solicitan por diversos motivos: una acción de gracias, una rogativa por algún problema particular o una necesidad de promover la reunión y reconciliación familiar. Todas estas prácticas son localmente conocidas y referidas como «de la espiritualidad». El pedido de los espíritus se manifiesta a través de distintas formas de aflicción: malestares físicos o enfermedades que no logran ser tratadas desde la medicina convencional, desmayos, infortunios y hasta accidentes fatales en el seno familiar. De modos similares a los referidos por Turner para el contexto ndembu, la aflicción garífuna expresa un «castigo por el descuido de su memoria» (Turner, 1999 [1967], p. 12) y, si bien se le atribuye capacidad de agencia a espíritus antiguos –como es el caso de los fundadores del pueblo–, la aflicción es causada por familiares muertos generacionalmente cercanos: padres, abuelos y bisabuelos. El medio comunicacional primario de estos espíritus varía entre las apariciones oníricas, las apariciones espectrales, susurro de voces y el movimiento de objetos, entre otros. Estas señales de aflicción emitidas por los antepasados hacia los vivos que los han olvidado o que no han atendido a sus pedidos, pueden ser particularmente claras, como en el caso de un espíritu que se hace presente en un sueño pidiendo una misa. O también pueden emitirse señales difusas, como dolores o malestares físico-psíquicos, sonidos, movimiento de objetos, accidentes domésticos o situaciones

desafortunadas. De cualquier modo, deben ser interpretadas por los líderes espirituales, quienes definen cuáles son las demandas de los antepasados y qué tipo de ceremonia se debe realizar para aplacar la aflicción.

Para comunicarse con los vivos, los espíritus han sido sujetos de un proceso de «ancestralización» a partir de la muerte. Hay dos palabras para denominar al espíritu de una persona y que dan cuenta de la ontología garífuna. Por un lado, está el *áfurugu*, que se traduce como «sombra», «doble» o «el otro yo» de las personas vivas. Esta entidad puede advertir sobre un peligro o ayudar en la toma de decisiones mediante señales, motivo por el cual se debe respetar y cuidar. Cuando alguien se siente cansado, triste o con problemas de insomnio, debe hacer un ritual llamado *achuguguni tu áfurugu* o *biñunrahanon báfurugu* para complacer a su propio espíritu. Consiste en colocar su comida y bebida preferida en una mesa e invocar a dios y los ancestros para bendecir la ofrenda y sanar a la persona. Esto fue algo que me recomendaron hacer luego del episodio con la policía, descrito en el capítulo 2, ya que mi propio *áfurugu* había quedado allí en el pueblo, asustado; debía invocarlo para que vuelva y complacerlo para quitarme la sensación de miedo que me embargaba. Dentro de los relatos sobre el *áfurugu* es frecuente encontrar personas que dicen haber comprobado situaciones de copresencia; es decir, haber recibido noticias de que han sido vistos en dos lugares al mismo tiempo. Esta capacidad de copresencia no solo puede resultar sorpresiva o espontánea, sino que se cree que puede ser desarrollada por algunos líderes espirituales que se invisten de dicho poder dominando a su *áfurugu*. Por otro lado, el espíritu de una persona muerta recibe el nombre de *ahari*,² pero

² En gran parte de los trabajos etnográficos que abordan la temática se utiliza la palabra *gubida* para nominar a los espíritus, algo que según Juan Carlos Sánchez es inapropiado ya que proviene de *gubeli*, que significa «ya está descompuesto» (Sánchez y Pérez Guarnieri, 2018, p. 63). Podemos cifrar en Eduard Conzemius (1928) la primera referencia a esta palabra, cuando define al *gúbida* [sic] como el «espíritu de un antepasado fallecido». Luego Taylor (1951) lo reafirma para el caso de Belice; y Coelho (1995 [1955]), para Honduras. Con relación a Livingston, Howland da cuenta del sistema comunicacional entre los espíritus de los ancestros y los participantes del ritual, haciendo alusión a estos como «creyentes en el sistema de espíritus *gubida*» (Howland, 1984, p. 89, traducción propia). Por otro lado, Alfonso Arrivillaga Cortés (2007) sostiene que en el culto a los ancestros «[...] todos los difuntos, tarde o temprano, llegarán a ser *gubidas* que desfilan al panteón comunitario, algunos alcanzan una investidura especial, por sus hazañas, por su vida ejemplar, por su lucha a favor de los demás. Así, en su calidad de héroes, entran al ámbito de lo sagrado con una particular jerarquía, de espíritu superior *hiuruha* [...]» (Arrivillaga Cortés, 2007, p. 249). Esta aseveración coincide con el comentario de Johnson: «los ancestros están divididos en dos grupos: los *aharis* (o *hiuruha*), espíritus “mayores” o personas que son guías y ayudas para los

para cumplir con su misión de espíritu protector, recibir ofrendas y comunicarse a través de sueños y señales, al cumplirse el año de su fallecimiento debe ofrecérsele una ceremonia. En ese momento se realiza un ritual conocido como «el baño», en el cual se le ofrendan alimentos, ropa y un baño espiritual con haruti –casabe semicocido.

Los preparativos del chugú comienzan muchos meses antes por medio de *juntas espirituales* organizadas por el Círculo Espiritual Garífuna, una asociación de estructura jerárquica que reúne a guías espirituales, músicos, médiums, cocineros y auxiliares vinculados con la realización de las ceremonias. El líder principal se denomina *buyei*, a quien se le atribuyen grandes poderes espirituales en el marco de un complejo organigrama funcional. Asimismo, el *ounagülei* –mensajero de los ancestros– tiene un rol de relevancia en la interpretación del deseo ancestral y la organización de las ceremonias.

De acuerdo a lo que refieren sus integrantes, esta forma de organización ha sido heredada por parte del grupo de los primeros pobladores del pueblo, que son identificados actualmente como los espíritus más poderosos. Tal es el caso de Marcos Sánchez Díaz, conocido dentro de este ámbito de prácticas espirituales como Mayuru o Yeiba, cuyo nombre es incluido dentro de las memorias sonoras locales en cantos a su nombre –en el anexo 3.3 se puede apreciar una versión audiovisual de uno de estos–. La existencia de jerarquías aquí descrita no está exenta de tensiones y disensos. Si bien se reconoce la figura de una máxima autoridad (*buyei sinabei*, también conocido como «el maestro»), diversas personas integrantes de la organización disputan liderazgos en la interpretación de las señales espirituales y la sustanciación de ceremonias. Actualmente, cargos como el de la jefa de las cantantes o el jefe de los tamboreros cuentan con una legitimidad que no es discutida, como sí ocurre con algunas personas que se atribuyen la función de *buyei* o *ébugu* –médium–. Los practicantes, al decidir a quién consultar sobre un sueño, una señal o la necesidad de realizar una ceremonia, empoderan unos liderazgos por sobre otros. Se trata de una dinámica en la que se endosan sentidos de autenticidad a ciertas personas mientras también puede registrarse la acusación de charlatanería o farsa dirigida hacia quienes no son considerados «verdaderos». Del mismo modo, algunos practicantes solo acuden a las ceremonias en caso de que sean organizadas o lideradas por ciertas personas y no por otras. Si bien no he comprobado la existencia de otra asociación local, la dinámica descrita genera cismas y reagrupamientos en torno al ejercicio de liderazgos.

chamanes, los *gubida*. Estos últimos son ancestros que poseen necesidades materiales y demandas que pueden afligir a sus descendientes si no son recordados» (Johnson, 2007a, p. 148, traducción propia).

Cada uno de los integrantes del Círculo Espiritual ha sido *elegido* para tal fin, es decir que los ancestros han comunicado su voluntad de que realicen la función que se les otorga, constituyéndose en un mandato, una obligación a la que no pueden negarse, bajo la pena de consecuencias graves. La elección de estas personas se comunica a través de la posesión de médiums en ceremonias y juntas espirituales, así como a través de sueños y aflicciones. Cuando el elegido acepta su misión espiritual, comienza una secuencia ritual que incluye su presentación en una ceremonia sin previo anuncio, como un modo de probar su compromiso con su función. Luego se realiza una «entrega del elegido» por parte de sus parientes a los espíritus en una reunión privada para dar inicio a la práctica de su servicio en ceremonias y su «investidura», que implica su conversión en un «instrumento de los ancestros». Entre sus obligaciones, debe conocer el nombre de los espíritus que trabajarán a través de él y realizar una serie de «ejercicios» que uno de los líderes espirituales lista del siguiente modo (Sánchez y Pérez Guarnieri, 2018, p. 97):

1. Tener fe en Dios y los ancestros.
2. Amar.
3. Promover la unidad.
4. Promover la solidaridad.
5. Dar u ofrendar.
6. Curar.
7. Hablar la lengua materna.
8. Comer nuestro alimento tradicional.
9. Vestir nuestro traje.
10. Tocar los tambores.

El listado de obligaciones de los elegidos resulta significativo para ejemplificar parte de la normatización existente en la espiritualidad y también para destacar algunas de las claves que la estructuran. La mención al Dios católico antecediendo a los ancestros expresa la imbricación de elementos de culto dentro de lo que cabe mencionar como «afiliaciones estratificadas» o «participaciones dobles» (Johnson y Palmié, 2018). Las secuencias rituales se inician con rezos de la liturgia católica que luego dan lugar a la invocación a los espíritus ancestrales en el marco de un proceso que es considerado por los garífunas como un modo de apropiación y adaptación, mientras por parte de la iglesia católica como un proceso de imposición y sanación –exploraré esta dinámica en el capítulo 7–. Los puntos siguientes sintetizan los sentidos de unidad y solidaridad de las ceremonias que a continuación describiré y analizaré. Sobre el «curar», cabe mencionar la función social que

poseen las personas elegidas, quienes tienen a su cargo la consulta, interpretación y tratamiento de las aflicciones espirituales. Algunas de ellas son *ébugu* que incorporan espíritus poderosos, los cuales tienen la capacidad de indicar tratamientos y curar enfermedades. Entre algunas de las técnicas que pude experimentar al consultarlas, se destacan la interpretación de sueños y la lectura del humo del tabaco para indicar tratamientos que incluyen baños con diversas hierbas, ofrendas, rituales y el uso de diversos materiales como agua bendita, ron y velas.

Respecto al punto 7 —«hablar la lengua materna»— es importante destacar que la práctica del idioma es un requisito fundamental durante las ceremonias y representa uno de los principales modos de preservación, transmisión y construcción de la garifunidad. Cuando un espíritu se hace presente en el ritual, dice su nombre y comienza a saludar a los asistentes. Solo establece diálogos con quienes le devuelven el saludo e inician una conversación en su idioma que, al igual que los textos de las canciones, posee modismos e inflexiones complejos de comprender aun para los propios garífunas, quienes nombran esa forma de hablar como «garífuna antiguo» y que atribuyen a la dimensión temporal de la cual proceden los espíritus.

Resulta importante llamar la atención sobre la obligatoriedad de comer el alimento tradicional —punto 8—, ya que, al igual que lo aludido respecto al idioma, muchas de las comidas ceremoniales han entrado en desuso en la modernidad y son demandadas por los espíritus. Esto es interpretado por los asistentes como el deseo ancestral de que la alimentación garífuna tradicional —basada en pescados, mariscos, yuca, coco, plátano y otros frutos— no se pierda. El mejor ejemplo de una comida tradicional infaltable en las ceremonias garífunas y que en la actualidad casi no se produce en Livingston es el *ereba* —casabe— hecho a base de harina de yuca. El proceso de elaboración requiere el uso de utensilios como el *ahürügülei* (rallador de madera con incrustaciones de conchas marinas y piedras de río), *hana* (mortero), *boulu* (batea, recipiente de madera), *asengülei* (colador hecho de juncos) y *ruguma* (colador tubular hecho de juncos). Estos utensilios están incorporados en todas las familias y son valorados como posesiones inalienables (Weiner, 1992) que, junto con otros objetos como el tambor garawoun, forman parte importante de las materialidades ceremoniales y también de las estrategias de comercialización identitaria dentro de la actividad turística promovida en el pueblo. Dichos instrumentos no solo se utilizan en la elaboración de comidas tradicionales vigentes (*hudutu*, *tapou*, *darasa* y otras), sino que funcionan como emblemas identitarios en rituales como el yurumein público analizado en el capítulo 3. Entre diversos testimonios referidos a la importancia asignada al idioma y la comensalidad, el de don Carnal —descendiente de Din, un *buyei* muy

reconocido del período fundacional livingsteño— parece sintetizar este aspecto:

Me da lástima porque se están perdiendo muchos valores. La misma emigración y la clase de educación que dan hace que uno pierda la noción o la oportunidad de reconocerse tal y como es. Yo soy garífuna y me siento orgulloso de serlo y de hablarlo. Sin embargo, por falta de educación lo padres de familia cuando emigran ya no les dicen a sus hijos: ustedes tienen que hablar el idioma de sus ancestros [...]. Y las comidas... Se pierde la gastronomía también. Es una cosa terrible verlos decir: «Yo no como eso; yo como choumin». ¡Putá, acá no comemos choumin ni choufan! Aquí comemos pescado, machuca, tapou, *rice'n beans*, aquellos atoles que hacían nuestros ancestros antes: *nagula, nipi-cui tri, sajl, letu, lalis*. Son atoles naturales, por eso los negros eran grandes. Ahora ni leche materna les dan, hay mucho chiquito raquíco. ¿Por qué? Hasta eso se está perdiendo: la gastronomía (Don Carnal, 68, f. o., 2011).

Siguiendo con el listado, la indicación sobre «vestir nuestro traje» incorpora el indumento al núcleo cultural que aquí analizo, destacándose la prohibición del uso del color negro e identificando «nuestro traje» con blusas, faldas y camisas de diseño cuadrillé en diversas combinaciones de colores. No se han realizado estudios particulares sobre la historicidad de ese «traje garífuna» y, tal como vimos en el capítulo 2, la instauración del «traje típico garífuna» se relaciona con el uso estratégico del indumento en el marco de los procesos de formación nacional de alteridad. Como todo elemento cultural sujeto a la dinámica de los procesos de relaciones interétnicas, observamos que incluso la prohibición del color negro —fundamentada en el hecho de que «atrae malos espíritus»— podría tratarse de una innovación operada en el pasado reciente, ya que en su etnografía de 1948 Douglas Taylor menciona: «No hay una vestimenta particular para el *buyei* oficiante. Este vestía, en una ocasión, una camisa negra con un pañuelo negro anudado al estilo marinero alrededor de su cuello, un sombrero de paja de ala ancha y llevaba un palo pelado en un lado, como un bastón» (Taylor, 1951, p. 119, traducción propia). En Livingston también se comprueba la mención al *agalahani*, un traje ceremonial teñido con semillas de achiote —*Bixa orellana*— que le da un particular color rojizo, el cuales es mencionado por Conzemius en su etnografía como «vestido rojo» utilizado por un médium (Conzemius, 1928, p. 203) y también es registrado por Taylor con el nombre de *suruguli* (1951, p. 119). Dentro de las etnografías actuales, Johnson comenta las diferencias que obser-

van sus interlocutores hondureños entre los asistentes al dügü provenientes de los Estados Unidos –quienes suelen utilizar «uniformes» prolijos y de colores parejos–. Tales interlocutores aseguran: «El dügü no requiere uniformes. Nuestras pobres camisas teñidas con achiote están bien» (Johnson, 2007a, p. 153, traducción propia). De este modo se refiere al uso tradicional del achiote en oposición a la innovación de los uniformes o «trajes típicos» en una interesante tensión entre procesos de preservación y de innovación que son interpretados como amenazas a la tradición.

La última entrada del listado de obligaciones de los elegidos resulta central para mis objetivos de investigación. «Tocar los tambores» se presenta como un ejercicio requerido para la participación en el ámbito de la espiritualidad, operando del mismo modo que el idioma, la comida y el indumento. Como veremos en este capítulo la música se presenta como una acción necesaria para el establecimiento de diálogos con las entidades espirituales, pero no solo es practicada por los elegidos-músicos, sino por todos. Es importante llamar la atención sobre este aspecto, ya que el sonido es mucho más que un medio para un fin –comunicarse con los ancestros– para constituirse como una experiencia en sí misma, una actividad constructora de identidad (Frith, 2003).

Habiendo repasado las obligaciones de *los elegidos*, se presenta en la tabla 6.1 la composición del Círculo Espiritual, tal como surge de los textos que compilé por parte de quien actualmente ocupa el cargo de *ounagülei*.

En el organigrama se reconoce la función de un *buyei* como máxima autoridad espiritual –*buyei sinabei*–, pero es preciso destacar nuevamente las tensiones generadas entre personas que se autoatribuyen dicho el rol debido a que «trabajan con» –ese es el modo para mencionar que son «poseídos por»– espíritus poderosos. La agencia de las entidades espirituales dentro de esta agrupación complejiza el esquema, ya que espíritus antiguos como Marcos Sánchez Díaz, *Mayuru*; José Máximo Castillo, *Masi*; o Jorge Eduardo Livingston; o espíritus de *buyeis* como Agustín Baltazar, *Din*,³ y Hermenegildo García, *Migitu*, ocupan un lugar muy poderoso. Los líderes son quienes interpretan y administran sueños, señales y otros temas, como los modos de acción musical, aspectos litúrgicos y organizativos. Se trata de un entramado jerárquico entre personas y entidades espirituales que permite

³ Mencionado por Douglas Taylor en su etnografía de 1948 en Hopkins, Belice. Describe a este *buyei* como uno de los más poderosos: «Se dice que Ding [sic] posee no menos de doscientos cincuenta espíritus auxiliares y que conduce una verdadera escuela para *buyeis* en su pueblo, Quehueche, cerca de Livingston» (Taylor, 1951, p. 111, traducción propia).

conjeturar que los elementos culturales heredados no solo se refieren a una forma de organización y conocimiento, sino también a una dinámica de acuerdos y tensiones. El registro de pujas actuales por algunos cargos, no implica que en el pasado no hayan existido disputas por funciones que cuentan hoy con absoluta legitimidad. La información aquí expuesta forma parte de aquello a lo que se me permitió acceder durante la etnografía y expresa la perspectiva de un grupo de interlocutores que, como todos los integrantes de esta agrupación, ocupan roles y agencian intereses sobre la vida espiritual local. En «Palabra(s) de *Ounagülei(s)*. La espiritualidad garífuna de Livingston, Guatemala» (Sánchez y Pérez Guarnieri, 2018), he problematizado este aspecto y he compilado la información que se constituye como uno de los insumos más importantes de esta investigación, al mismo tiempo de constituirse un modo de patentizar la perspectiva y los intereses de las personas involucradas.

Tabla 6.1. Organigrama del Círculo Espiritual Garífuna

Cargo	Función
<i>Buyei (sinabey)</i>	Máximo exponente espiritual y guía del pueblo
<i>Ounagülei</i>	Mensajero de los ancestros
<i>Hebu wügürña ó</i>	Persona elegida por el espíritu de un ancestro <i>buyei</i>
<i>Ébugu</i>	(médium)
<i>Hafadirñe wagübürigu</i>	Orador
<i>Doümbria</i>	Tamborista
<i>Tebu sísira</i>	Maraquero
<i>Gayusa</i>	Cantora ceremonial
<i>Gangayu</i>	Encargado de la ofrenda de bebidas
<i>Abougutiñu</i>	Cocineros(as), preparan la ofrenda alimenticia a los ancestros
<i>Achouhatu bayoura</i>	Procesadora de la bebida sagrada
<i>Afarahati gunguti hama gayu</i>	Destazador de cerdo y encargado de los pollos
<i>Afadahatiña</i>	Colaboradores

Fuente: Sánchez y Pérez Guarnieri, 2018, p. 105.

La combinación de jerarquías humanas y espirituales plantea un «desafío interpretativo» en el que la urdimbre de significaciones culturales se encuentra atravesada por relaciones de poder (Keesing, 1987). De este modo, el conocimiento es distribuido y contro-

lado por determinadas personas que definen significados, inscriben sentidos, toman decisiones y organizan relaciones de poder de diversos órdenes. Al introducirnos en esta perspectiva podremos entender al conocimiento local desde la analogía con una cebolla, es decir, un núcleo central rodeado por diversas capas exteriores. El contenido de este núcleo interior es patrimonio de «expertos», en nuestro caso líderes espirituales como el *buyei*, el *oünagülei*, los *doümbrias* y las *gayusa*⁴ que administran el acceso a esa instancia y responden a un régimen encriptado de conocimientos y poder.

Durante las reuniones denominadas *juntas espirituales* se invoca a los ancestrales y se establecen diálogos con ellos en los que expresan sus necesidades, acuerdan fechas y modalidades del chugú a realizar. Indagando sobre esta etapa previa, uno de los líderes fue muy claro: «Lo que tú ves en una ceremonia, es apenas una foto; una parte de una película muy larga. Esto no es fácil, porque los deseos de los ancestros deben ser interpretados y cada detalle requiere un proceso». Los «detalles» se refieren, por ejemplo, a las comidas que serán ofrendadas y servidas, como la elección y preparación del cerdo, que implica rezos, cantos y una liturgia especial. También indican cuáles son los familiares que desean que participen: abuelos, hijos, nietos, tíos, primos, sobrinos o amigos pueden ser invitados, independientemente de su lugar de residencia. Al ser la migración una realidad que atraviesa a toda la localidad, la ceremonia reúne a personas que quizás lleven años sin encontrarse o sin conocerse, constituyéndose este en uno de los aspectos más significativos con relación a la promoción de la unidad y la armonía familiar-comunitaria.

6.3 La ceremonia

Uno de los primeros chugú que presencié se realizó un viernes del mes de junio (imagen 6.1). Fui invitado a partir de la madrugada a la playa de un barrio alejado del centro, aunque todo había comenzado la noche previa con rezos y preparativos destinados solo a familiares cercanos y líderes espirituales. Las instrucciones que me dieron fueron simples: debía llegar con una vela, una botella de ron o un refresco para ofrendar y vestido con ropa de cualquier color excepto el negro, debido a que ese color podría atraer espíritus «no deseados». Llegué cuando el sol recién comenzaba su ascenso sobre el mar, apurando el

⁴ Keesing afirma que en la sociedad occidental estamos muy familiarizados con estos expertos, que incluirían oráculos, filósofos, teólogos y, actualmente, científicos (1987, p. 164).

paso mientras la brisa matinal me hacía llegar los sonidos de tambor. El *ounagülei* estaba atento a los detalles de organización mientras agitaba un cuenco, reavivando el incienso de copal y hojas de palma, expidiendo un humo blanco que inundaba el aire, mezclándose con los colores de los vestidos de las *gayusa* que cantaban balanceándose sobre sus pies. Con los brazos abiertos de par en par, todos los participantes invitaban a las embarcaciones que habían zarpado un buen rato antes y, luego de haber hecho un recorrido en forma de cruz, se acercaban a la orilla donde estarían representando el arribo de los ancestros al continente, emulando la travesía etnogénica. Arriba de cada cayuco –nombre local para estas pequeñas embarcaciones– había un *doümbria*, una *gayusa*, un *tebu sísira* –maraquista– y una persona ondeando una bandera cuyos colores identifican a las familias organizadoras del chugú. En la playa, familias e invitados agitaban otras dos banderas junto a un tamborista, un ejecutante de maracas y el resto de las cantantes. Esta parte de la ceremonia representa el *adugahani* o pesca ceremonial, es decir, el momento en el que arriban las embarcaciones con el alimento obtenido del mar para ser cocinado y ofrendado en el templo. A esta instancia también se la refiere como *yurumein*, pero no se trata de una instancia pública como el ritual descrito en el capítulo 4. Solo participaban las familias, los miembros del Círculo Espiritual y algunos invitados. A diferencia del *yurumein* público, la interpretación de los cantos varía en su repertorio –se trata de cantos de uso exclusivo ceremonial–, y la *performance* es mucho más ajustada y solemne.

Al llegar a la costa, los cayucos fueron sahutados y rociados con agua bendita y ron. Sonaba el ritmo *hüngühüngü* en manos de los tres *doümbria*, dos *tebu sísira* y los cantos de unas diez *gayusa*, mientras todos los participantes se iban disponiendo en fila y comenzaban a caminar hacia el *dabúyaba* ubicado en el barrio de la pista de aterrizaje. Una vez allí, se formó una ronda mientras los tres tambores impulsaban los cantos retumbando, ahora sí, el *ugulendu*, ritmo ceremonial.

«Puedes venir, pero nada de cámaras ni grabaciones, a aquellos no les gusta», me había dicho el *ounagülei*, motivo por el que estaba con todos mis sentidos en alerta, intentando captar detalles de la música, la corporalidad, los aromas, las palabras, los colores y todo lo que allí ocurría. La llegada de los ancestros y la bendición del *dabúyaba* daba inicio a la ceremonia con las familias vistiendo trajes garífunas con motivos y colores distintivos como muestra de unidad. Blancos, amarillos, turquesas, verdes, rojos, violetas y todo tipo de combinaciones de vestidos y pañuelos daban a la reunión un atractivo particular.



Imagen 6.1. Inicio del chugú. *Dabúyaba* Regino Álvarez. Foto: Juan Carlos Sánchez s. a.

La entrada al templo es protagonizada un grupo de familiares elegidos para tal fin y que reciben el nombre de *agalahoutiña*. Se había formado un círculo en el centro del templo y la música integraba todos esos colores en una danza en la que los cuerpos se balanceaban sincrónicamente de un lado a otro. Dentro del círculo se sumarían los pollos que se iban a sacrificar luego de amarrarlos, sahumarlos y rociarlos con agua bendita. Se trataba de la preparación de las ofrendas, también había cerdos, frutas y verduras que serían cocinados por los *abougutiñu* –cocineros– en un espacio apartado. Las banderas fueron ubicadas en cada uno de los rincones del templo, que tenía cuatro entradas dispuestas en forma de cruz. De frente a la entrada principal, en una pequeña habitación llamada *guli*, se erigía un altar con la imagen de Marcos Sánchez Díaz –*ahari* principal, fundador del pueblo–, el Cristo Negro de Esquipulas –una imagen de Jesucristo esculpida en madera oscura–, fotos de diversas personas y estampas de la iconografía católica (imagen 6.2) . En este espacio se colocaba la comida especial para los ancestros y se realizaban rezos e invocaciones de las que participan solo los elegidos para tal fin: *gayusas*, familiares y los *ebu*, personas con capacidades mediúmnicas a través de quienes los espíritus establecerán diálogos con los asistentes. A un lado del altar, en el piso, había arena colocada en forma de «U» con una vela y un vaso de agua en el medio. Cada persona colocaba allí su ofrenda al

ingresar al templo: botellas de gaseosa, ron, aguardiente y velas. Antes de ser ubicadas sobre la arena, las botellas eran destapadas y se les colocaba en el pico un tapón de algodón, que es el modo a través del cual los espíritus pueden acceder a la esencia de las ofrendas. Junto al salón principal, además de la cocina, había otro salón amplio donde colgaban hamacas para el descanso.



Imagen 6.2. Retrato de Marcos Sánchez Díaz en el *guli*. Foto: Juan Carlos Sánchez, s. a.

Los momentos de la ceremonia son variados y complejos. Incluyen algunas instancias que alternan rezos católicos en español y en garífuna, otros momentos de comida y descanso, e instancias en las que los cantos y los tambores generan rondas y danzas en el centro del templo. La comida se sirve siempre primero en el *guli*, para los ancestros, y luego en mesas que se disponen en el *dabúyaba* para los invitados. En referencia a los cantos, uno de los primeros pertenece a un género llamado *abeimahani*, de uso exclusivamente femenino y sin tambores. Antes de iniciar la *performance*, las *gayusa* volcaron licor de anís sobre sus manos. Algunas de ellas también bebieron un trago de esa botella transparente, que fue bien recibida por todas. Lonia, una de mis amigas, tomó mi mano y me obligó a quedarme junto al círculo de cantantes ceremoniales del cual yo me estaba intentando alejar, avergonzado de estar tan cerca. Gracias a ese gesto de Lonia y el permiso momentáneo que en ese momento obtuve del *buyei* y el *ounagülei*, logré registrar el audio de esos increíbles cantos, que

años después me permitió indagar sobre las letras que ahora puedo transcribir. En el abeimahani, las *gayusa* se toman de sus manos y hacen un ritmo corporal, dibujando dos círculos en el aire y un tercer movimiento inclinándose hacia adelante mientras cantan. Transcribo algunos fragmentos de dos de las nueve canciones⁵ que integraron en aquella ceremonia la secuencia abeimahani:

Oh baba

<i>Oh baba ni ganarirou, Oh baoh</i>	Oh, abuelo, sal, oh, abuelo, oh
<i>Arihaya ha buguyame au</i>	para que veas, au.
<i>Ah arihaya au buguyame au</i>	Ah, para que veas, au
<i>Arihaya buguyame ah baba</i>	para que veas, abuelo,
<i>Ah lebuga marihini</i>	lo que no has visto.
<i>Oh nuguyarousage eh nie</i>	Oh, yo solo, yo
<i>Ah nuguyarou, ausa nie au</i>	ah, yo solo yo, au
<i>Ah nuguyarou, ausa nie au</i>	ah, yo solo yo, au
<i>Wana numalali au nibu aluga nagulegu</i>	alcé mi voz, buscando un consuelo.

Kenbou bumaraga

<i>Au kenbou bumaraga nibarirou</i>	Au, toca tu tambor, ⁶ nieto.
<i>Au kenbou bisisira nibarirou</i>	Au, toca tu maraca, nieto
<i>Ah kenbanu oh, kenbanu</i>	Ah, toca para mí, oh, toca para mí
<i>Au bisisira nibarirou</i>	tu maraca, nieto,
<i>oh tadunama wadabuyabera</i>	oh, para embellecer nuestro templo
<i>Au agabuñiga, ah keimou, keimou nigatu (x4)</i>	Au, ven cuñada, ah vamos, vamos cuñada (x2)
<i>Keimou tubuei Petime weigiba, watuba</i>	Vamos a la casa de Petime, vamos a comer, vamos a tomar allí.
<i>Au mamaie geisirugu ya niga, uwa nigatu (x4)</i>	Au, no estamos solos aquí, cuñada,
<i>gadanatu saridei a nanine au wanoubara anigu</i>	no, cuñada.
	Le luce festejar, ah, es nuestro, nos vamos a unir compañeros.

Sin entrar en un análisis detallado de estas letras ni en sus complejos aspectos musicológicos, podemos observar los modos en los que estos cantos dan cuenta de la integración genealógica que se favorece en la ceremonia representada en forma de diálogos entre abuelos (los

⁵ En el anexo 3.3 se presenta un compilado de estos y otros cantos de uso en el contexto ritual descrito en el capítulo, con sus respectivos enlaces de acceso a registros audiovisuales.

⁶ Si bien maraga se traduce literalmente como maraca o sonaja, durante las entrevistas el sentido de esta indicación por parte de los espíritus en este canto es «tocar el tambor» o «hacer música» dentro del templo. Por tal motivo se me indicó que en la traducción debía incluir las dos acciones («toca tu maraca» y «toca tu tambor»).

ancestros, el pasado) y nietos (los hombres que realizan la ceremonia, el presente). Asimismo, vemos que se incluyen todas las líneas parentales, en este caso hermanos, cuñada y la siempre presente búsqueda de unidad en el festejo («nos vamos a unir compañeros»). La invocación a los ancestros y la centralidad de la música puede sintetizarse en la primera frase de cada uno de los cantos transcritos, ya que en el primer caso representa la voz de los hombres vivos que invocan a sus ancestros («Oh, abuelo, sal»), mientras que en el segundo caso se trata de la voz de los ancestros y sus demandas («Au, toca tu tambor, nieto»). Por último, la frase «no estamos solos» contiene uno de los conceptos claves para comprender estas prácticas de la espiritualidad, entendiendo que la presencia de los espíritus de los antepasados y la posibilidad de entablar un diálogo con ellos se constituye como la creencia que moviliza el culto.

El momento más importante de la ceremonia es el *malí*: los tamboreros se agachan en semicírculo, el lanigi –tambor central– queda al ras del piso, sobre el centro del templo, buscando el cuarto sonido que ya he referido en el capítulo 4. Allí mismo, la jefa de las *gayusa* apunta su cetro junto con el del *buyei* en el punto donde se concentra la mayor energía y donde se han enterrado objetos simbólicos durante la construcción del templo. Los tamboreros sostienen el *tempo* pero van disminuyendo el volumen gradualmente, hasta que se torna imperceptible, inaudible. Lo hacen con un leve movimiento de sus manos. Las *gayusa* continúan balanceándose sobre sus pies, que están como clavados al piso. Agitan el aire, transformando la atmósfera del templo que nos hace balancear a todos, como si estuviéramos en la cubierta de un barco en alta mar. El aire nos hamaca. Veo los tambores, los siento, veo las manos de los tamboreros en cuyos dedos apenas se percibe un movimiento suficiente como desencadenar todo ese fenómeno alrededor. Los cetros concentran el poder allí en el piso, junto al tambor. El *ounagülei* agita su incienso y el humo se eleva sobre nuestros cuerpos, alrededor de ellos y en ellos. La sensación es volátil. Estoy bailando, como si el ritmo se hubiera materializado ahora en ese humo que nos rodea. Es muy difícil determinar cuánto tiempo se sostiene esta atmósfera sonora-invisible que nos hace bailar, pero es un buen rato. De repente el lanigi se incorpora y el ritmo ugulendu aumenta gradualmente su intensidad. Luego de un golpe seco de tambor que hace vibrar el templo, la jefa *gayusa* lanza un coro que nos moviliza a todos: «Oh, ohohoh, ohohoh, au mau, au gayü».⁷

⁷ La traducción de este fragmento resulta problemática, ya que se entrelazan las traducciones literales con las interpretaciones simbólicas de ese momento ceremonial. «Yo, hombre; ustedes, también» ha sido la más consensuada, que se interpreta como un mensaje de los ancestros que reciben poder y energía a través

Todos lo cantan. Todos lo cantamos. Es imposible no hacerlo. Y al cantar continuamos balanceándonos, abrazándonos, emocionándonos. Es el momento de mayor cohesión que haya experimentado. Es un círculo que es un todo. Los tambores, las voces, el incienso, el olor a aguardiente, los colores de los trajes garífunas, las velas encendidas, las bandejas de madera colmadas de frutas de todo tipo y color, las hojas de palma que se agitan junto con nosotros, los pies de todos que hacen vibrar la tierra que nos sostiene. Se trata, quizás, de la instancia más representativa del sentido del chugú, tal como resume Juan Carlos:

La ceremonia garífuna es un símbolo de unidad. La enseñanza de los abuelos dice que debemos estar unidos, por eso la parte central del chugú es el *malí*, el momento en el cual junto con los espíritus de nuestros ancestros celebramos nuestra unidad como familia, como garífunas, tomados de la mano, con nuestras canciones, nuestros tambores y nuestras comidas (Juan Carlos, 47, f. o., 2013).

Haber participado de esa parte del ritual fue para mí una experiencia muy significativa en el sentido en el que estoy planteando mi etnografía. Como afirma Clifford Geertz (2005), no solo se trata de hacer descripciones densas para quedarse en el detalle de la observación, sino de interpretar las acciones en su dimensión simbólica, para desentrañar las tramas de significación en las que estas acciones se insertan. En la observación exhaustiva de detalles están las interpretaciones que permiten dar cuenta del mundo simbólico garífuna. El *ugulendu* se ejecuta con tres tamboreros: en el inicio del chugú había uno encima de cada embarcación y un tercero esperando en la orilla. Luego los tres se reúnen, se integran con las maracas y generan un sonido poderoso que moviliza todo el templo y establece diálogos interdimensionales: el pasado (los ancestros llegando desde Yurumein), el presente (los hombres vivos que están haciendo el ritual, honrando la llegada de los ancestros) y el futuro (los hombres vivos que al morir se reunirán con los ancestros en su morada) en un claro ejemplo de cómo la «geografía espiritual» (Johnson, 2007a) cobra sentido a través de su escenificación mitopráctica (Sahlins, 1988). La unión se establece a través de la música, a un volumen que invade todo el templo y resulta imposible no balancearse junto con todos los participantes.

de las ofrendas, e invitan a la unidad. Algunos interlocutores la traducen como: «Yo por ti, tú por mí», frase que opera como una síntesis del sentido comunitario garífuna y que se traduce en ese idioma como «Aura buni, Amurü nuni.»

La experiencia etnográfica me ayudó a comprender el sentido de unidad referido por los practicantes del chugú y que se puede resumir a través de la palabra *idenderu*, traducida generalmente como «amor»⁸, pero de uso exclusivo en la espiritualidad y derivada de *idehani*, que significa «ayuda, solidaridad». *Idenderu* expresa el lazo afectivo, el amor y la unidad familiar, funcionando como una buena síntesis de los sentidos que atraviesan las explicaciones sobre las ceremonias, los modos de relación que establecen con los ancestros y quizás sea la mejor manera de titular la experiencia que da inicio a este capítulo.

6.4 Sonido-en-el-mundo garífuna: *doümbrias* y *gayusas*

Sonido-en-el-mundo es una concepción que propone (re)pensar el modo en el que percibimos la realidad desde un punto de vista experiencial, sensorial y afectivo, con énfasis en la perspectiva de lo audible. Tal como desarrollé en el capítulo 1, se trata de resituar nuestra preferencia por el espacio-visual e introducirnos en la perspectiva del sonido como un modo de entendimiento integral de las experiencias de campo como las que aquí presento, donde la música dinamiza el diálogo entre los practicantes de la espiritualidad y los espíritus. A continuación, describiré los aspectos claves sobre la musicalidad de la espiritualidad garífuna para promover un análisis simbólico de sus materiales, prácticas y *performers*.

6.4.1 Garawoun

El garawoun –tambor utilizado en los rituales aquí analizados– constituye un símbolo clave de la espiritualidad y la etnicidad, que expresa desde su materialidad, sonoridad y modos de uso un conjunto de elementos culturales que sintetizan lo que podríamos denominar como «el núcleo cultural garífuna». Por este motivo, presentaré una descripción básica de sus aspectos materiales para luego analizar sus modos de acción, transmisión y significación. Se trata de un tambor cilíndrico cuyo casco es de tronco cavado en una pieza de caoba o palo de San Juan y posee un único parche de cuero. La caoba actualmente está en desuso debido a que fue sobreexplotada en el Caribe, proveyendo las mueblerías de las principales ciudades globales. El San Juan se utiliza para el consumo interno: talla de artefactos de cocina, navegación,

artesanías e, incluso, leña. Es una madera blanca y liviana, contrastante con la particular oscuridad y dureza de la caoba. Si el casco se agrieta con el paso del tiempo, se le suelen clavar listones de aluminio para evitar mayores aperturas. El parche es de cuero caprino y está armado con un aro interior de bejuco que se calza sobre el casco de madera. Sobre el parche, otro aro es posicionado exteriormente. Entre el aro exterior y unos orificios en la parte inferior del casco, se enhebra una sogá de nailon que se enrosca mediante piezas tubulares de madera, macizas, sin filo, de un promedio de diez centímetros de largo por dos centímetros de diámetro que se denominan «pines». Estas sogas de sujeción y tensión se distribuyen proporcionalmente alrededor del casco. A cada una le corresponde un pin y en cada tambor se encuentran no menos de seis. Otra sogá más fina se tensa cruzando transversalmente el cuero, que vibra durante su ejecución, generando un efecto de bordón. Esta suele ser de algodón o de nailon para el caso de los tambores que hacen función de base –tambores ceremoniales y garawoun segunda– y de alambre o metal para los tambores que improvisan –garawoun primera–. Tanto el sistema de afinación por «pines» que tensan el parche por medio de un sistema de torniquete, como el uso de bordones en el mismo parche de ejecución son dos características que hacen del garawoun un membranófono particular en el contexto afroamericano. Entre las ampliaciones y sugerencias que se han realizado a la clasificación primigenia de Hornbostel y Sachs, se destaca *Problemática organológica cubana*, Premio Casa de las Américas 1986, de Ana Victoria Casanova Oliva (1988), según la cual, quizás la más precisa dentro de la perspectiva organológica tradicionalizada, la clasificación del garawoun sería: membranófono, de golpe directo, tubular, cilíndrico, de un parche, abierto, con parche apretado, apretamiento de aro, sin maquinaria, con aparato especial de tensión, con torniquete (211.211.11_92124).

Los tambores utilizados en el culto a los ancestros poseen una altura de entre cincuenta y setenta centímetros y un diámetro de entre cuarenta y sesenta centímetros (imagen 6.3). Se interpretan con las manos, sobre el borde del parche y con los dedos, evitando el uso de las palmas y los golpes sobre el centro del tambor, donde se encuentran atravesadas las bordonas. La ejecución del toque contiene movimientos ascendentes y descendentes de muñecas y antebrazos. La *performance* involucra pasajes en los que se toca de pie con los tambores colgados del cuello, quedando el parche a la altura del pecho –por encima de los codos– por lo que los movimientos de brazos son limitados en ángulo y altura. Al toque de los tamboreros de pie se lo denomina chürürüti. El tamaño y el peso de estos instrumentos hacen de su ejecución un desafío que representa un acto de resistencia física y masculinidad.



Imagen 6.3. Trío de tambores ceremoniales colgados en *dabúyaba*, Quehueche, Livingston, 2013.

6.4.2 Ugulendu

El esquema rítmico ceremonial está compuesto por dos sonidos principales: uno es abierto y vibrante, se obtiene tocando con los dedos sobre el sector existente entre los bordones y el borde del parche, generando un timbre grave y ronco; el otro sonido es apagado y seco, se obtiene presionando ligeramente los dedos, deteniendo la vibración producida por el sonido abierto descrito anteriormente, lo que genera un timbre más agudo y de menor volumen. El ritmo se llama *ugulendu* y está compuesto por una secuencia de dos sonidos abiertos y uno apagado en un ensamble integrado por tres tambores y dos pares de sonajas llamadas sísiras. El toque se realiza de una manera particularmente lenta y desafía la espacialización gráfica, ya que si bien en otros trabajos se lo reduce a un ritmo ternario (Greene, 2008, p. 236), el ritmo oscila entre lo que occidentalmente se conoce como binario y ternario, de acuerdo con los momentos de la ceremonia (imagen 6.4).

En la transcripción se estipulan tres posibles interpretaciones del *ugulendu*. En «A» se interpretan los tres sonidos de modo equidistante, generándose una metricidad ternaria. En «B» se produce un adelantamiento del sonido presionado «X», generando una resultante rítmica que los tamboreros locales identifican como el toque «labuga» y que también utilizan en uno de los géneros musicales «de calle» o «de fiesta» como el *hüngühüngü*, que ya he analizado en el capítulo 4. La variación «C» suele generarse junto con el aumento del volumen de la *performance* en general. Se trata de una variación tendiente a una «binarización» de la subdivisión que suele apreciarse en los instantes más efusivos de la ceremonia –como en el *malí*, momento de la

ofrenda-. La digitación no es alternada, los tres sonidos se obtienen mediante el golpe de las dos manos casi al unísono, generándose una leve apoyatura o *flam* sin acentuar.

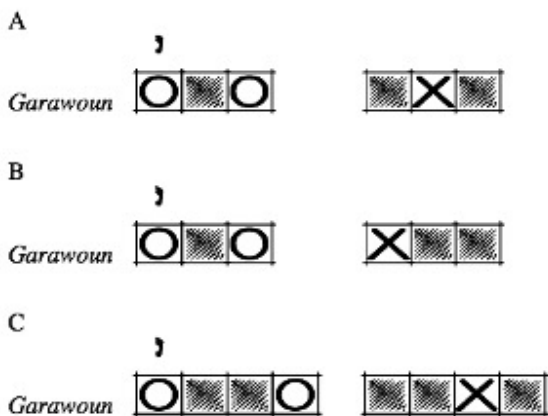


Imagen 6.4. Esquema rítmico del ugulendu.

6.4.3 Sísiras

El ensamble ceremonial se completa con dos pares de *sísiras* o *máragas*, sonajas construidas con calabazas rellenas con semillas de un arbusto llamado wen wen o «lágrimas de San Pedro». La dimensión de la calabaza es de entre doce y veinte centímetros y poseen un mango de madera de San Juan de un promedio de veinte centímetros. Cada par de sísiras se encuentra unida por un cordel de unos setenta centímetros de largo (imagen 6.5).

Se tocan de pie, empuñándolas hacia el frente. Se realizan movimientos ascendentes/descendentes con el antebrazo y las muñecas como si se estuviera percutiendo sobre un punto imaginario intermedio entre la cintura y el pecho del ejecutante. El toque ugulendu se compone de dos movimientos principales: uno hacia el frente/abajo –como si fuera un golpe *down* en la técnica de percusión occidental para baquetas– y otro hacia atrás/arriba –símil golpe *up*–.

Los movimientos hacia el frente suenan más graves que los producidos hacia arriba/atrás y ambos coinciden con los dos primeros sonidos del ritmo ugulendu tocado por los tambores. Sobre esta base mecánica, liderada por la mano derecha se agrega un efecto de rulo entre ambos golpes. Es decir, el primer evento de la secuencia es un sonido producido por la mano derecha hacia el frente, el segundo sonido se produce por las dos manos en frente y retirándose hacia atrás desde

donde vuelven mediante un rulo que resuelve en el primer evento (destacado en gris en la siguiente transcripción). También pueden ejecutarse variaciones de este toque, como la graficada en «B», donde se reemplaza el rulo por dos sonidos bien definidos (imagen 6.6).



Imagen 6.5. Sísiras, Museo Azzarini, IM 826. Foto: Federico López, 2021.

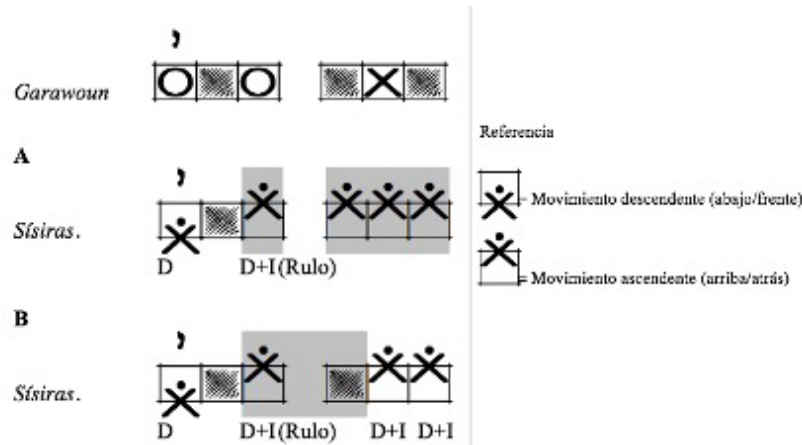


Imagen 6.6. Esquema rítmico de las sísiras con base de ugulendu.⁹

Asimismo, en determinados momentos los ejecutantes elevan las sísiras por sobre sus cabezas, estirando los brazos y agitándolas de modo continuo para luego retomar el toque principal. Este efecto es generalmente solicitado por algunos de los líderes de la ceremonia al

⁹ En el anexo 3.3 (Ugulendu) se puede acceder, mediante un enlace, a una *performance* de esta combinación rítmica entre tambores y sonajas, junto con los cantos correspondientes.

gritar: «¡Sísiras!». Teniendo en cuenta el tamaño de las calabazas y la dureza de las semillas por estas contenidas, el volumen obtenido es de mucha intensidad.

6.4.4 *Doümbrias*

Hemos descrito los aspectos materiales y performáticos, pero ¿qué validez posee analizar el tambor garífuna desde esa perspectiva cuando se trata de una cultura audio-orientada en la que el dominio de lo invisible posee una relevancia social imponente? Geertz (2005) nos invita a repensar los modos en los que la lógica materialista opera sobre nuestra percepción. Lo importante no es la expresión que aparece sobre la superficie, lo que se percibe en primera instancia, sino las redes de significación sobre las cuales se fundamentan esas expresiones. Hacer una descripción detallada de los materiales constitutivos del tambor, sus modos de acción, su clasificación organológica, sus características tímbricas no resulta significativo si no se articula con la urdimbre de significados de la cultura garífuna. Dentro de la tradición etnomusicológica abundan los ejemplos en los que esta perspectiva materialista se ha establecido, sobretodo, a partir de la publicación en 1914 del sistema de clasificación de instrumentos de Erich von Hornbostel y Curt Sachs, en un intento por brindar un criterio de clasificación abarcativo de todos los instrumentos del mundo. Si bien, el mismo Sachs diría: «una clasificación enteramente lógica es imposible, por cuanto los instrumentos son invención artificial de los hombres, y no se prestan, como los animales y las plantas, a que se haga con ellos un sistema coherente», la realidad es que dicha clasificación «basada en lo posible en principios acústicos [...] en sus puntos esenciales ha sido universalmente aceptada por los antropólogos» (Sachs, 1947, p. 9) y difundida ampliamente como la mejor manera de clasificar científicamente a los instrumentos musicales.

Esta manera de analizar y clasificar pone su énfasis en los modos utilizados para la producción del sonido, pero también en las formas de construcción y su morfología. Sin embargo, el significado de un toque de tambor no va a estar centrado en la madera de su casco, ni en el cuero de su parche, ni en su modo de afinación. Tampoco lo encontraremos en su ejecución o en la transcripción y análisis de esta sin una descripción densa y detallada de las condiciones culturales de dicha acción (Geertz, 1989). Para los objetivos de esta investigación no tendría mucho sentido describir que el garawoun es un membranófono de golpe directo, tubular, de un parche abierto con aparato especial de tensión y todos los detalles que deben considerarse para establecer

la citada clasificación. La particularidad del tambor aquí analizado trasciende las categorías prescritas, aun considerando actualizaciones para los instrumentos americanos (Pérez de Arce y Gili, 2013), por lo que ya es necesario la adición de números que indiquen la presencia de bordones en el parche y de pines reguladores de tensión, tal como sugiere el citado trabajo de Casanova Oliva (1988). De cualquier modo, estas descripciones no «reducen el enigma» de las ceremonias de culto a los ancestros ni nos ponen en contacto con la vida de las personas que las protagonizan ni con los procesos de percepción auditiva y consenso cultural que las sustentan (Blacking, 2010 [1973]). Los músicos ceremoniales forman parte de un grupo de personas elegidas, tal como detallé en el apartado 5.2. Los tambores son interpretados por tres hombres conocidos como *doümbrias* y dos ejecutantes de sonajas llamados *tebu sísira*. Los toques son transmitidos por atribución de los espíritus, tal como explicaré más adelante. El jefe *doümbria* es quien toca el tambor central –lanigi garawoun– dirigiendo el ensamble de acuerdo con las pautas rituales. Los nombres de los tambores ceremoniales forman parte de uno de los tantos secretos de estas prácticas al igual que el lugar donde se preservan –generalmente lo hacen familias con algún integrante *doümbria*. En las publicaciones especializadas se replica la clasificación primigenia propuesta por Taylor (1951): *lanigi* en el centro; *láfurugu*, su doble, a la izquierda; y *laórúa*, su tercero (Arrivillaga, 2013, p. 36). La comprobación etnográfica de esos nombres en Livingston solo resultó para el caso del tambor central –lanigi–, pero la nominación de los otros dos tambores es generalmente desconocida. Cabe aclarar que, como expliqué en 5.2, la voz *áfurugu* se refiere al espíritu «sombra» o «doble», por lo que es dable pensar que los informantes de Taylor se referían así a la entidad espiritual ejecutante del tambor y no al objeto en sí mismo. Las confusiones se producen entre categorías: el nombre *emic* del instrumento en tanto objeto es garawoun; pero al ser ceremoniales pueden ser llamados también por el lugar que ocupan dentro del trío. El del centro es el *anigi* –corazón– por eso se lo denomina *lanigi garawoun* –el corazón del tambor–. También pueden recibir el nombre de algún tamborero que antiguamente lo ejecutó o del espíritu que «trabaja» –ejerce la posesión espiritual de, se comunica– con el tamborero ceremonial. De este modo, el garawoun se constituye como instrumento-tiempo-cuerpo-voz fundamental para la función ritual y el acceso a su conocimiento es exclusivo de *doümbrias* y líderes espirituales.

Las alusiones a los diálogos interdimensionales son permanentes en la narrativa expresada por los cultores de la espiritualidad, generando una hermenéutica cuya procedencia no he logrado consignar en la bibliografía analizada. Se trata de una explicación muy difundida entre

los garífunas al explicar el trío de tambores: el tambor del medio –que en Livingston se conoce como *lanigi* o *isiley*– representa al presente y los otros dos a las dimensiones temporales pasado y futuro. Como puede inferirse, no se trata de algo improvisado, sino que responde al mundo simbólico presente en la *performance* del tambor por medio del cual se invoca al pasado (los ancestros llegando desde Yurumein) para que aconsejen y protejan a los vivos (el presente) y garantizar así un mejor porvenir (el futuro, los no natos y los hombres vivos que al morir se reunirán con los ancestros). De este modo se ilustra la «geografía espiritual» garífuna (Johnson, 2007a) en la que los horizontes diaspóricos de las poblaciones centroamericanas cobran un sentido de unidad identitaria a través de la escenificación mitopráctica (Sahlins, 1988) que posiciona a la isla de San Vicente –Yurumein, espacio etnogénico– como el eje axial de la dinámica ritual.

Esta explicación es un buen ejemplo del modo en el que se disputan los liderazgos en cuanto al uso y la interpretación de símbolos, ya que sobre el trío de tambores ceremoniales, Juan Carlos Sánchez –*oünagulei*– sostiene que:

[la] división pasado-frente-futuro tiene más que ver con la Santísima Trinidad de la Iglesia católica que con la idea de unidad que tenemos los garífunas. En realidad hacemos nuestras ceremonias para unirnos, entonces ¿por qué vamos a estar separando nuestros tambores de esa manera? Si tenemos un corazón, es porque tenemos un cuerpo. Ese cuerpo, como saben, está aquí y ahora. Es carne. Pero también es espíritu, es *ahari* [espíritu protector ancestral] que lo puede poseer y hablar a través de él. A mí me gusta pensar en los tres tambores como un cuerpo más a través del cual se comunican los abuelos (Sánchez y Pérez Guarnieri, 2018, pp. 73-74).

Sánchez introduce así una interpretación alternativa que se condice con los testimonios de «humanización» del garawoun. No solo lo consideran como un objeto que facilita la comunicación, sino que también lleva el nombre de un espíritu y es considerado un cuerpo. Esta interpretación concuerda con la atribución de nombres comentada anteriormente y también con una de las características organológicas distintivas del garawoun: la adición de bordones, que podríamos relacionar con los «instrumentos parlantes» y la búsqueda de sonidos que evoquen la voz de los espíritus que ya he referido en el capítulo 1.

En ese sentido, es preciso mencionar también el valor simbólico atribuido a las sonajas o sísiras que en el contexto ritual «elevan el sonido, lo hacen llegar allá arriba, a la morada» (Pisín, 40, f. o., 2011),

es decir, que su función es la de hacer audible la música ceremonial para que llegue a oídos de los ancestros. La *morada* o el *seiri* es el espacio en el que los seres ancestrales habitan y las sonajas integran el complejo sónico que funciona como una llave para abrir la puerta de esa dimensión. Estos instrumentos apaciguan a los espíritus. El toque ceremonial incluye rulos de gran volumen y duración para que los ancestros escuchen, aplaquen su ira frente al olvido y acepten las ofrendas. Pensando en el concepto de una geografía espiritual, los líderes ceremoniales utilizan cantos, tambores y sonajas como instrumentos que les permiten trazar las coordenadas, las travesías y los destinos de las entidades que veneran.

Los tamboreros ceremoniales reciben una serie de señales que forman parte de misterios solo revelables para el servicio ritual, como el sonido que deben obtener del tambor. Así surge en las entrevistas con don Reginaldo, uno de los *doümbrias*:

Yo tenía unos dieciocho años. Fue en un chugú. Estaba en la playa y se me acercó un Señor... Máximo, así se llama. Allí estaba él, caminando con su tamborón. Y me dijo: «Así, así vas a hacer...». Y me mostró el ugulendu [me muestra el ritmo agitando sus brazos en el aire]. Ahí me di cuenta de que tenía la misión, que había sido elegido. Se lo conté al *buyei* y enseguida me explicó algunas cosas. Ahí supe cómo debía sonar mi tambor (Reginaldo, 71, f. o., 2016).

Familiarizado con las formas en las que los garífunas refieren a los ancestros («*Estaba* allí en la playa y se acercó un señor, Máximo así *se llama...*»), le pregunté si Máximo aún vivía, o si me podía contar algo sobre él. Don Reginaldo sonrió y meneó la cabeza:

Ya te había dicho que a nosotros nos eligen nuestros ancestros. Don Máximo se me apareció. Es un espíritu. Una vez que los ancestros te enseñan el sonido del ugulendu no te lo olvidas jamás. Y siempre se aparecen para corregirte, o para darte ánimo porque no es fácil soportar ese tamborón tantas horas en el templo, con ese calor. Don Máximo se me aparece cuando toco en el templo. Mi papá, en paz descanse, también. Y me dice: «hamaru, hamaru ... [lento, lento]». Porque a aquellos no les gusta que se toque rápido. Por eso mantenemos el ugulendu así, tranquilo, pausado. El ritmo del chugú en Honduras y Belice se hace diferente. El de acá de Livingston es el más lento. Allá andan corriendo (Reginaldo, 71, f. o., 2016).

La perspectiva de sonido-en-el-mundo nos permite identificar en este relato la sustanciación de un diálogo entre la fuerza sonido y la fuerza de lo visible-invisible a través de un objeto –el tambor– que carga sentidos y significados sociales que trascienden lo estrictamente musical. El tambor es para los garífunas un medio de comunicación con los ancestros –el mundo de lo invisible e intangible–, pero es a la vez un diálogo *por* y *con* lo audible. Los ancestros son invocados por medio de los tambores y también poseen sus propias voces, se hacen escuchar y pueden ejecutar instrumentos. En las ceremonias se *encarnan* –tal es el verbo *emic* que refiere a la posesión espiritual– en los *ebu* –médiuns– y dialogan con los participantes, ofreciendo consejos y presagios.

El ugulendu se toca lento, y así bajan aquellos. Hay veces que te pueden encarnar. A mí me encarna mi papá, pero como estoy tocando nadie lo nota. Pero cuando se está tocando bien lento, así como les gusta a aquellos, bien, bien lento, con las maracas bien llevadas [mueve sus manos en el aire y hace el sonido de las maracas con su voz] ¡uy! Se escucha un grito por acá, otro grito por allá... Y los ancestros encarnan, y el baile es más fuerte (Reginaldo, 71, f. o., 2016).

La capacidad de tocar lento es considerada una virtud vinculada con el deseo ancestral del cual los garífunas livingsteños se sienten orgullosos mandatarios, sostienen que es lo que fundamenta su prestigio dentro de la nación garífuna y lo que motiva que sean convocados a ceremonias en localidades garífunas de Belice y Honduras. Los tamboreros *doümbria* se refieren a estos toques como *binadu* –antiguos– y se manifiestan en contra de cualquier innovación, identificándose como agentes de preservación de estas prácticas, algo que debe ser remarcado como parte de los procesos de control cultural (Bonfil, 1991).

Con relación a la afinación, los *doümbria* modifican la tensión del parche por medio del mencionado sistema de sogas y *pinas*, así como también golpeando el aro exterior con dos listones de madera. En la medida que el aro desciende sobre el casco, el parche obtiene mayor tensión. En los momentos previos a iniciar el toque se puede apreciar a los tamboreros buscando el sonido que se les ha revelado durante la iniciación y que «no te lo olvidas jamás». Se tensionan los parches y se prueba el sonido con el tambor colgado, escuchando cómo suena cada uno con relación al trío, en un ejercicio de evocación sonora necesario para lograr la eficacia en la función ritual asignada al toque.

6.4.5 Cuarto sonido, sísiras y requisito

Uno de los aspectos performáticos más destacables del ugulendu se genera en el momento de la ofrenda de comida e intenciones a los espíritus, el *malí*. Tal como describí en 6.1 y como también ocurre en los rituales analizados en el capítulo 4, los tamboreros se inclinan, disminuyen el volumen del toque hasta tornarlo inaudible y accionan el denominado cuarto sonido. Allí mismo, la jefa de las *gayusa* apunta su bastón de mando junto con el del *buyei* en el punto donde se concentra la mayor energía y donde se han enterrado objetos simbólicos durante la construcción del templo. Los tamboreros sostienen el *tempo* pero van disminuyendo el volumen gradualmente, hasta que se torna inaudible. Mantienen un leve movimiento de sus manos, como percutiendo el aire unos centímetros por encima del parche. Entonces el ritmo «se siente pero no se escucha».

En la medida en que se desarrolla la *performance* otro evento sonoro producido por el tambor llama la atención. Se trata de un único sonido; agudo, seco y acentuado; diferente a los sonidos que componen el ugulendu y producido con la yema de los dedos en el borde del tambor. Es referido por el jefe *doümbria* como «el requisito» y funciona como una señal para anunciar un cambio de intensidad o de repertorio de acuerdo con la liturgia del chugú. Es una función exclusiva del lanigi garawoun, el tambor líder, porque «estamos aquí y ahora: es el presente el que manda». Cuando se ejecuta «el requisito» los tamboreros dan una vuelta sobre sí mismos y continúan. Desde el punto de vista funcional, actúa como una llamada en términos del lenguaje de los ensambles de percusión afrocentrados (Pérez Guarnieri, 2007) pero a diferencia de las frases que se producen en otros contextos, requiere de una máxima concentración: es solo un sonido con el poder de ordenar las acciones. Este punto resulta un interesante desafío a la «fascinación occidental» por los virtuosismos de las músicas tradicionales (Feld, 2001) ya que se le da valor al conocimiento y autoridad del jefe de los *doümbria* más allá de las rúbricas occidentales que generalmente ponderan aspectos como la velocidad o la densidad de figuras.

6.4.6 Gayusas

Junto con el toque ugulendu, el canto colectivo es otra de las acciones sónicas requeridas para abrir el portal de la dimensión espiritual. Las canciones son interpretadas por doce mujeres elegidas por los espíritus llamadas *gayusa*, quienes aprenden por medio de revela-

ciones oníricas y/o por transmisión oral impartida por las mayores. Las cantantes *gayusa* no solo se destacan por el tono y la potencia de su voz, sino también por su actitud, compromiso y resistencia para cantar durante horas. *Gayusa* proviene de *gayu*, que en idioma garífuna significa «gallo», en representación de la sabiduría y el carácter aguerrido requerido para la misión espiritual. Se trata de una acción adjudicada a las mujeres, aunque ha habido casos excepcionales de *gayusas* hombres. Una de las cantantes mayores es reconocida como la jefa y es quien decide el repertorio, la duración y la intensidad de las *performances* siguiendo las indicaciones del *buyei* y las normas ceremoniales. Se trata de una mujer que también es *ébugu*, ya que «trabaja con» el espíritu de un antiguo *ounagülei* y ha sido una de mis principales interlocutoras, permitiéndome registrar, experimentar, transcribir y traducir gran parte del repertorio.

A las *gayusa* se nos revelan estos cantos en nuestros sueños, por eso somos elegidas, no es a cualquiera. Cuando los ancestros me dan una canción, llamo a las demás *gayusa* y les enseño. Porque hasta que no lo hago no se me va de la cabeza... Los ancestros te dan para compartir. Uno no se puede quedar con eso. Lo que dicen aquellos es lo que uno debe hacer, por eso después de compartir la canción con las demás, me siento aliviada. Yo sé que, si no la comparto, tengo consecuencias (Elvira, 71, f. o. 2015).

En la narrativa *gayusa* las canciones son «reveladas» u «obsequiadas» por los espíritus de los ancestros, a quienes se les atribuye también la autoría. En la mayor parte del repertorio registrado durante esta investigación no se consignan los nombres de dichos espíritus ya que, según mis interlocutores, se trata de «cantos muy antiguos» e incluyen algunas palabras cuyo significado se considera perdido. La revelación onírica es una acción vigente y los cantos nuevos no reemplazan a los existentes, sino que se valoran como importantes aportes que se integran en determinados momentos ceremoniales. Esta «revelación» se presenta como una hierofanía, es decir como la irrupción de lo sagrado en la vida de las personas (Eliade, 1994). Al respecto, es necesario llamar la atención sobre la dinámica de temporalidad que ya comenté para la interpretación sobre el trío de tambores ceremoniales y que se pone en juego en cada manifestación espiritual. Si bien suele adjudicarse a los espíritus la dimensión del pasado que se hace presente en las ceremonias, la referencia a las acciones de estas entidades ocurre en un presente continuo en el que todo se encuentra bajo su dominio. La «morada de los ancestros» –*seiri* o *malí*– es generalmente aludida mediante un imaginario que refiere a una vida-después-de-la-muerte

compartida con los ancestros en la que se desarrollan actividades claves de la identidad garífuna como la pesca, la agricultura y la cocina tradicional. Las referencias al *seiri* se imbrican con el concepto del «paraíso celestial» católico, pero se lo piensa, se lo sueña y se lo refiere como Yurumein, espacio etnogénico. Lo expuesto permite identificar una circularidad tempo-espacial en la que pasado y futuro se unifican a partir de la muerte: abuelos, hijos y nietos se reencuentran allí en caracter de *aharis* –espíritus–. El modo de vida en esa tierra idealizada de los ancestros, Yurumein, es a la vez origen y destino. Cuando se revela una canción –o el toque de un tambor– se genera una *sonofanía*, la manifestación de un sonido procedente del espacio-tiempo sagrado, un pasado que se reconquista no solo a través de la muerte o la posesión espiritual sino también a través de la música, que comparte con las entidades espirituales el carácter de invisibilidad e intangibilidad. El sonido revelado no solo es una acción que posibilitará la invocación de las entidades y la evocación del mito de origen, sino que es una experiencia sagrada en sí misma.

Quien recibe las canciones tiene la obligación de sociabilizarlas entre todas las *gayusa*, tanto si se trata de revelaciones oníricas como si se trata del repertorio heredado a lo largo de experiencia en ceremonias –tal es el caso de la jefa y otras mayores–. Por tal motivo suelen reunirse a interpretar las canciones fuera del ámbito ritual. Los cantos están mayormente compuestos por frases principales interpretadas por una *gayusa* principal –generalmente es la jefa, aunque también puede delegar esa función en otra *gayusa* de experiencia– que son respondidas por el resto de las cantantes y público en general, en el formato antecedente-consecuente. La tonalidad, la intensidad, la velocidad y la composición melódico-rítmica del fraseo es definida por quien inicie el canto, que lo hace evocando el modo en el que lo ha recibido en el sueño o el recuerdo de quien se lo ha enseñado antes. La voz principal es generalmente duplicada por el resto de las *gayusa* a la misma altura melódica, no habiendo registrado durante mi experiencia duplicaciones vocales interválicas como segundas o terceras voces. Las melodías se interpretan al unísono. Si bien se reconoce un grupo de doce cantantes, no todas participan de las reuniones y las ceremonias, por lo que la textura y la intensidad varían de acuerdo a la composición ocasional del grupo. La transmisión prioriza los aspectos idiomáticos por sobre cualquier otro. Durante mis experiencias de interpretación vocal, la jefa *gayusa* me impedía tararear las canciones, es decir, cantar la melodía sin las palabras correctas –una norma de transmisión similar a la registrada para las canciones del culto Shangó de Recife (Carvalho, 1998). Sus únicas correcciones eran referidas a la fonética de las palabras y no había indicaciones dentro de lo que nosotros consideramos melodía

o ritmo. Al comentarle sobre esto, me contestó: «Ah, sí... Sucede que *sin idioma no hay canción*... Es así como nosotros aprendemos. Tienes que saber qué es lo que vas a decir antes de cantarlo».

Con esas cinco palabras expresaba la complejidad del canto *gayusa*, donde no hay divisiones entre texto y melodía, del mismo modo en el que no existen pautas técnicas de respiración, postura o entonación; tampoco se hacen indicaciones de intensidad, velocidad ni puntos de inicio. Cuando indagué sobre los modos en los que lograban el ensamble, me contestaron: «simplemente cantamos, porque nos recordamos esas canciones de los abuelos en las ceremonias y simplemente se nos vienen a la cabeza». Esta afirmación permite comprender que las canciones integran un repertorio de *memorias sonoras* que se hereda, se preserva y se transmite en una relación orgánica con otros elementos culturales, conformando la matriz cultural garífuna. Los cantos son de uso exclusivo ritual y solo se deben enseñar a los elegidos. No pueden ser interpretados fuera de contexto excepto se cuente con la anuencia de los espíritus. Este resguardo obedece a preservar la eficacia que se les atribuye y evitar su banalización: la difusión de los cantos en ámbitos públicos extraceremoniales es una amenaza de enajenación de su sentido primigenio, tal como explica una de las *gayusa*:

Mi abuelita cantaba todas las canciones del templo, pero cuando lo hacía en su casa, fuera de las ceremonias, lo hacía con los labios cerrados. Nadie debía saberlas excepto nosotros, los que vamos al templo. Ahora andamos con mucho más cuidado, porque hay mucho rapero que busca grabarnos para hacer sus discos. Estas canciones no son para gozo personal, son enseñanzas de los abuelos. Si se hacen fuera del templo pierden su poder (Catalina, 52, f. o., 2017).

El repertorio de cantos ceremoniales puede ser dividido de acuerdo con el siguiente detalle:

- *Abeimahani*: Canto exclusivamente femenino, sin acompañamiento de tambores. Las *gayusa* se disponen en círculo, tomadas de las manos realizando movimientos circulares ascendentes y descendentes. Se interpreta durante el inicio de la ceremonia.
- *Arumahani*: Canto exclusivamente masculino, sin acompañamiento de tambores. Dispuestos en línea recta, tomados de las manos realizando diversos movimientos. Esta modalidad se encuentra actualmente en desuso en Livingston, pero algunos de estos cantos son interpretados por las *gayusa* en caso de que el espíritu que solicite el chugú sea hombre.

- *Ugulendu*: Se incluyen aquí los cantos con acompañamiento de tambor y sonajas interpretados por las *gayusa* y los participantes del ritual. Dentro de esta categoría se halla la mayor parte del repertorio registrado durante esta investigación.

Pueden encontrarse también otras distinciones que se aplican para designar canciones de determinados momentos de la ceremonia. Tal es el caso del *rariguoü*, una práctica de levitación que realiza el *buyei* de modo privado en el *guli* –pequeño habitáculo dentro del templo ceremonial– con el objetivo de realizar una curación espiritual particular para lo que se interpretan cantos de invocación que se dividen en dos partes: los iniciales, llamados *arairuni* –bajar–, y los cantos finales, llamados *awariruni* –subir.¹⁰

Las referencias a las canciones han sido registradas desde las primeras descripciones del período etnogénico garífuna. En el *Dictionnaire Caraïbe-Français* de 1665, Raymond Breton describe ceremonias en la isla de San Vicente y consigna la práctica de canciones como *abaimacani*, *danse* y *aromancani*, *chanson* (Breton en Foster, 1987, p. 79). También se mencionan en las etnografías de la primera mitad del siglo XX analizadas en el capítulo 2. Coelho registra tres tipos de canciones:

[...] *úyanu*, una melodía suave y cadenciosa que es una invocación o alabanza a los espíritus; *abeimahani*, cantada por un coro de mujeres y *arumahani*, que es similar en cuanto a la forma musical, pero interpretada sin acompañamiento de tambores y no forma parte de la liturgia regular, la cual se supone que ha permanecido sin cambio a través de los siglos (Coelho, 1995 [1955], p. 158).

Luego describe que «para cantar *arumahani* los hombres se colocan en fila, el último sosteniendo un remo en su mano; sus movimientos son repentinos y vigorosos como si remaran o lanzaran sus redes» (Coelho, 1995 [1955], p. 159). Por su parte Taylor (1951), menciona las canciones *abaimahani* destacando su vigencia y popularidad al ser interpretadas por mujeres de todas las edades, a diferencia de las canciones *arumahani*, que al momento de su etnografía –1948– ya estaban prácticamente en desuso y eran interpretadas solo por cinco

¹⁰ Se trata de una práctica que no puede ser observada. Los testimonios refieren la escucha de sonidos como el del cuerpo del *buyei* al descender de una altura mayor a los dos metros –altura que alcanza ayudado por los cantos y la invocación de espíritus auxiliares– y las voces de las entidades invocadas estableciendo diálogos entre ellas. Para una descripción completa ver Sánchez y Pérez Guarnieri (2018, p. 82).

hombres mayores dispuestos en fila, tomándose de la mano con el dedo meñique y sosteniendo un remo de cada lado de la fila, imitando una embarcación, realizando una *performance* «más intensa y espasmódica que la de las mujeres [...] moviendo las manos entrelazadas hacia adelante y hacia atrás, retomando la canción con una especie de zumbido grave que de repente se convierte en palabras que son arrojadas más que cantadas» (Taylor, 1951, p. 128, traducción propia).¹¹ Considerando la falta de continuidad en la práctica del arumahani, advertida ya en su momento por Coelho y por Taylor, estas descripciones resultan de gran valor.

A modo de ejemplificación sobre los cantos ugulendu, transcribo uno de los cantos registrados en la ceremonia descrita en el apartado 6.2. Luego de la secuencia abeimahani, los *doümbria* se incorporaron, colgaron los tambores de sus cuellos y comenzaron a marcar el ugulendu. Las *gayusa* iniciaron sus cantos y todos los presentes se sumaron:

*Gibetu urubanu wawagu
mafiñeñi tougie (x2)
ae mafiñe bubei luagu binadu
oh galallebuboullebu nibari
wafumuraleñon muwa.*

Mucho hablan de nosotros,
no creen en nosotros,
si tú no crees en los ancestros
aunque te prepares, mi nieta,
vamos a darle vuelta a la tierra.

*Taguara waliügü gayü Idenderu wamaliha
Tawara waliügü gayü Idenderu wamaliha
wamalihaba tia ugunie lidabui bari
rugu ibari.*

Llama nuestro gallo, unámonos, vamos
a consolar.
Canta nuestro gallo, unámonos, vamos
a consolar.
Vamos a consolar en el templo de
nuestro nieto.

Como ya mencioné, los cantos se interpretan en forma responsorial y participan la mayoría de los asistentes a la ceremonia. Esto cobra un sentido simbólico, ya que durante el chugú no solo se suman las voces de los invitados, sino también las de los invocados: los espíritus. Si bien se reconoce un grupo de doce cantantes, no todas participan de las reuniones y las ceremonias, por lo que la textura varía de acuerdo con la composición ocasional del grupo.

La transcripción de estas vocalidades en notación convencional resulta problemática. En algunos pasajes pueden identificarse notas de afinación temperada, mientras que en otros se expresan alturas de compleja definición. El contexto performático condiciona este

¹¹ «The whole performance is more intense and more spasmodic than that of the women: after each successive verse, there is a long pause during which they swing their clasped hands back and forth, to take up the song again with a sort of low buzzing that suddenly breaks into words which are flung, rather than sung [...]» (Taylor 1951, p. 128).

aspecto. En los registros obtenidos en entrevistas con una o dos cantantes *gayusas*, se registran alturas y giros melódicos por momentos indeterminables, mientras que en el contexto de las ceremonias, el canto colectivo tiende a atemperar la interpretación. En la imagen 6.7 se presenta una transcripción aproximada de las tres primeras frases del canto de referencia –las frases siguientes son variaciones de estas– en un contexto de entrevista. Tales melodías se disponen en un rango interválico total de una novena y expresan lo que desde una escucha temperada podría relacionarse con un *si* menor en la primera frase y un *do#* menor la segunda y la tercera. Es importante advertir que el canto *gayusa* posee una dinámica en la que los colores melódicos varían constantemente y en el contexto ceremonial las voces tienden a una modulación ascendente, acompañando los momentos de mayor efusividad ritual, presentando complejidades renuentes a las estructuras formales de la teoría musical occidental. En el texto detallado debajo de las figuras, las frases consecuentes se diferencian de las antecedentes en tipografía «negrita» (imagen 6.7).



Imagen 6.7. Transcripción de las tres primeras frases del canto *Gibetu*.

El fraseo oscila entre lo binario y ternario, de modo similar al apuntado con relación a los tambores. La articulación rítmica indica que no se encuentran sometidos a una acentuación regular: quien lidera enfatiza, repite, agrega, modifica u omite algunos fragmentos en lugares imprevisibles para la escucha descontextualizada, respondiendo a factores lingüísticos (la fonética de determinadas palabras) e interpretativos (intensidades que fluctúan de acuerdo al desarrollo de la ceremonia, la respuesta de las entidades espirituales, la capacidad de la *gayusa* que lidera, entre otros). Esto hace que la relación entre el canto y los sonidos del tambor se desplacen permanentemente. En la transcripción se incluyen las referencias al primero de los tres sonidos del esquema rítmico del ugulendu, mediante un círculo rojo.

Las frases comienzan en el primer sonido, pero ese punto de inicio se va desplazando luego –en las repeticiones– al segundo o al tercero.

Las canciones transmiten mensajes y enseñanzas de los espíritus. En el caso transcrito,¹² la creencia en los ancestros y su ritualización se presenta como un mandato ineludible. Su contraparte, el olvido o la incredulidad, es la principal causa de irritabilidad de los espíritus. En el registro de audio puedo apreciar la interpretación del *ugulendu*, las voces de las *gayusa* y los gritos de las personas en el momento de la posesión. En esas situaciones los líderes espirituales auxilian a los médiums rociándolos con aguardiente y sahumándolos con copal. Los cuerpos se estremecen y se vuelven flexibles, y son contenidos dentro de una ronda en la que todos danzan. A partir del estremecimiento, desvanecimiento o cualquier señal física del *ebu* en proceso de recepción de una entidad ancestral, los participantes lo abrazan como una forma de mantener al espíritu dentro del cuerpo y de protección del físico del médium de posibles golpes o caídas. Asimismo, una vez generada la posesión, el abrazo se constituye en el primer gesto del espíritu ante el resto de los allí presentes, funcionando como una síntesis del sentido de la ceremonia: un encuentro entre los abuelos y sus nietos, a quienes brindan mensajes de unidad, de necesidad de recordar a los ancestros y ofrendarlos. Cuando un abuelo (el espíritu de una persona muerta, el pasado) se abraza con uno de los seres vivos (el presente) está transmitiendo energía, brindándole en ese gesto su protección espiritual y demandando que, a cambio, se lo invoque, se le rece, se le hagan ofrendas. El diálogo con los ancestros es un honor para las personas vivas, que reciben su protección, por lo cual deberán rendir tributo permanente. Ser *ebu*, *doümbria* o *gayusa* es una capacidad que posiciona a estas personas en un estatus superior por su contacto con los poderes espirituales. Del mismo modo, el hecho de no cumplir, faltar el respeto o cometer una equivocación con relación a los mandatos ancestrales es castigado duramente.

Entre tantas anécdotas al respecto, puedo contar lo ocurrido a uno de los casaqueros descritos en el capítulo 3, quien tomó una de las botellas de ron ofrendadas a los ancestros sin el permiso del *buyei*. Con el correr de los días comenzó a tener un dolor que se le extendió por una de sus piernas, pero en las consultas médicas que realizó no lograron diagnosticarle ninguna patología. Según me informaron, estuvo todo un año sin poder caminar ni trabajar guiando turistas y aún hoy se lo ve caminando con dificultad.

¹² Registrada en julio de 2013 en Livingston, Guatemala. Regrada por Elvira Álvarez y Blanca Franzuá en enero de 2016. Traducción a cargo de Elvira Álvarez y Érica Arriola. Colaboración en la revisión de Sofía González. En el anexo 3.3 se puede acceder al registro audiovisual de este y otros cantos.

6.5. Diálogos entre lo invisible y lo audible

El espacio ritual combina los aromas de las comidas que allí mismo se cocinan –caldo de pollo, *rice'n beans* (arroz con aceite de coco y frijoles), carne de cerdo, pescado, aguachile (infusión de jengibre y panela), *bime kaküle* (arroz dulce hecho con coco, jengibre y canela), entre otros– y se mezclan con el humo de la leña de palo de San Juan y el incienso de copal. Los colores de los vestidos, de las hamacas para el descanso y de las banderas y guirnaldas que ornamentan el templo se fusionan con otras materialidades como las ofrendas que cada invitado lleva –botellas de ron, cerveza y gaseosas; cocos, plátanos y otros frutos; candelas de diversos colores y tamaño; estampas y rosarios católicos–. La fuerza-sonido forma parte de ese ámbito, dinamizando diálogos con lo visible-invisible y lo tangible-intangible, generando encuentros intercorporales que involucran la vivencia ritual mediante la percepción de los cinco sentidos. Los testimonios de los practicantes refieren a los modos en los que el sonido les permite visibilizar a las entidades espirituales que se presentizan a través de la posesión, apariciones espectrales o evocaciones al cerrar los ojos durante la ceremonia. Asimismo, expresan poder sentir la música ritual y otros sonidos como susurros, gritos o golpes de tambor cuya fuente sonora adjudican a la dimensión espiritual e invisible.

Las personas elegidas como *ebu* ponen su cuerpo a disposición de un espíritu que las puede poseer. Esta función mediúmnica implica las obligaciones aludidas en el apartado anterior para los elegidos y la posesión se genera en contextos rituales multisensoriales que invocan a las entidades. Durante los minutos previos a la posesión –mayoritariamente reconocida entre los garífunas como *encarnación*–, los *ebu* afirman sentir sofocones y ligeros mareos. Uno de los modos de inducción del trance es el baile, el abrazo o el movimiento circular de brazos por parte de alguno de los elegidos más poderosos, quienes tienen la capacidad de invocar entidades y ser poseídos también fuera del contexto ceremonial. Las relaciones entre música y trance no son unívocas ni directas sino, antes bien, configuraciones condicionadas culturalmente tal como se observa en los estudios especializados (Walker, 1972; Rouget, 1985; Becker, 1994). Entre los *ebu* se verifica el olvido del episodio de posesión al volver en sí luego de los minutos, horas o días de duración que implique. Afirman no recordar nada excepto el sofocón inicial y una sensación de sorpresa al sentir el ingreso del espíritu en su cuerpo –lo que muchas veces genera los gritos que se escuchan en las ceremonias–. Los cuerpos de los poseídos se mueven con cierta dificultad, debido a que las entidades no logran dominarlos a la perfección. Asimismo, suelen consumir comidas y bebidas

alcohólicas que eran de su gusto en vida, pero al regresar del trance los *ebu* no aducen síntomas de embriaguez ni dolores corporales por los movimientos de extrema elasticidad a los que se someten. El olvido resulta ser una de las características observadas para los fenómenos de posesión (Metraux, 1955; Augé, 2012): los espíritus regresan para constituirse como una persona efímera –e incompleta– y para eso necesitan un cuerpo y otros elementos, pero el olvido es necesario porque «no hay que creerse dios por mucho tiempo» (Augé, 2012, p. 78).

Aquellos –los espíritus de los antepasados– se comunican con los vivos de diversas maneras en las que el sonido parece configurarse como uno de los principales modos de acción. Más allá de la revelación onírica, suelen expresarse a través de «irrupciones acústicas» durante la vida cotidiana: muchas personas aducen escuchar palabras o advertencias como «ten cuidado», «no salgas» o el ya referido *hamaru* –lento– que mencionan los *doiumbria* sobre el toque de tambor. También pueden manifestarse mediante los ruidos que generan objetos que se caen, puertas que se cierran, entre otros. Una mujer *gayusa* con quien estuve registrando algunos cantos de la espiritualidad me comentó que había accedido a darme las entrevistas, ya que si yo no fuera merecedor de ese conocimiento los ancestros le hubieran advertido tocándole el hombro, o haciéndole sentir un soplo en el rostro: «Cuando aquellos no quieren que hable o que cante... Ay, ay, ay... Sí que te lo hacen saber!».

Las relaciones dialógicas entre lo visible-invisible, tangible-intangible, audible-inaudible son frecuentes, materializándose en objetos y personas. El hecho de que el espíritu de un ancestro tenga la capacidad de mover objetos, comunicarse e interactuar con el cuerpo de una persona viva –por medio de abrazos y danzas– ejemplifica estos canales de comunicación entre las diferentes fuerzas y modalidades referidas. Una postura racionalizante de estos relatos imposibilitaría ver más allá de una aparente sugestión nativa, como el caso de la interpretación estructuralista del relato de Quesalid –el hechicero *kwakiutl* con poderes curativos descrito por Lévi-Strauss en su ensayo «El hechicero y su magia»– en el que se atribuye la eficacia sanadora a la creencia y la confianza colectiva en la magia (1977, p. 195). Tal como plantea Carvalho (1993), la mirada gélida y analítica de fenómenos como el de Quesalid, encuentran su principal problema en el hecho de ser interpretaciones externas, realizadas, en este caso, sobre un texto de Edward Tylor –uno de los fundadores del pensamiento antropológico– y sin haber siquiera tratado personalmente al hechicero: «Deberíamos llegar a ser pacientes de Quesalid para rehacer esa cadena discursiva en la que se discute su pretendido poder» (1993, p. 94).

Más allá de los testimonios referidos a las experiencias de posesión o visualización de los espíritus y su eficacia simbólica, la experiencia

etnográfica me posibilitó vivenciar la perplejidad generada por las evocaciones de las memorias sonoras garífunas que, en la medida en la que me dejé afectar por estas, pude integrarlas a mi investigación. Un día me desperté con una canción en la cabeza. No podía dejar de repetirla y preguntarme ¿quién era la mujer que cantaba? ¿la había escuchado antes? Al encontrarla en mi archivo recordé que se trataba de una canción que un espíritu le había revelado a doña Hilaria en una ceremonia. Fue al final de un chugú, cuando se estaba celebrando el éxito de la ceremonia y uno de los espíritus —encarnado en el cuerpo de un *ebu*— se le acercó, la tomó de las manos y le hizo cantar esa canción mientras ambos se balanceaban y danzaban. Días después, interesado en las formas en las que se transmitían las canciones, Hilaria la volvió a hacer para que yo la pudiera grabar.

*Darangilaii, darangilaii,
darangilaii, darangilaii
darangilaii, nabuserubei
hamagie nagubri go.*

Yo quiero paz,
paz, paz.
La paz de mis padres
eso es lo que quiero.

Me sentí aliviado por el hallazgo y apunté la canción para incluirla como un ejemplo de transmisión de cantos por parte de los espíritus en una ceremonia. Ese mismo día por la noche, ya ocupado en otras actividades, sonó mi teléfono. Era Hilaria:

—*Buiti rambuweyu* [buenas tardes], Augusto, ¿cómo estás?

—¡Hilaria! —contesté con el aire cortado por la sorpresa—, vos sabés que justo hoy estuve escuchando una canción que me enseñaste ¡Increíble!

—Es que tú ya sabes comunicarte como nosotros... Es normal ¡Ya eres de los nuestros! Te dije que tengas cuidado, que esas canciones son poderosas —me contestó y se puso a cantar...—. *Darangilaii, darangilaii*... ¿Recuerdas cuando Yasua [el nombre del espíritu] me la enseñó? Me dijo que ese era su mensaje para que todos cantemos y desde allí ya no lo olvidamos. Ay, este Yasua, como le gusta divertirse... ¿y tú cómo estás?

Continuamos conversando y comenzaba a comprender de forma experiencial lo que tantas veces las *gayusa* me contaban con relación al aprendizaje de las canciones. No solo podían recibirlas mediante sueños, apariciones y susurros, sino también de modo directo a través de un *ebu* en una ceremonia. Nuevamente aparecía la respuesta: «Es normal», como un modo de reducir el enigma y la perplejidad generada por este tipo de situaciones de encuentro interdimensional. La irrupción de lo extraordinario no se explicaba como algo mágico o como parte de un guion supersticioso al que suscribir sino como una

situación ordinaria. No se trataba de una mera casualidad sino de un evento comunicativo que enlazaba personas, sonidos, pensamientos y espacio-tiempos. Cuando Hilaria afirma: «Ya eres de los nuestros», expresa uno de los aspectos que me propongo destacar: la música es una actividad constitutiva de la garifunidad. Hablar el idioma, degustar las comidas, tocar el tambor, danzar, soñar, pensar, evocar e invocar sonidos resultan ser los modos de acción agenciados por los vivos e inmanentes al «ser garífuna». Al poner en práctica dichas acciones y activar las *memorias sonoras* no solamente estaba explorando, indagando e interpretando, sino también suscribiéndome a la garifunidad.

El lanigi garawoun –tambor corazón o tambor central– es como una síntesis de la matriz identitaria garífuna. Sus modos de acción (tipos de golpe y combinaciones), afinación (tensión del parche y bordones), interpretación (tipos de toque, intensidad y velocidad) y transmisión (vía jerárquica por parte del jefe *doümbria*, onírica o apariciones por parte de los espíritus); su uso exclusivo en el espacio ritual por parte de los iniciados y el secretismo en relación con su antigüedad y procedencia (son herencias familiares), su lugar de guarda (hay familias que los custodian), su nombre (asignados a un *ahari* o espíritu protector en particular) y su uso (reservado para los *doümbrias*) se presentan como condiciones culturales determinantes de la eficacia comunicativa con los espíritus. Como parte integral de dicha matriz encontramos también los cantos *gayusa*, que comparten el secretismo y la exclusividad ritual, así como particularidades en términos de interpretación (repertorio, corporalidad e intensidad), textura (tipo y cantidad de voces) y transmisión (vía jerárquica por parte de la jefa *gayusa* y los espíritus).

Los sonidos del tambor y las canciones *gayusa se revelan* a través de irrupciones acústicas de los espíritus o *sonofanías* que expresan sonidos procedentes del espacio-tiempo sagrado que no solo se configuran como un medio para un fin –generar una comunicación–, sino como una experiencia de lo sagrado que muchas veces trasciende el ámbito ritual privado. Se trata de una música poderosa que afecta y moviliza la vida de las personas que la experimentan. Los sonidos del tambor y las canciones poseen una inmanencia socialmente determinante. *Se obsequian* porque facilitan la comunicación entre lo visible y lo invisible. Se mantienen en esos canales, por momentos misteriosos, encriptados, ya que si se realizan en otros contextos, pueden perder su eficacia, su poder.

La música es una actividad inextricable de la espiritualidad, que conforma una unidad de sentido junto con otros determinantes como el lenguaje, la danza, la comensalidad, la vestimenta y la oración. El dominio simbólico expresado a través de los sueños, las señales, las sonofanías y las apariciones de los ancestros resulta ser la «mano que

moldea» la experiencia humana garífuna. Al analizar los registros etnográficos desde la perspectiva de sonido-en-el-mundo podemos ampliar la interpretación de estas tradiciones para comprender que el significado de la experiencia sonora «no está en las notas» (Feld, 2001 [1995], p. 352). Tocar el tambor, cantar, escuchar y sentir el poder sónico es un modo directo de ser garífuna.

*Wáguchi Bungiu, aganbabéi wamamali.
Wátiwa buagu. Íderabawa Arihabá
hawagun bisanigu ubowagu, Úguchili. Gíbeti mégeiti.
Furíegitiwa bun aü.*



Dios, padre nuestro, escucha nuestras voces.
Te llamamos. Por favor, ayúdanos.
Mira a tus hijos en la Tierra, padre.
Tanto ha ido mal, te rogamos.

(«Weyu larigi weyu». En *Watina*. Andy Palacio and the Garifuna Collective, 2007. Stonetree Records).

Capítulo 7

LEMESI: SONANDO LA IGLESIA

Tal como he planteado en los capítulos anteriores, el pueblo garífuna de Livingston practica el culto a los ancestros –chugú y dügü– en templos especialmente contruidos para tal fin –*dabúyaba*– y, también, el culto católico en la iglesia de la localidad. Esto genera una serie de intercambios, disputas y negociaciones en el marco de relaciones asimétricas de poder protagonizadas por líderes religiosos misioneros católicos que propician la evangelización, líderes de la espiritualidad garífuna que buscan acercarse a la iglesia, pero sin perder su identificación étnico-religiosa y los practicantes de ambos cultos que interactúan de diversos modos. En este capítulo me propongo dar cuenta de las relaciones entre religiosidad, espiritualidad y etnicidad entre los garífunas explorando comparativamente las adherencias, discursos y *performances* efectuados tanto en el espacio católico como en el contexto del culto a los ancestros.

7.1 Espiritualidad garífuna *acá y allá*

Un sábado de enero por la tarde, con la última lancha, ingresó al pueblo un contingente mayormente formado por mujeres garífunas que fueron caminando, rezando y cantando hasta la iglesia, donde el párroco ofició una breve misa de acción de gracias: «Dios todopoderoso, te pedimos por estos hermanos nuestros que han regresado de la peregrinación al Cristo Negro de Esquipulas y para que lo que hayan aprendido lo pongan en práctica en su vida». En ese momento, una metralla de cohetes estalló en la puerta de la parroquia. El olor a pólvora, el incienso de copal y el estruendo se mezclaban con los cantos católicos que las mujeres habían comenzado a interpretar. Se trataba de un repertorio de la liturgia de lemesi, la misa católica en

idioma garífuna que se realizaba allí todos los domingos. Al iniciar el segundo canto, un joven que acompañaba al contingente comenzó a emitir una tos seca mientras abría sus ojos y sus brazos, buscando ayuda. Llevó las manos hacia su pecho y cayó al piso, convulsionando. Fue asistido por unas mujeres que lo retiraron a un costado, donde se recompuso, asintiendo con la cabeza en señal de bienestar. El resto de los asistentes siguió cantando unas estrofas más hasta dar lugar a la bendición del cura y retirarse lentamente de la iglesia. La situación me había sorprendido, más aún al percibir que era yo el único con esa sensación. Al consultarle a unas de las *gayusa*, me dijo: «Ah, es normal. Es el espíritu de Mayuru (Marcos Sánchez Díaz). Es un *ahari* muy potente y ese muchacho se está resistiendo a recibirlo, aún no ha aceptado al espíritu en su cuerpo, por eso es que tiembla y se cae. ¡Hay que tener cuidado porque se puede lastimar!».

«Es normal». Ese encabezamiento en las explicaciones nativas se replicaba en la medida que avanzaba en la etnografía. En este caso, se refería al proceso de «ser elegido», categoría que como vimos en el capítulo 6 funciona para designar a todas aquellas personas a las que los ancestros les encargan una misión espiritual. En ese proceso la aflicción puede manifestarse por medio de enfermedades, trastornos o desmayos que cesan en el momento en el que el elegido acepta su misión y deja de resistirse. En este caso el joven no aceptaba la tarea que se le encargaba como *ebu* y eso generaba un trance traumático. Tiempo después del episodio tuve la oportunidad de entrevistar al sacerdote a cargo de ese oficio aquel día, que me dio su perspectiva:

He tenido muchos problemas con eso de las posesiones *acá*, pero lo uso como un detonante para que la gente se dé cuenta del problema que implica estar *allá*, porque luego vienen las posesiones. También he tenido casos de exorcismos yo *acá*, porque eso es muy malo [...]. El caso de ese muchacho se resolvió lentamente, conversando con él y sin exorcismo porque no fue un caso de posesión sino de convulsión. Es decir, aún hoy aquí en el pueblo hay quienes practican consagrarse al mal, entonces al entrar en contacto con lo santo, con lo sagrado, se produce eso de la convulsión (Sacerdote E., 55, f. o., 2016).

Desde la perspectiva garífuna, entonces, es «normal» que el espíritu tutelar del pueblo acuda al momento de la bendición a los peregrinos provenientes de Esquipulas y los acompañe expresándose a través del cuerpo de ese muchacho, en una hierofanía probatoria de la presencia de los *aharis*. Como ya he descrito en los capítulos anteriores, los cantos, al igual que los tambores y las sonajas, tienen el poder de abrir

las puertas del *seiri*, por lo que la llegada de Mayuru en ese momento había sido lógica. Pero desde la perspectiva católica las convulsiones son interpretadas como señales de la presencia del mal. En las palabras del sacerdote se identifica una distinción entre un *acá* –la iglesia, representando lo santo, lo sagrado, lo bueno– y un *allá* –el *dabúyaba* o templo garífuna, representando lo malo, expresado en esas posesiones. Es decir que hay una delimitación del espacio sagrado –*acá*–, que es el real y se diferencia del resto de la extensión espacial dentro del pueblo –*allá*–. La convulsión se observa como una manifestación reactiva a lo sagrado de ese *acá* y una constatación del poder del espacio santificado. La escena descrita da cuenta de una zona de contacto en el que ambas perspectivas disputan sentidos, valores y prácticas que se interpenetran de modo dinámico y procesual.

Muchos garífunas practicantes del catolicismo suelen organizarse para visitar el santuario del Cristo Negro de Esquipulas (imagen 7.1) (departamento de Chiquimula, en el centro-este de Guatemala) en diversas fechas, con mayor asiduidad en la semana previa al día de la advocación, 15 de enero. Se trata de una imagen esculpida en 1594 por el portugués Quirio Cataño y a la que miles de cristianos veneran por medio de las romerías que han ido ganando en cantidad de participantes y organización, de la mano de la promoción turística y la declaratoria de Patrimonio Cultural Intangible de la Nación promulgada en 2015 por el Ministerio de Cultura y Deportes guatemalteco.¹ La peregrinación desde Livingston se realiza desde hace muchos años y ahora se ha facilitado por la organización de transportes particulares y el apoyo estatal para la sustanciación de un viaje que, desde el pueblo, implica cerca de doce horas de viaje. En 2020 el alcalde de Esquipulas entregó las llaves de la ciudad y declaró visitantes ilustres a un contingente de garífunas livingsteños. Las autoridades eclesiásticas observan en estas peregrinaciones un indicio de *sanación*, ya que desde la doctrina actual se impulsa una política de integración al evangelio mediante estrategias de acercamiento y diálogo. Como ya he apuntado en esta investigación, el pueblo garífuna se reconoce creyente en el catolicismo, practicando aún en su mayoría diversas formas de culto a los ancestros. Al aplicar la perspectiva del *control*

¹ Acuerdo Ministerial 1199/2015 que entre sus considerandos sostiene «[q]ue la tradición cultural de la Romería a Esquipulas se ha transmitido de manera intergeneracional como una manifestación social, histórica, religiosa y cultural con valor excepcional, así como un espacio donde confluyen prácticas espirituales, tanto de personas particulares, como de grupos diversos de residentes y visitantes, nacionales y extranjeros, quienes le otorgan un sentido de valoración a través de los usos sociales, rituales y festivos [...]» para resolver en su artículo primero que declara Patrimonio Cultural Intangible de la nación la Romería a Esquipulas.

cultural (Bonfil, 1991) se observa que los garífunas no identifican en la práctica de su espiritualidad una oposición al catolicismo, sino una lógica de *integración* que responde a procesos sedimentados de resistencia, apropiación e innovación que configuran el ámbito de una cultura autónoma y apropiada. Los elementos culturales que en algún momento les fueron impuestos vía evangelización colonial fueron apropiados e integrados a la vida espiritual, y se reconocieron como propios. Por tal motivo las explicaciones que emergen al indagar sobre este punto pueden resumirse del siguiente modo: los ancestros garífunas fueron, en vida, practicantes del catolicismo y es gracias al permiso e intercesión del dios católico que pueden comunicarse con sus descendientes vivos en los diferentes modos de culto analizados en el capítulo 6. A efectos del análisis favorecido en este capítulo, utilizaré la palabra *integración* como una síntesis de los procesos de resistencia, apropiación e innovación antes mencionados. Es importante precisar que esta dinámica persiste, ya que las formas de organización y conocimiento heredadas son (re)creadas en un contexto caracterizado por procesos de imposición, supresión y enajenación impulsados desde la iglesia, que podemos sintetizar en la palabra *sanación* tal como expresan los líderes católicos.



Imagen 7.1. Cristo negro de Esquipulas en *dabúyaba*, Quehueche, Livingston, 2011.

La visita a Esquipulas es, para los garífunas, un acercamiento a la poderosa imagen del Cristo negro y no un mero acto de fe católica. Durante las peregrinaciones la comunicación con los espíritus de los ancestros se fortalece, al generar instancias revelatorias trascendentes. Esas acciones –al igual que las parroquiales domésticas, locales, cotidianas– representan instancias de empoderamiento y acercamiento espiritual múltiple. Chani, una médium muy consultada en el pueblo –ya que trabaja con el espíritu de quien en vida fuera un reconocido *buyei*– hizo referencia a una experiencia en Esquipulas que marcó su vida. En pleno proceso de aflicción de un espíritu que le generaba malestar cuando tenía quince años de edad, participó de uno de esos viajes:

Ahí me agarró el espíritu. Fuimos con Jaime [*ébugu*], mi abuelo y el *buyei*, porque me dijeron que con lo que me estaba pasando tenía que ir a Esquipulas a purificarme. Cuando entré a la basílica sentí un mareo muy fuerte. Sentí que estaba caminando, pero arriba, en las nubes. Le dije al *buyei*: «No sé que me pasa, parece que no estoy tocando el suelo, estoy caminando arriba». Entonces me hizo un gesto con las manos y pude ver a mi abuelo sonriendo. Llegamos al medio del templo y mientras me rodeaban todos, me perdí. Cuando abrí los ojos, yo estaba sentada y mi abuelo me dijo: «Hoy sí estás bien purificada». Yo sentí algo y preguntaba: «¿Cómo, cuándo, por qué yo?». «Ese guía ya se manifestó, ya habló, ya dijo lo que quería. Ahora, a trabajar. A ser usted», me dijo. Y comencé a llorar. Desde ahí me sentí así, nueva, nueva. Sentí mi cuerpo flexible, como si saliese del mar, y se me quitó el dolor de cabeza y todo malestar. Me explicaron que cuando me desmayé el espíritu se manifestó y habló con ellos. Me dijeron que se trataba de don Virgilio y me contaron que cuando estaba vivo era tremendo para echarle medicina a la gente. Me explicaron todo lo que tenía que hacer y desde ahí, cada vez que había chugú, allí iba.

En el testimonio de Chani observamos la resolución del proceso de aflicción a través de la revelación del nombre del espíritu y su poder, que es ahora utilizado para sanar a la población. La aceptación de esa misión desactivó los síntomas y las patologías previas que la afectaban. Asimismo, surge con claridad la perspectiva garífuna de integración-apropiación de cultos antes mencionada. La basílica y la imagen del Cristo negro funcionan como purificadores y facilitadores de la comunicación entre los ancestros y las personas por estos afligidas. La presencia de líderes de la espiritualidad alrededor de Chani durante

el episodio de posesión legitiman la voz y el deseo expresado por el espíritu, le dan entidad y lo ponen en valor.

La apertura de la iglesia a estos contingentes forma parte de la estrategia de *sanación* espiritual –que también es mencionada como una política de *inculturación* impulsada desde el Vaticano– por medio del acercamiento, la participación en la eucaristía y la tolerancia a las manifestaciones y la simbología garífunas. Tanto la escena de posesión de Chani como la descrita al inicio de este apartado pueden enmarcarse en una lógica garífuna de integración que supone un empoderamiento de los agentes espirituales en el espacio facilitado por la iglesia e incluye acciones de control cultural, ya que el tratamiento de las aflicciones y las posesiones son formas heredadas de conocimiento que se intentan preservar aun bajo la mirada controladora de la iglesia. Por su parte, la lógica católica de sanación se vincula con la necesidad de aumentar el control sobre las formas de conocimiento garífuna a través de acciones estratégicas como la apertura de la iglesia y acciones directas como la práctica del exorcismo. Dentro de esta lógica las manifestaciones de lo sagrado revelan la existencia de un bien –*acá*, en la iglesia– y un mal –*allá*, en el *dabúyaba*. Al profundizar la etnografía y contrastarla con algunos de los antecedentes, podremos entender la historicidad de este doble proceso de *integración/sanación*.

7.2 Antecedentes sobre las relaciones entre catolicismo y espiritualidad garífuna

En los antecedentes que aborden los intercambios entre religiosidades católicas y garífunas encontramos en la zona caribe una multiplicidad de procesos que han sido estudiados por la antropología en el marco de una «creolización» del culto católico; es decir, una reinterpretación de la liturgia católica por parte de las poblaciones afrocaribeñas. En ese sentido, resulta interesante el concepto de *simultaneidad de presencias* esgrimido por Carvalho (2002) en su intento por comprender la cultura afroamericana. Propone que los símbolos afro circulan a través de instituciones socioculturales de horizontes históricos y políticos muy diversos que se manifiestan de modo simultáneo, en un sentido de oposición a la dicotomía occidental de tradición *versus* modernidad. Esto permite entender a estos procesos trascendiendo los intentos genealogistas o la búsqueda de un origen unívoco. Para desentrañar la complejidad de los textos culturales de cualquier población colonial afroamericana, Carvalho propone pensarlos en diferentes planos simbólicos:

- Fragmentos míticos que atestiguan la presencia de los indígenas (siglo XVI) y las cofradías cristianas (siglos XVII y XVIII).
- Cultos religiosos afroamericanos tradicionales como candomblé, santería y vudú, como fenómenos de más doscientos años de existencia (tradiciones *longue durée*).
- Tradiciones populares comerciales en música y danza surgidas en todo América hacia fines del siglo XIX.
- Formas surgidas de la industria cultural audiovisual predominantemente estadounidense intensificada partir de la década de 1970 y que configura el actual espacio simbólico supranacional.

Considerando la complejidad de entender estos cuatro puntos desde la simultaneidad que las atraviesa, Carvalho afirma que existe una tendencia de los investigadores a enfatizar en sus análisis los planos simbólicos temporalmente más cercanos a la modernidad (3 y 4) y a las producciones de cultura masiva internacional, dejando las tradiciones rituales por fuera del cuadro analítico. Sostiene que es importante incorporar las tradiciones *longue durée* a los análisis, ya que estas resultan ser potentes referentes que dinamizan las experiencias de vida de las personas que las mantienen vigentes. Sería interesante rastrear las condiciones por las que las tradiciones garífunas no suelen ser incorporadas a este mapeo académico, ya que en los términos planteados por Carvalho (2002) se trata de tradiciones *longue durée* en el Caribe. Considerando que las comunidades de la diáspora garífuna se encuentran posicionadas *en* y condicionadas *por* Estados nación específicos –al igual que el resto de las comunidades afroamericanas– sus tradiciones forman parte de un complejo entramado que trasciende las categorías de un caribe francófono, anglosajón o hispanohablante. A la luz de los estudios recientes, estas prácticas deben ser inscritas en el marco de confluencias religiosas afroamerindias que surgen más allá de transculturaciones interafricanas o entre África y Europa, dando cuenta de encuentros interétnicos dentro del complejo afrolatinoamericano (Johnson y Palmié, 2018, pp. 527 y 528).

Tanto en los relatos de viaje (Stephens, 2008 [1841]; Cornette, 2019 [1858]; De Valois, 1861; Brigham, 1887), como en los trabajos científicos ya reseñados en el capítulo 2 (Conzemius, 1928; Taylor, 1951; Coelho, 1995 [1955]), se hace referencia a la influencia del catolicismo entre los garífunas, aunque no se observa este como parte de un proceso de síntesis e hibridación. A la mención de Alfred De Valois respecto a los garífunas de Livingston quien sostiene que; «[t]odos son católicos, pero católicos muy fantasiosos [...]» (De Valois, 1861,

p. 166, traducción propia), podemos sumar la del arqueólogo inglés A. Maudslay y su esposa estadounidense e ilustradora, Anne Cary Maudslay:

Los negros creoles forman la mayor parte de la población, y le siguen en número los llamados caribes, que ya han sido mencionados en relación con Livingston. En Honduras Británica han estado bajo la influencia de las misiones jesuitas, y creo que toda la raza ahora profesa algún tipo de cristianismo, aunque está estrechamente mezclado con gran parte de su antigua superstición pagana; *todavía hacen excursiones periódicas a las profundidades de los bosques, allí para celebrar ciertos ritos en los que solo los ojos de un caribe pueden contemplar* (Maudslay, 2014 [1899], p. 155, traducción y énfasis propios).²

La cita anterior es interesante no solo por ratificar la presencia del catolicismo y los prejuicios existentes en las descripciones de los caribes livingsteños, sino también por la mención al secretismo de sus prácticas. Esto permite inferir la continuidad del régimen de encriptamiento de la información –el Círculo Espiritual analizado en el capítulo 6– que se relaciona con la necesidad de preservar sus prácticas de la mirada persecutoria exógena. Entrado el siglo XX, viajeros, como el estadounidense Nevin Winter en *Guatemala and her people today* luego de su paso por Livingston, replican esta perspectiva dicotómica en la que el catolicismo parece ser una «conquista espiritual no consumada» (Ruiz, 2018), un proceso de evangelización inacabado.

La raza generalmente conocida como caribes, y que habitan a lo largo de la costa del mar Caribe, predomina en Livingston y a lo largo de esta costa [...] Los caribes tienen sangre negra en ellos, que data del naufragio de un barco de esclavos africanos en estas costas, hace varios siglos. *Afirman ser buenos católicos, pero aún conservan gran parte de sus ritos paganos y supersticiones* (Winter, 1909, pp. 127-128, traducción y énfasis propios).³

² «Creole negroes form the bulk of the population, and next in number are the so-called Caribs, who have already been mentioned in connection with Livingston. In British Honduras they have come under the influence of the Jesuit Missions, and I believe that the whole race now profess some sort of Christianity, although it is closely mixed with much of their old heathen superstition; they still make periodic excursions to the depths of the forests, there to celebrate certain rites on which none but a Carib's eye is allowed to gaze» (Maudslay, 2014 [1899], p. 155).

³ «The race generally known as Caribs, and who dwell along the shore of the Caribbean Sea, predominate at Livingston and along this coast [...] The Caribs

En ese mismo sentido dicotómico, Conzemius observa que:

Los caribes *adhieren a la fe católica*, de la cual han aceptado solo las formas externas; en realidad *todavía practican muchos ritos supersticiosos de sus antepasados*. En Honduras Británica, muchos de ellos se han convertido al protestantismo (Conzemius, 1928, p. 200, traducción y énfasis propios).⁴

Mediante una perspectiva superadora de esencialismos, es Coelho quien plantea la perspectiva de síntesis religiosa entre el catolicismo y la religiosidad caribe:

Durante la segunda mitad del siglo diecinueve, la mayoría de los negros caribes abrazó el cristianismo, gracias a los esfuerzos del Padre Subirana, llamado el «Apóstol de los Caribes», quien después de su muerte fue beatificado por la Iglesia Católica. Sin embargo, como veremos, no abandonaron sus propias prácticas religiosas, sino que las integraron con las nuevas hasta formar un todo coherente; mucho más sintético que los sistemas sincréticos desarrollados por otros grupos de negros católicos en el Nuevo Mundo (Coelho, 1995 [1955], p. 47).

Sin embargo, Chamberlain de Bianchi (1984), muchos años después e influida por la perspectiva del sincretismo, propone reseñar las evidencias sobre las contribuciones africanas, amerindias y europeas a la formación de la cultura y religión garífuna a través de su análisis de la «enfermedad de gubida», reseñado en el capítulo 2. Sostiene que en el período etnogénico en la isla de San Vicente, un enclave francés intentó evangelizar a los garífunas con regalos, armas y misioneros católicos:

El catolicismo entre los Garífunas fue fomentado por los curas en Honduras, y a mediados del siglo XIX un esfuerzo misionero extenso fue realizado por el padre Manuel de Jesús Subirana [...]. A pesar del trabajo misionero en San Vicente y Honduras, los Garífunas mantienen su sistema propio de religión, una

have negro blood in them wich dates from the foundering of an African slave ship on these shores, several centuries ago. They claim to be good catholics but still retain much of their pagan rites and superstitions [...].» (Winter, 1909, pp. 127-128).

⁴ «The Carib adhere to the Catholic faith, of wich they have accepted only the outward forms; in reality they still practice many superstitious rites of their forefathers. In British Honduras many of them have been converted to Protestantism» (Conzemius, 1928, p. 200).

mezcla sincrética de tradiciones africanas y amerindias que ha incorporado elementos del catolicismo francés y latinoamericano [...] (Chamberlain de Bianchi, 1984, p. 522).

Si bien observa que la síntesis funciona de modo integral, se esfuerza en remarcar la presencia de crucifijos e imágenes católicas en los espacios rituales y la convergencia con elementos amerindios y africanos como un modo de encontrar los indicios de cada una de las prácticas integradas. Su perspectiva evidencia con claridad los problemas de la categoría «sincretismo» (Lupo, 1996), en el sentido de que no observa el dinamismo de estas expresiones culturales inestables y en permanente transformación, paralelismo y confluencia.

Oliver N. Greene (2014) describe a la misa garífuna (lemesi garífuna) como una síntesis de estos procesos de intercambio que dan lugar a rituales cristianos creolizados. Sostiene que la misa de base católica apostólica romana se transforma en un espacio a través del cual los garífunas incorporan su imaginaria, música y contexto para mantener sus cultos de veneración ancestral en una versión propia de la cristiandad. Es decir que no se trata de una mera traducción idiomática del culto católico, sino de una (re)apropiación y (re)interpretación en términos de la garifunidad, perspectiva que particularmente me interesa aplicar al análisis de este apartado, pero haciendo foco en las dinámicas interétnicas que se expresan en procesos dilemáticos que –debido al flujo de intercambio con localidades beliceñas– han impactado en la vida espiritual local mediante la sustanciación de lemesi en la parroquia de Livingston.

7.3 Misión católica en Livingston: sanación, integración y resistencia

7.3.1 Vía crucis

La estación de «el calvario de Cristo» era una construcción rústica realizada con cañas y hojas de palma instalada en una esquina del barrio Minerva, donde la noche del jueves santo transcurría la escena de la llegada de la milicia romana que capturaría a Jesús para enjuiciarlo. La gente se abarrotaba alrededor y participaba apasionadamente, insultando a quienes personificaban a los romanos, dándole ánimo al personaje de Jesús y explicando la escena a los niños. Los actores eran todos garífunas y la puesta en escena incluía una banda de música marcial integrada por bombo, redoblante, trompeta, clarinete, tuba y trombón.

El vía crucis –la procesión que representa las diferentes etapas vividas por Jesús desde su aprehensión hasta su crucifixión y sepultura– era vivido intensamente y gran parte de los que participaban allí, con funciones protagónicas, eran también creyentes de la espiritualidad. Se trata de un evento organizado anualmente por la Hermandad Jesús Nazareno, una agrupación de garífunas católicos que colabora con la misión evangelizadora de la Iglesia. La integración de creencias que se hacía evidente en la apertura del culto a los ancestros –capítulo 6– o en procesiones como el yurumein –capítulo 4– aparecía acá de modo solapado. A diferencia de la misa católica en idioma garífuna, el vía crucis se desarrolla con un guion en idioma español y no se incorporan elementos musicales garífunas. «Aún no hemos logrado hacer la dramatización en nuestro idioma, pero ya llegará el día», me decía uno de los participantes que representaba a los judíos, con pollera, remera y capa blancas, gorro rojo, sandalias de cuero y una lanza en su mano derecha. Era Rashawn, un joven y prodigioso tamborero que había emigrado a los Estados Unidos y no veía desde hacía unos años. «Es que volví porque le hice una promesa a mi abuelito en esa ceremonia en Milinda, ¿recuerdas? Tú estuviste esa vez», me dijo.

Rashawn se refería a un chugú en el que el espíritu de su abuelo –incorporado en el cuerpo de su madre– le había expresado que, en caso de tener éxito en su viaje de emigración, debería volver a Livingston y participar del vía crucis. Este testimonio se presenta como un buen ejemplo de la yuxtaposición de sentidos que me interesa destacar, ya que la garifunidad no se expresa en este contexto a través de determinantes simbólicos visibles –como las materialidades observables en los rituales públicos analizados en los capítulos 4 y 5–, sino que se identifica en la narrativa con la que muchos garífunas explican su concurrencia a rituales de matriz católica.

Durante la mañana del Viernes Santo la procesión partió desde la iglesia y continuó completando las estaciones del vía crucis, recorriendo las calles principales del pueblo que estaban decoradas con alfombras de aserrín de múltiples diseños y colores (imagen 7.2 a y b). No se observaban tambores ni banderas garífunas, pero en algunos tramos las alfombras contenían ofrendas de frutas y flores (imagen 7.3 a y b), del mismo modo en el que los frentes de algunas casas se habían montado altares con ofrendas, bebidas e incienso de copal (imagen 7.4 a y b).

Siempre acompañada de música marcial –sin inclusión de instrumentos o modos de interpretación atribuibles a la tradición garífuna–, la procesión con la efigie de Cristo iba realizando paradas en las que se leían pasajes correspondientes a cada estación y diversas niñas, vestidas enteramente de blanco, realizaban sus promesas (imágenes 7.5 a y b).



Imagen 7.2. Ofrendas en vía crucis, Livingston, 2018.



Imágenes 7.3 a y b. Alfombras de aserrín dispuestas en el circuito de la procesión, Livingston, 2018.



Imágenes 7.4 a y b. Altares domésticos, Livingston, 2018.



Imágenes 7.5 a y b. Niñas promeseras, Livingston, 2018.

Luego de unas cuatro horas de procesión, el grupo se dirigió hacia la parroquia y unos metros antes se hizo la representación de la flagelación de Cristo, es decir, el momento en el que Jesús es conducido hacia su crucifixión mientras es azotado por los soldados romanos (imagen 7.6). La escena es tan dramáticamente real que el público se enardece con los personajes opresores y los insultan en idioma garífuna. Jesús camina desvariando, al punto del desmayo, golpeándose con la pesada cruz y lastimándose con su corona de espinas. Algunas personas intentan intervenir para ayudarlo, pero son inmediatamente retirados de la escena.



Imagen 7.6. La flagelación de Cristo, Livingston, 2018.

Demetrio, el joven que personificaba a Jesús, me había pedido unos días antes que le saque unas fotos porque «tú sabes que a *aquellos* no les gusta esto de las fotos, entonces yo rara vez aparezco en alguna cuando hago de Cristo». También me había contado que él había sido elegido para esa representación y el sacrificio que implicaba pasar los cuarenta días de ayuno y abstinencia previos al vía crucis. Como de costumbre cuando indagaba respecto al proceso de elección, aparecían narrativas de sueños:

Quando tenía cuatro años soñé que estaba en la playa de La Capitanía con una amiga de mi madre. Ella estaba con su novio y se desentendió de mí. De repente me di vuelta y quedé ahí, debajo del agua. No sé cuánto tiempo, pero recuerdo nítido como miraba los peces y lo verde del agua. A lo lejos escuchaba gritos: «Se ahogó, se ahogó, se ahogó». Entonces ella llegó y me sacó.

Yo no tenía nada pero sí recuerdo que podía respirar debajo del agua. Ese es uno de los episodios que yo recuerdo mucho de mi infancia. Y muchas señales como esas. Es muy fuerte porque te topas con una realidad totalmente distinta a la que crees conocer. No es lo mismo que te lo digan en tu casa a que te lo encuentres en un templo o en la calle o en la iglesia. *Esto es una entrega total, desde tu espiritualidad como garífuna hasta tu concepción como católico* (Demetrio, 32, f. o., 2017).

Esta última frase funcionaba perfectamente para comprender las relaciones entre espiritualidad y catolicismo. Se trata de una síntesis que los garífunas viven de modo integral, sin la necesidad de desagregar los componentes ni de exaltar uno por sobre otro. El catolicismo no se vive como una acción estratégica para evitar persecuciones –como quizás haya sido el caso durante el período etnogénico de gran parte de las religiones afroamericanas, tal como mencioné en el capítulo 4–, sino como una creencia cristalizada en la propia garifunidad. En cualquier caso, la estrategia garífuna se relaciona con profundizar el acceso a los símbolos fuerza católicos mediante los cuales potenciar el diálogo con los espíritus ancestrales. El testimonio de Demetrio resulta importante, no solo por haber actuado como Cristo –ni más ni menos–, sino también por su historia de vida: es descendiente del linaje del fundador del pueblo y fue seminarista. Alude que sus decisiones en términos de vida espiritual –no haber completado su sacerdocio, actuar como Cristo, bailar wanaragua y cultivar la espiritualidad garífuna– estuvieron determinadas por señales de los ancestros. El sueño transcurre en playa La Capitanía, *lugar de memoria* garífuna al que arribó el contingente primigenio –tal como describo en el capítulo 4–, y la acción expresada –respirar debajo del agua– puede interpretarse con relación a la experiencia traumática de la(s) travesías(s) intermedia(s) del mito primordial. Estas claves de garifunidad se yuxtaponen con las prácticas católicas y se expresan en historias de vida mediante una lógica de *integración*:

El estar en un lado [como seminarista] despertó el otro, parte de mi esencia garífuna. Yo no había experimentado la espiritualidad, pero estar ahí en el seminario despertó muchas cosas en mí como garífuna. Cuando estuve en mi misión, soñé con el vía crucis de aquí de Livingston y cuando hablé con mi mamá, todo lo que soñé estando lejos fue tal cual como sucedió acá.

Tener una manifestación es estar poseído para la Iglesia católica pero para un garífuna creyente en la espiritualidad, no. Es

encontrarse con un abuelo. Vos tenés que ser maduro y sensato y colocar cada cosa en su lugar. El espíritu es aire, la Iglesia católica también dice que el espíritu es aire. Es algo que no podés palpar y nos pega a todos ¿Cómo asimilas lo del espíritu santo en una persona, digámoslo evangélica? También tiene una manifestación y lo llama espíritu santo. Cuando una persona garífuna tiene una manifestación de un ancestro se supone que después de la muerte hay una vida... Y ya conociste el Espíritu Santo... Entonces eres parte del Espíritu Santo (Demetrio, 32, f. o. 2017).

Esta particular exégesis del «Espíritu Santo» que expresa Demetrio permite comprender que la lógica no es de oposición a la creencia en el dios católico sino la apropiación, integración y afiliación religiosa. Esto implica también la identificación de algunas controversias –como la de la posesión, que Demetrio menciona como «manifestación»– que se presentan como distinciones que se buscan preservar. Sueños, manifestaciones, señales, ancestros, memoria étnica, Espíritu Santo, iglesia y vía crucis se presentan de modos imbricados y renuentes a una postura dicotómica. La celebración de Semana Santa se encuentra guionada por estrictas reglas litúrgicas dictadas y controladas por la Iglesia católica, pero las formas en que los garífunas dotan de sentido a esta práctica expresan mucho más que su fe católica.

7.3.2 Misión católica: «Yo dejo que ellos hagan sus cosas y luego hacemos las nuestras»

La crucifixión de Cristo se realizó en el patio de la parroquia Nuestra Señora del Rosario, una construcción que testimonia la misión católica en Livingston, iniciada en 1856 por la orden jesuita. Dentro de su historia, se destacan las dificultades con las que los misioneros soportaban el clima y las enfermedades selváticas en aquel momento, ya que, con base allí, misionaban hacia el interior del río Dulce, llevando el Evangelio hacia los múltiples asentamientos indígenas de la zona. La moderna construcción utilizada en la actualidad se erigió durante la década de 1950 y se le atribuye a la orden de los franciscanos, dependiente en la actualidad del Vicariato Apostólico de Izabal.⁵ Los libros de bautismos y matrimonios más antiguos datan de 1878, tal como he podido comprobar al consultarlos. Si bien aún no se han

⁵ Los datos consignados surgen del documento «Datos históricos de la parroquia de Livingston», s. a., y me fueron facilitados por el padre Edwin Rolando Samol en Livingston, 2016.

estudiado exhaustivamente dichos libros, de una primera lectura surge que la evangelización de la población garífuna fue creciendo progresivamente hacia la segunda mitad del siglo XX por lo que se registra una importante cantidad de servicios religiosos.

A través de la etnografía hallamos una alusión constante a la existencia de una relación de histórica integración entre Iglesia católica y espiritualidad garífuna, tal como expresa una asistente al templo garífuna: «Nuestros ancestros creían en el dios católico, ellos seguían haciendo lo suyo, pero siempre pidiendo permiso a Dios». Abordaré este como el punto de acuerdo más relevante y quizás el nexo primordial entre ambas creencias, ya que todos los garífunas practicantes de la espiritualidad reconocen como primordial la creencia en el dios católico. Desde la perspectiva eclesíástica se trata de un proceso de sanación espiritual que deriva necesariamente en la conversión al catolicismo por parte de quienes aún practiquen la espiritualidad. Pero desde el punto de vista garífuna se trata de una *integración* de cultos que es mejor comprendida, siguiendo a Greene (2014) como (re)apropiación y (re)interpretación del catolicismo. Como ya dije, dentro de este proceso de integración debemos considerar la ocurrencia de acciones y procesos de *resistencia implícita* que se relacionan con la necesidad de preservar las particularidades rituales –como la invocación a las entidades, la posesión y la presencia de tambores en el culto–. En este mismo sentido algunos garífunas proponen una radicalización de la tradición y una delimitación de cultos y espacios, que pueden ser mejor comprendidos como una *resistencia explícita* a la evangelización y como una posición dilemática en esta arena de yuxtaposiciones.

Es importante destacar que estas relaciones se enmarcan en situaciones históricas de persecución y sometimiento del orden colonial, al igual que con todas las expresiones de la religiosidad afroamericana en el continente. Los prejuicios sobre la espiritualidad garífuna han generado acciones represivas no solo en localidades de Belice (Taylor, 1951) y Honduras (Coelho, 1995 [1955]), sino también en Livingston, tal como surge del relato de Juan Carlos Sánchez al referirse a la ubicación de los *dabúyabas*:

Los templos se ubican en playas alejadas o montaña adentro. Esto es para resguardarnos de la persecución religiosa y política. Según cuentan los abuelos, en 1924 –si mal no recuerdo– un militar guatemalteco de alto rango llegó a visitar un chugú que se estaba realizando en el *Dabúyaba* de Siete Altares.⁶ Su sola

⁶ Siete Altares es un sitio de memoria para la comunidad garífuna de Livingston, ubicado sobre la costa norte. Es una formación rocosa que unifica la selva tropical

presencia generó tanto miedo entre los garífunas que todos salieron corriendo hacia la montaña. En aquel entonces, había sacerdotes católicos que hablaban muy mal de nuestra espiritualidad y lo denunciaban en sus iglesias. Ese día, el *buyei* Agustín Baltazar –uno de los *buyeis* más poderosos en su tiempo– se quedó en el templo, invitó al militar a pasar al lugar sagrado y comenzó a hablarle. Le contó sobre su familia, en especial sobre su mamá y otras cosas. También contestó algunas de sus preguntas. Así parece que este militar, al escuchar al *buyei*, se dio cuenta de que allí no se estaba realizando cosa mala y entonces todo fue tranquilidad (Sánchez y Pérez Guarnieri, 2018, pp. 57-58).

La violencia de los procesos de evangelización posee una historicidad comprobable en los antecedentes relevados y en el presente etnográfico, donde la propia integración de cultos y creencias adquiere una dinámica de acuerdos y tensiones. La agencia católica en Livingston lleva adelante su misión evangelizadora mediante la sustanciación, entre otras acciones, de una misa católica en idioma garífuna que se brinda semanalmente y también a la asistencia de sacerdotes católicos a oficiarse misas y rezos en el *dabúyaba*; es decir, que existe –en términos de las palabras del sacerdote con quien prologamos este capítulo– un intercambio entre el *acá* (la iglesia) y el *allá* (el *dabúyaba*) generador de un conjunto de acciones que permiten observar un complejo entramado de significaciones. Las perspectivas sobre este intercambio varían de acuerdo a los actores, por lo que se generan múltiples interpretaciones. La participación de sacerdotes católicos en ceremonias de la espiritualidad garífuna es interpretada por los propios sacerdotes como un paso más hacia la evangelización y *sanación*; por parte de los líderes garífunas que lo facilitan, como un paso hacia la *integración* y anuencia con quienes detentan el máximo poder espiritual; y por los líderes garífunas que se oponen, como un paso hacia la pérdida de las tradiciones locales, tal como veremos en la siguiente secuencia de testimonios.

La perspectiva católica en términos del intercambio de prácticas y creencias se relaciona con profundizar el proceso de sanación espiritual:

«Sacerdote E. (S. E.): Es difícil meterse a cambiar las cosas de la noche a la mañana [...] porque son varios sacerdotes [*buyeis*]. Con

con el océano, con cascadas y pozas de agua de gran interés turístico. Allí vivió uno de los *buyeis* más reconocidos de la historia local, don Agustín Baltazar –conocido como Din y ya referido en el apartado 6.2–, quien presidía ceremonias y curaciones utilizando una de las pozas donde, según Sánchez y Don Carnal –descendiente del mencionado *buyei*–, se concentra un gran poder espiritual.

Juan no hay ningún problema pero con los otros hay más problemas. [...] En un inicio fue un poco confrontativo, incluso han ido a hablar con el obispo para quitarme. Yo trato de no confrontar. *Yo dejo que ellos hagan sus cosas y luego hacemos las nuestras*. A mediados de 2010 se instauró la costumbre de una misa garífuna en la iglesia. Ello ha ayudado mucho. Todos los domingos hay misa garífuna. Se ha ido conformando un grupito que poco a poco ha ido entendiendo muy bien lo de no oposición directa a las cuestiones de espiritualidad cultural, pero han entendido muy bien que hay muchas cosas que hay que cambiar, que hay que dejar allá para acercarse a ese seguimiento de Dios. Ese grupo es el que ha marcado así como la pauta, ellos mismos lo llaman «los nuevos católicos», pero ha sido el trabajo así, más que confrontativo de apertura y de diálogo. Ellos mismos han ido jalando más gente, se van dando cuenta [de] que ello no lleva a nada que no sea la salvación y todo. Se han ido integrando.

»Augusto: ¿Y no tuvo ningún problema con las autoridades de la iglesia por permitir estos cambios? Por ejemplo, ¿la inclusión de los tambores?

»S. E.: No, ninguna dificultad. El obispo estuvo acá y el señor nuncio también. Gracias a Dios el señor nuncio que vino estuvo también en África y conoce un poco este ambiente y todo. Le preguntamos antes de que si no había problema de cómo habíamos organizado la liturgia y nos dijo que no [...]. *La cuestión de la iglesia no es cambio sino que es sanación*.

»A: Pero ¿puede ser que algunos de ellos lo vean como una amenaza?

»S. E.: Sí, claro. Es que hay cuestiones que chocan. Ellos han venido a preguntarme qué hay que hacer para declarar santo a Marcos Sánchez Díaz. Entonces yo, sin decirles nada, de que no pueden, les explico cómo es el proceso. La iglesia tiene que hacer sus investigaciones. Si ustedes inician el procedimiento, si la iglesia lo ve factible, claro, la iglesia lo reconoce [...]. Siempre tengo algunos problemas, por ejemplo, para el 26 de noviembre [día del garífuna], porque ellos pretenden que pida por la intercesión de san Marcos Sánchez Díaz [*se ríe*]. Así me lo vienen a pedir. Yo lo aplico como pidiendo por su eterno descanso, no puedo hacer más que eso. Entonces, ellos se molestan porque no hago lo que ellos me piden, pero cuando son cuestiones así radicales yo tengo que marcar la diferencia» (Sacerdote E., 55, f. o., 2015, énfasis míos).

El clérigo reconoce así la renuencia de un grupo de garífunas a la integración y también la estrategia de «no confrontación» por él impulsada, delimitando con claridad un terreno de acciones ajenas y propias que expresa como «sus cosas y las nuestras». He podido comprobar lo aludido en ceremonias de culto a los ancestros en los que los sacerdotes

católicos son invitados a participar en la apertura, realizando rezos y oraciones. Luego se retiran del centro del *dabúyaba* mientras el ritual continúa en sus propios términos y quedan allí como espectadores invitados. Cuando el cura sostiene: «Yo dejo que ellos hagan sus cosas y luego hacemos las nuestras», se refiere al modo en el que experimenta esos límites litúrgicos: la invocación al dios católico, la lectura bíblica y otros detalles litúrgicos desarrollados en el inicio del chugú, aún en el *dabúyaba* (*allá*) siguen formando parte de «nuestras cosas». Por el contrario, la invocación a los ancestros garífunas a través del ritmo ugulendu y los cantos *gayusa*, son «sus cosas», algo que, en sintonía con la estrategia de «no confrontación», el sacerdote tolera y contempla. Asimismo, da cuenta de los procesos de cambio de la mano del grupo de autodenominados «nuevos católicos» –garífunas que propician una mayor catolización de sus creencias– de la negociación litúrgica en relación con lemesi –inclusión de simbología garífuna en el espacio parroquia– y de la pugna por el empoderamiento de símbolos propios, como el hecho de solicitar la beatificación de su ancestro fundador.

Por otro lado, algunos líderes garífunas facilitan estos procesos de intercambio, que entienden en el marco de una necesaria integración con la iglesia, en la que reconocen poder y conocimiento espiritual:

Yo siento que todos nuestros ancestros fueron católicos. Entonces yo siento que los sacerdotes conocen más que nosotros. Entonces quien quiera oponerse pues simplemente tiene que pedirle a Dios que le dé discernimiento para que pueda entender. Porque Dios es un ser espiritual pues, entonces no hay ningún conflicto, no lo siento así [...]. Si no logramos entender lo que son nuestros ancestros no lograremos entender quién es Dios y nosotros lo invocamos antes de todo. Si no es él primero, entonces no es nadie. Yo conozco a Dios conforme mi fe. Pero conozco a mi abuelo, a mis ancestros. Los he visto. Vi irse a unos de ellos, entonces: ¿cómo no voy a decirle: «Dios mío, dales paz a mis ancestros. Dios mío, deja que mi ancestro se acerque a mí?» [...]. Nosotros como garífunas creemos en un solo Dios. Creemos en la resurrección. Creemos en la encarnación. Entonces eso nos hace ver que nuestros ancestros están con nosotros gracias a Dios (Jaime, 52, f. o., 2016).

Este líder garífuna, promotor de la unidad con la iglesia, fundamenta la integración en dos aspectos. Por un lado, la fe católica profesada por los ancestros y, por el otro, el reconocimiento de una sabiduría de esa doctrina por parte de los sacerdotes. Si bien promueve la unidad no deja de enfatizar la práctica de la invocación de espíritus ancestrales

por lo que el dios católico no solo se presenta como una entidad que fomenta la integración, sino que es quien presta la necesaria anuencia para tal fin. Por ello afirmo que no se trata de una unión de cultos ni una conversión de los garífunas al catolicismo tal como lo presenta la misión parroquial, sino de una (re)apropiación de la liturgia católica en términos de la garifunidad y que bien se resume en la frase «Dios mío, deja que mi ancestro se acerque a mí», ya que en esa invocación se expresan como puntos referenciales de pertenencia el dios católico y la ancestralidad.

Por último, este proceso es observado por otros líderes garífunas como una renuncia a lo propio, motivo por el cual plantean una narrativa de *resistencia explícita* a que se realicen prácticas integradas y proponen una separación de espacios y prácticas:

Mayuru [Marcos Sanchez Díaz] tenía su estrategia. Él había designado un grupo de personas para que intercedan en la relación con la iglesia. Los abuelos se acercaron a la iglesia para ganar espacio, no para formar parte de la doctrina católica. Lamentablemente desde que murió el último líder preparado para eso, no hay nadie que lo pueda hacer. ¡Ahora hay algunos garífunas que creen que solo Cristo existe! Ese es un legado que se ha ido perdiendo y las personas que se ponen a negociar con los sacerdotes lo hacen solo para tener protagonismo. La finalidad de la espiritualidad es la unidad y conservación de la cultura, y la iglesia separa las culturas de lo suyo, nunca habrá cordialidad allí. Los nuevos líderes solo quieren la salvación por parte de la iglesia y no la curación de parte del templo espiritual.

Iglesia y templo son totalmente diferentes. Esta es una lucha de hace muchos años. Ellos quieren el poder, que el Papa controle todo (Juan Carlos, 48, f. o., 2013).

Como surge de este testimonio, la presencia de los agentes católicos en el *dabúyaba* y la apertura de la iglesia a la sustanciación de lemesi es algo que atenta contra aquella espiritualidad garífuna tradicionalizada que muchas veces se propone como intocada y que necesita ser salvaguardada de acuerdo al mandato ancestral. Desde esta perspectiva, los espacios también se encuentran delimitados en el sentido inverso al propuesto por el sacerdote católico: *aquí* (nosotros, garífunas, el templo *dabúyaba*), *allá* (ellos, católicos, la iglesia).

En este terreno de disputas, los líderes que se oponen a la integración total con la iglesia sostienen que sería una forma de resignar iden-

tidad mientras que los grupos que impulsan la catolización observan este proceso de integración como un cambio necesario, como un nuevo modo de construir y expresar la garifunidad. La iglesia, por su parte, sostiene una estrategia misionera no confrontativa en la convicción de que el proceso de sanación en marcha irá generando lentamente la conversión de la mayoría de los garífunas al catolicismo.

7.3.3 «Sentí un golpe bien raro del tambor, ibum!». Acuerdos y tensiones

Las lógicas de sanación, integración y resistencia conforman un entramado de acuerdos y conflictos que varían de acuerdo a los modos en los que los líderes desarrollan sus actividades rituales. Sin embargo, es necesario llamar la atención en el hecho de que el hilo conductor de estos procesos ha sido principalmente el consenso. Se trata de acuerdos que debemos historizar en el marco de un proceso de evangelización iniciado durante el período etnogénico garífuna en la isla de San Vicente (siglos XVII y XVIII), tal como expresa un interlocutor garífuna que asiste regularmente a ambos cultos: «Nuestros abuelos ya creían en Jesucristo desde Yurumein. ¿Cómo no vamos a creer nosotros?». De este modo, la fe católica es vivida como una tradición heredada antes que como una imposición.

Oliver N. Greene (2002) observa que en Belice la coexistencia ritual de la liturgia católica y el culto a los ancestros está basada –según sus informantes– en los siguientes valores compartidos: solidaridad, reciprocidad, conmemoración y amor. Desde esta perspectiva durkheimiana, social, muchas son las religiones que comparten dichos valores y, si bien no podría descartarse este argumento, resulta insuficiente para abordar la particularidad livingsteña. Por ello me pregunto cuáles son las diferencias y las principales disputas en torno al escenario ritual de modo de comprender los procesos de sanación, integración y resistencia entre catolicismo y espiritualidad.

El proceso de evangelización propuesto por los sacerdotes livingsteños requiere, según ellos, de una cuidadosa estrategia desplegada en el tiempo que genera intercambios e inclusión de símbolos de ambas tradiciones y cultos. El objetivo expresado de la misión local es «sanear espiritualmente a la población», para lo cual poseen la anuencia del obispado en la introducción de elementos litúrgicos y simbólicos garífunas en la iglesia. Estos permisos están avalados institucionalmente desde el Concilio Vaticano II del año 1963 (Greene, 2002), cuando la Iglesia católica –alarmada por la constante pérdida de miembros

debido a sus falencias en términos de inclusión cultural– permitió adaptaciones en el lenguaje, la música y las artes de la liturgia.

La misa católica en idioma garífuna –lemesi– se constituye como avance de la iglesia en el sentido de la integración étnica en Guatemala en el marco de los acuerdos de la paz de 1996. Según pude relevar, fue protagonizado por un grupo de católicos garífunas llamado *lafíñe* –la fe– que se encargó de hacer las traducciones al idioma local de los principales cantos y rezos católicos con una clara relación con el movimiento beliceño de lemesi –la misa. La transnacionalidad garífuna se evidencia en este y otros procesos de intercambios que impactan las prácticas religiosas locales, tal como relata una de las participantes: «El grupo empezó con una señora que vino de Belice. Éramos solo cuatro niños. Nos enseñaron a leer en garífuna para poder hacerlo en voz alta desde el atrio durante la misa. Es que nadie te enseña tu cultura como tu propia gente» (Érica, 45, f. o., 2015).

Durante la misa católica en garífuna se realizan rezos, oraciones y cantos; se introducen garawouns y sísiras; se utilizan el vestuario y los colores de la bandera; y se generan corporalidades propias de la garifunidad, desde el paso balanceado de las danzas hüngühüngü y paranda hasta eventos de posesión espiritual como el referido al inicio del capítulo. Lemesi, entonces, es un oficio religioso católico al que los garífunas fueron integrando aspectos centrales de su identidad. Se realiza dentro de la parroquia y es presidida por el sacerdote católico en la misma disposición espacial que la misa regular, con la enfática diferencia observable en los modos corporales con los que los garífunas interaccionan –tal como ya mencioné en la descripción del yurumein del Día de San Isidro en el capítulo 4: los lectores de los salmos ingresan bailando, blandiendo la Biblia entre sus manos; cantantes y músicos interpretan el repertorio bailando y promoviendo el movimiento de la mayoría de los asistentes; los comulgantes garífunas se acercan bailando hacia el sacerdote a recibir la ostia (imagen 7.7). Todo esto hace de lemesi un momento festivo en el que la garifunidad se expresa de modos diversos que obliga a plantear que no se trata simplemente de una misa católica traducida al garífuna para que estos la entiendan o la vivan de modo más cercano. Antes bien, se trata de una (re)interpretación garífuna de la liturgia católica, lo cual forma parte de un proceso dinámico de tensiones y acercamientos y que en este capítulo analizo en el marco de movimientos de sanación, integración y resistencia.

Por otro lado, en el culto a los ancestros que se realiza en el *dabúyaba* se reza el rosario, la coronilla de la divina gracia y se introducen aspectos fundacionales de la liturgia católica como crucifijos e imágenes de deidades católicas y bajo ningún aspecto se observan en oposición

a la espiritualidad, al tratarse de prácticas y elementos necesarios para lograr la comunicación con las entidades espirituales, objetivo central del culto. Los sacerdotes católicos son invitados a oficiar misas dentro de algunos *dabúyaba* y en algunas fechas, a dónde acuden con su vestimenta y elementos básicos (cáliz, ostias, crucifijos). Cuando estas misas católicas se ofician dentro del *dabúyaba*, ocurren generalmente en el marco de un ritual mayor, el chugú; es decir que son anteceditas o proseguidas de secuencias rituales de la espiritualidad. Como ya hemos descrito, es en estas últimas acciones que se generan situaciones de posesión espiritual y diálogo entre los participantes del ritual y los espíritus de sus ancestros, que es uno de los puntos más controversiales en la tensión catolicismo-espiritualidad garífuna. Considerando que los sacerdotes católicos generalmente atestiguan estas prácticas, van modelando sus propias perspectivas en relación con ello, construyendo experiencias personales sobre una lógica ritual ajena a la propia, vivenciando el extrañamiento de las prácticas espirituales de la población a la cual se proponen *sanear*.



Imagen 7.7. Ingreso de lectores de salmos, lemesi, Livingston, 2018.

En este contexto, uno de los sacerdotes –el más joven y con menos de un año de actividad allí– me relató cómo fue su acercamiento al culto a los ancestros:

«Sacerdote B (S. B.): Mi primera vez en un *dabúyaba*, fue para [el día de] Esquipulas [15 de enero]. Esa fue mi primera experiencia. Yo lo había escuchado pero muy por arriba porque ellos no hablan de eso, no les gusta. Igual tengo muy buena relación con don Jaime y don E. [buyei] y ellos me dijeron: «Cualquier cosa que usted quiera

preguntar, pregunte». Entonces me hicieron pasar y allí estaban los tambores y las personas. Cuando empezaron a tocar me quedé sentado y el primer momento que vi eso fue impactante [...]. *Porque yo escuché y sentí un golpe bien raro del tambor ibum! Yo lo sentí también ¡Eso no fue un sonido de los que estaban!* Y fue ahí que una de las hermanas, esa que usa un bastón, se fue para atrás, la recogieron y de ahí tiró el bastón y comenzó a saludar a todos. Me dijeron que ya había alguien en ella, y por eso andaba saludando [...].

»Augusto: ¿Y usted qué sintió en ese momento? Me interesa su percepción más personal.

»S. B.: Primero un poco de incredulidad surge. Porque *no es algo normal* que venga el espíritu de alguien que ya esté muerto y que se venga a estar en el cuerpo de otro. En mi cultura, al menos, *no es normal*. [*Se corta la grabación*]. Entiendo que hay distintas culturas y distintas maneras de revelarse. Lo que más me impactó fue el espíritu que vino en Mariano y que quiso hablar conmigo. Yo trataba de verlo a los ojos, pero cuando están en ese estado es como que tienen la mirada perdida. Estuve dialogando. Me dijo su nombre pero no lo recuerdo. Me dijo tres cosas. Dos ya se cumplieron [...] La tercera es que me iban a correr de acá, de esta misión, pero sabes qué pasa, hace poco estoy acá y creo que estaré un buen tiempo» (Sacerdote B., 34, f. o., 2016).

Al recrear esta escena, tomando la distinción mencionada por el otro sacerdote en el inicio de este capítulo, observamos una posesión espiritual *allá*, en el templo garífuna, con detalles de la percepción que sobre ésta tuvo uno de los agentes del *acá* católico, quien designa al evento como *anormal*. Acredita la generación de un «golpe bien raro del tambor» que no era «de los que estaban», es decir que la fuente de emisión de ese sonido no era de los allí presentes y agrega que lo escuchó y lo sintió; es decir que tuvo una experiencia perceptiva similar a la que refieren los practicantes de la espiritualidad garífuna en relación con el sonido, tal como he planteado en el capítulo 6 al detallar el concepto de *sonofanías* –manifestaciones sonoras atribuibles al espacio-tiempo sagrado– que en el ámbito ceremonial se ejemplifica con el «cuarto sonido»: la acción de *sentir* como algo que trasciende al *escuchar* y que da prueba de la eficacia de la *performance* ritual. Se trata de una escucha culturalmente determinada por la creencia en la capacidad de ese sonido para abrir la dimensión espiritual y generar el encuentro con los vivos. El sacerdote «sintió» el sonopoder, observó personas que estaban siendo poseídas y dialogó con los espíritus que se le presentaban como tales. Lejos de desacreditar lo vivido, le da entidad al mencionar que «ya se cumplieron» dos de los vaticinios recibidos y, si bien refiere constantemente a la «anormalidad» de la experiencia, es él quien plantea su veracidad.

Es necesario advertir que aproximadamente un año después de la citada entrevista, el sacerdote fue trasladado a otra población, por lo que también se cumplió el tercero de los vaticinios que él me expresara en la entrevista. La noticia no sorprendió a los garífunas, ya que no solo había sido presagiado, sino que se trataba de un sacerdote que asistía regularmente a los *dabúyaba* e incluso se iba sumando a hacer los coros en algunos de los cantos de la espiritualidad. En esta arena de disputas respecto a qué es «lo normal», los garífunas observan estas acciones como demostraciones del poder, la sabiduría y la sagacidad de los espíritus. En ese sentido, en mi propia experiencia hubo otro detalle destacable de la entrevista vinculado con la irrupción de lo extraordinario en mi trabajo de campo: la detención abrupta del registro fílmico. Este evento ocurrió sin una causa atribuible a un fallo tecnológico o humano enseguida después de que el sacerdote diga «No es normal», tal como destaqué en la cita. Ante mi consulta con varios garífunas, ya que no es la primera vez que me ocurren estas situaciones durante la etnografía, la respuesta se replicaba: «Es normal, a aquellos no les gusta ni que los graben ni que la gente no crea»; es decir que, tanto con los vaticinios respecto al sacerdote como el corte en la grabación, son señales probatorias del dominio de los ancestros, que acompañan y moldean todas las acciones, bajo la observancia y anuencia, claro, del Dios católico.

En estas disputas de sentido entre catolicismo y espiritualidad, observo dos aspectos que resultan ser los más controversiales. Por un lado, la concepción del mal y la existencia de un castigo divino para quienes lo practiquen y, por el otro, la posibilidad de invocar a espíritus más allá del Dios católico. Respecto a lo primero, dicen los sacerdotes católicos:

Aún no he logrado indagar respecto de la creencia de los garífunas en el infierno, pero eso sí que es trascendental, *jamás podríamos lograr una integración completa si ellos no creen en el castigo celestial*, pues no puede dar lo mismo que uno lleve una vida ligada al mal. Mi pregunta sería: ¿todos los garífunas van al cielo sin importar qué tipo de vida hayan llevado? Esto sí que es algo que para nosotros no tiene posibilidad de negociación (Sacerdote B., 34, f. o., 2016).

Si bien existe una palabra en garífuna que significa infierno –*mafiu-gati*–, en la etnografía el concepto es, en general, difuso, ya que las respuestas están atravesadas por las lógicas de sanación, integración y resistencia. Entre los garífunas practicantes de la integración suele contestarse desde la perspectiva católica, reconociendo la existencia

de un espacio infernal de castigo, pero aquellos que se oponen a la catolización aducen que el infierno es un término que usa la iglesia para la conversión de sus seguidores, como en el siguiente testimonio: «Dios no manda a quemar a sus hijos, eso es una amenaza para convencer a los fieles, para doblegar a los que se resisten. Pero si todos los pecadores podrían ir al infierno entonces no quedaría nadie. Nosotros manejamos otros conceptos, nuestras ceremonias se basan en el amor y no en esa estrategia de la confesión en la que siempre está la amenaza del infierno».

La controversia sobre el infierno resulta central, ya que es desde esa perspectiva que líderes y fieles católicos interpretan el fenómeno de la posesión en un sentido maléfico. La atribución de un sentido animista y supersticioso que los sacerdotes dan a las prácticas espirituales de posesión espiritual coinciden con la perspectiva etnográfica de los primeros trabajos sobre el grupo (Conzemius, 1928; Taylor, 1951; Coelho, 1995 [1955]) y se relacionan con la mirada externa de los cultos:

[S]i la condición del enfermo no mejora, la ira del *gubida* [espíritu] solo puede superarse con la celebración de un *dögö* o *dugú*, un festival que dura tres días y tres noches sin interrupción. Es conocido entre los ladinos con el nombre de *Baile Mafya* (danza de la mafia) y se celebra en una casa especialmente erigida para este propósito, y llamada por los caribes *Lúban dögú* (casa dugu) o *gayúnari*. Anteriormente, las autoridades hondureñas habían prohibido este festival, pero los caribes lo celebraron de la misma manera en secreto en aldeas donde no vivían ladinos o incluso los disfrazaron para que el espectador casual no pudiera distinguirlo de un baile ordinario (Conzemius, 1928, p. 202, cursivas del original).⁷

Esta tensión es advertida de modo claro por Coelho para el caso de Honduras y, si bien define «máfia» como «espíritu maligno del monte», desarrolla la controversia entre catolicismo y espiritualidad en relación con la concepción del mal en un apartado titulado «sistema de valores»:

⁷ «Should, however, the condition of the sick man not improve, the wrath of the *gubida* can only be overcome by the celebration of a *dögö* or *dugú*, a festival lasting three days and three nights without interruption. It is known among the Ladinos by the name *Baile Mafya* (dance of the mafia) and it is celebrated in a house specially erected for this purpose, and called by the Carib *Lúban dögú* (dugu house) or *gayúnari*. Formerly the Honduran authorities had forbidden this festival, but the Carib celebrated it just the same in all secrecy in villages where no Ladinos were living or even disguised them so that the casual onlooker could not distinguish it from an ordinary dance» (Conzemius, 1928, p. 202).

Para la mayoría de los negros caribes no existe conflicto entre el culto a los gubida y el catolicismo. [...] En su opinión no hay lugar a una acusación de idolatría pues ellos identifican a los espíritus de los ancestros con los ángeles. Desde el punto de vista de la Iglesia, la cuestión estriba en la distinción teológica entre la adoración, que solo se debe a la Santísima Trinidad y la Virgen María, y la veneración, que se puede rendir a las «almas benditas» y a los santos; tomando en consideración que según la terminología caribe ellos reverencian y honran a los ancestros, pero no los adoran [...]. Casi todos los caribes están de acuerdo que el clero trata de erradicar el culto a los gubida no solo porque piensa que es pagano y malvado sino porque desea destruir la fuente principal del poder caribe. [...] En el pensamiento caribe resulta bastante vaga la noción teológica de categorías intrínsecamente buenas o malas de seres espirituales. Ellos creen que los demonios de los católicos pueden «trabajar por una buena causa», mientras que los santos [...] pueden favorecer las maquinaciones de los practicantes del mal [...]. *De lo anterior se colige que el concepto de pecado de la tradición judeo-cristiana no ha pasado, como tal, al sistema religioso caribe.* O, tal vez sería más correcto decir que la idea de la expiación de los pecados por medio de obras piadosas y prácticas religiosas externas, a la que se opuso el movimiento de la Reforma, ha sido llevada a sus últimas consecuencias por los caribes. Así, la salvación no depende tanto de la fe y la pureza del alma sino del cumplimiento con los ritos apropiados, de manera que eventualmente toda persona al morir «se reunirá con los gubida» sin importar cuántos pecados haya cometido en su vida terrenal (Coelho, 1995 [1955], pp. 202-206, énfasis propio).

La no-introducción del concepto de pecado de la tradición judeo-cristiana al sistema religioso garífuna referida por Coelho hacia la primera mitad del siglo XX en Honduras se comprueba actualmente en Livingston con las palabras del sacerdote: «jamás podríamos lograr una integración completa si ellos no creen en el castigo celestial». Esta tensión se presenta de modo unidireccional, ya que son los agentes clericales quienes plantean el conflicto por medio de su estrategia de sanación. Si los garífunas no creen en la existencia de un juicio divino entonces requieren ser evangelizados, lo cual genera movimientos de integración y resistencia. Las actitudes de rechazo al culto católico por parte de líderes y creyentes de la espiritualidad obedecen a una concepción de corte tradicionalista en la que se plantea la dicotomización *espiritualidad-iglesia* a partir de la cual la única manera de preservar

la identidad étnica es través de los rituales chugú y dügü en los términos en el que *aquellos* –los ancestros– indican. Asimismo, al igual que refiere Coelho en la cita anterior como «acusaciones de idolatría», surgen testimonios en Livingston que fundamentan esta dicotomía: «Nuestros antepasados han sufrido mucho, han sido perseguidos, es lógico que estemos resentidos». El lastre de violencia simbólica colonial-esclavista persiste y es aún percibido. El hallazgo etnográfico más relevante en ese sentido quizás sea el hecho de haber comprobado la práctica del exorcismo por parte de los sacerdotes hasta la actualidad. Sin embargo, la mayoría de los entrevistados observa en la iglesia un espacio de inclusión y aceptación de su garifunidad, en el marco de la sociedad guatemalteca, que posee un complejo entramado de relaciones interétnicas en el cual los garífunas han sido históricamente marginalizados y discriminados, tal como he descrito en el capítulo 3.

El área de controversia resulta ser más hermenéutica que cosmovisional, ya que los garífunas reconocen al dios católico como el único creador y recurren con frecuencia a la narración del génesis bíblico, haciendo énfasis en la resurrección:

Siempre tenemos que buscar a Dios para que interceda por nuestros ancestros, nuestros guías espirituales. Ellos eran católicos, por eso hay que ir a misa, porque solo la Iglesia católica sabe y reconoce que Dios al tercer día resucitó. Nosotros no estamos con un Dios muerto sino con un Dios vivo. Si estuviéramos en una religión con un Dios muerto, nuestros ancestros no podrían resucitar para nosotros. El día que experimenten lo nuestro, los sacerdotes no van a hablar más de exorcismo. Lo nuestro es lo nuestro, esos dones nos los dio Dios. Si ellos no logran lo que quieren y lo que quieren es mucho más que una integración, pues que se vayan (Hilaria, 43, f. o., 2017).

Es decir que interpretan la resurrección como una capacidad atribuida a la deidad católica pero que también puede ser utilizada por los espíritus de los ancestros y es aquí donde se da sentido a la posibilidad de invocarlos, constituyendo otra de las controversias que esta investigación propone destacar. Observemos el anclaje que en dicho testimonio se hace al afirmar que se trata de un «Dios vivo», ya que es el fenómeno de la «resurrección» lo que empatiza con el culto a los ancestros y que los aleja de otros cultos, como el evangélico: «La iglesia es la única institución que nos acepta como nosotros somos. Si pedimos una misa para nuestros ancestros no la vamos a ir a pedir allí en el “Séptimo Día”, o en “Palabra Viviente” con los evangelistas. Entonces tenemos que estar allí, en la Iglesia católica porque son los

únicos que nos dejan y son los únicos que hablan de la resurrección» (Catalina, 55, f. o. 2017).

Al abordar este punto, uno de los sacerdotes católicos entrevistados –que evidencia mayor intención de acercamiento a la espiritualidad– me refirió al concepto de «la transfiguración de Jesús», leyéndome el pasaje correspondiente de la Biblia (Marcos 9: 2-13) e interpretando que allí se plantea un diálogo con la ancestralidad. Se trata de un pasaje en el cual Jesús se transfigura, tornándose sus ropas resplandecientes delante de algunos de sus discípulos (Pedro, Jacobo, Juan, Elías y Moisés), quienes, espantados, oyen la voz de Dios –su padre– que dice: «Este es mi hijo amado, a él oíd». El sacerdote interpreta que en las sagradas escrituras se plantea el diálogo con las entidades espirituales pero este solo es accesible para aquellos que lleguen a un estado de gracia a través del modo de vida católico y, por ende, la aceptación del «castigo celestial» para los pecadores. Esta particular exégesis, que no es compartida por otros miembros de la iglesia, permitiría comprender el fenómeno de la posesión y la reencarnación de las entidades espirituales durante las ceremonias chugú y dügü dentro de la perspectiva católica integradora propuesta por el Concilio del Vaticano II. Siempre con la manifiesta intención de promover la evangelización, sería un modo de eludir la categoría «maligna o demoníaca» sobre la cual se fundamentan prácticas como el exorcismo y la estigmatización de estos rituales. Como vemos, dentro de la Iglesia católica coexisten al menos dos modos de interpretación de la alteridad cultural. Por un lado, una perspectiva que posiciona la creencia en el ámbito de la idolatría y la consagración al mal. Por el otro, una postura más empática que busca comprender la perspectiva garífuna, lo cual no implica una aceptación, sino la imposición estratégica de la concepción del pecado y su correspondiente castigo.

7.3.4 Lemesi y chugú

A efectos de profundizar el análisis comparativo entre las prácticas espirituales garífunas, presento a continuación la tabla 7.1 de la que surgen acuerdos y controversias en torno a los cultos. Mientras lemesi se realiza en la parroquia Nuestra Señora del Rosario, en el centro del pueblo, los cultos a los ancestros se sustancian en templos alejados, cada uno de los cuales posee un espíritu o familia propietaria. No solamente debemos apuntar diferencias en los materiales –mientras la parroquia es una construcción cementicia moderna, los *dabúyabas* son construcciones rústicas realizadas con palos y hojas de palma–, sino también el modo en el que se disponen sus interiores (imagen 7.8). Las acciones rituales de lemesi se establecen en el altar principal

y los asistentes se disponen en filas, en una postura de espectadores de la escena. Los músicos se concentran en el costado izquierdo y los asistentes, cuando danzan al ritmo del hüngühüngü, lo hacen de pie en el mismo lugar, sin desplazarse. En cambio, en el chugú, las acciones de los tamboreros y cantantes se realizan en el centro del templo, incluye danzas, giros y juegos con bastones, al mismo tiempo que los asistentes danzan el ugulendu desplazándose alrededor, en círculos. Asimismo, las escenas de posesión generan desplazamientos corporales e intervenciones que requieren de mucho espacio, por lo que la disposición circular se presenta como más adecuada.

Tabla 7.1. Análisis comparativo entre las prácticas espirituales garífunas

<i>Culto</i>	<i>Lemesi</i> <i>Misa católica en garífuna</i>	<i>Chugú</i> <i>Culto a los ancestros</i>
Espacio	Iglesia	<i>Dabúyaba</i>
Liderada por	Sacerdote católico	<i>Buyei</i>
Se invoca a	Dios, Jesucristo, Espíritu Santo	Dios, Jesucristo, Espíritu Santo, <i>aharis</i> principales (Mayuru, Din, otros) y espíritus de ancestros
Frecuencia	Semanal (todo el año)	A pedido de los ancestros (entre Semana Santa y el 2 de noviembre)
Disposición de la audiencia	En filas	En círculo
Materialidades y símbolos rituales	Crucifijo, cáliz, agua bendita, iconografía católica	Tambores, maracas, agua ardiente, incienso de copal, iconografía católica, iconografía garífuna
Materialidades que se integran	Tambores, maracas	Crucifijo, cáliz, agua bendita, iconografía católica
Prácticas espirituales principales	Invocación, adoración, comunión	Invocación, adoración, posesión-manifestación.
Géneros musicales	Paranda, hüngühüngü	Ugulendu
Organología	Garawoun primera, garawoun segunda y sísiras. Coro. Himnario católico	Tres garawouns rituales, sísiras Cantos <i>gayusa</i> (ugulendu, abeimahani, arumahani)
Acceso de la audiencia	Todas las secuencias rituales son públicas	Algunas secuencias rituales son privadas
Idioma	Garífuna y español	Garífuna y español

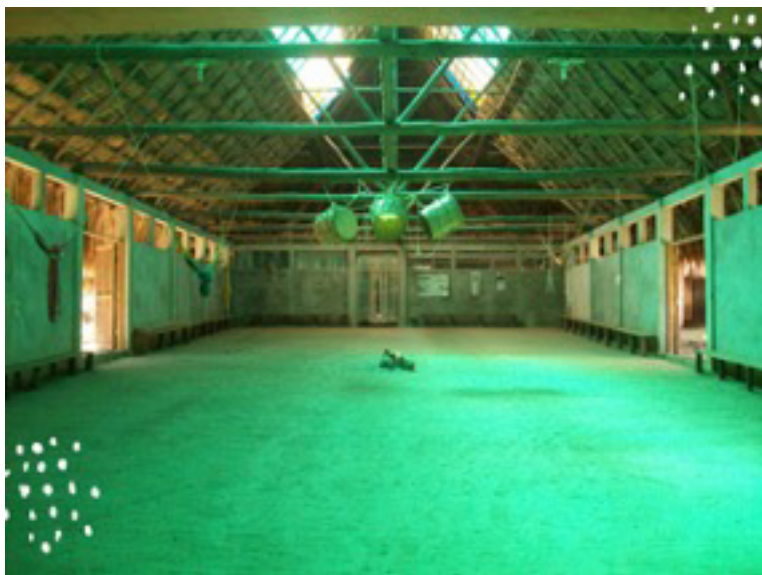


Imagen 7.8 Vista del interior de un *dabúyaba*, Quehueche, Livingston, 2011.

La disposición espacial y corporal de los asistentes resulta importante para pensar lo que se presenta como una sustancial diferencia ritual. En lemesi se invoca y se adora al Dios católico, que se presentiza en el sagrario y ante quien los asistentes permanecen en las filas de bancos ubicados en la nave principal de la parroquia. La interacción entre los asistentes y la deidad está mediada por el sacerdote, con quien se acuerdan previamente detalles litúrgicos como la participación de los músicos y el uso de los espacios (imagen 7.9). La corporeidad de los participantes no es la meramente contemplativa y estática observable en una misa católica regular, pero los movimientos son mucho más controlados y sin mayores desplazamientos.

En el chugú se invoca al dios católico y a los ancestros, que se presentizan tanto en el *guli* –habitáculo de acceso exclusivo para el *buyei* y personas autorizadas– como en el centro del templo. En el momento del *malí*, tal como refiere Juan Carlos Sánchez:

En el centro del templo, será el *buyei* quien ejecutará acciones específicas dentro del desarrollo de la ceremonia en momentos claves. Por ejemplo, en el *malí*, debe pasar entremedio de los tambores, formando una cruz y caminar en círculo sin alejarse mucho. El lugar en donde se encuentran los tamboristas, debe mantenerse libre para el juego de bastones de los espíritus de

los abuelos, y también para sus movimientos individuales. En las esquinas del templo existen grupos de espíritus que permanecen allí y es por eso que deben estar libres, al igual que las puertas, porque es por donde los espíritus pasan. Si estás en la puerta del *dabúyaba* y pasa un espíritu muy fuerte, te puede botar [...]. El centro del templo, al igual que el *guli*, es una parte sagrada donde no puede pasar cualquiera o quedarse allí parado. Fuera del templo se mantiene un grado de respeto por las entidades espirituales que preservan el orden durante la ceremonia evitando que se incruste un mal que nosotros no podríamos controlar (Sánchez y Pérez Guarnieri, 2018, pp. 59-60, énfasis del original).



Imagen 7.9. Detalle de músicos al costado del altar y lectores de salmos entregando la Biblia a la autoridad sacerdotal, lemesi, Livingston, 2018.

Los eventos posesivos del chugú generan movimientos corporales dinámicos, intervenciones del *buyei* y los familiares, abrazos, diálogos, danzas y desplazamientos circulares alrededor del centro del templo. La múltiple invocación y presentización espiritual posee un correlato espacial diferente al de la veneración católica expresada en lemesi.

Respecto a la frecuencia con la que se sustancian los rituales el chugú es un ritual realizado a pedido de un ancestro a su familia. Tanto la organización general como los detalles de vestimenta, comida y otros elementos requieren de lograr obtener los fondos y el tiempo para llevarlo a cabo, motivo por el cual la frecuencia es muy inferior a la de la misa católica en idioma garífuna. Asimismo, el chugú está condicionado por el calendario espiritual que indica que durante el

período comprendido entre el 2 de noviembre (Día de los Santos Difuntos) y el Domingo de Pascua, conocido como «velación», la dimensión espiritual se encuentra cerrada; es decir, los espíritus de los ancestros no se presentizan en dicho período, a excepción de algunas fechas muy puntuales como el Día del Garífuna (26 de noviembre), el Día del Señor de Esquipulas (15 de enero) o alguna situación de aflicción particular.

Con relación a la música, en la misa se han adaptado cantos y rezos católicos a géneros musicales seculares garífunas como hüngühüngü y paranda, por ejemplo el Padre Nuestro se canta en idioma garífuna y con ritmo de paranda. Asimismo, las agrupaciones de lemesi incluyen el combo de la música garífuna «de fiesta» o «de calle»: tambores garawoun primera, garawoun segunda y sísiras. Es interesante observar cómo estos géneros musicales se disponen de modos diferentes para la ocasión litúrgica, ya que los músicos ocupan un rincón junto al altar principal y la participación de los fieles se desarrolla sin desplazarse del banco que ocupan durante toda la misa. La diferencia con el contexto procesional o festivo es sustancial, ya que como se ha analizado en los capítulos 4, 5 y 6, la música garífuna posee un sentido gregario que genera el armado de rondas de tambor y danza. La distinción entre músicos y público se desdibuja en ese contexto, ya que quienes asisten a estas rondas mayormente cantan y bailan junto con los tamboreros. Por el contrario, el armado de estos combos musicales para lemesi incluye amplificación de sonido mediante el uso de micrófono para las cantantes, y su espacialidad delimita con claridad la diferencia con los asistentes. En relación con la *performance*, el hecho de que no haya danza ni improvisación de movimientos o cantos como en el contexto festivo, genera que los tambores ejecuten los ritmos de modo más estático, priorizándose las voces y el mensaje litúrgico en ellas expresado. Al indagar respecto de estas diferencias, los tamboristas me hicieron notar que el hüngühüngü utilizado en lemesi es «estilo hondureño», una disposición de los graves y agudos ligeramente distinta al toque utilizado en Livingston durante el yurumein (imagen 7.10). Se trata de un toque popularizado por las canciones de músicos garífunas con grabaciones comerciales –Andy Palacios, Aurelio Martínez, entre otros– y que enfatiza el primero de los tiempos, por lo que permite una mejor organización armónico-melódica de las canciones dentro del canon de la industria discográfica.

En este caso, el ritmo es mayormente metrizado en un fenómeno que podríamos relacionar con la liturgia católica: en la medida en la que se promueve la creencia y la invocación de un único dios se establece el formato de canción y pulsación regularizada, evitando la improvisación y la superposición de capas rítmicas que sí ocurre en los géneros musicales empleados en la música «de calle» y en rituales

como el yurumein, wanaragua y chugú –descritos en los capítulos 4, 5 y 6. En el mismo sentido, el ritmo de paranda no es utilizado en su versión livingsteña, sino que se interpreta de otros modos, que enfatizan la pulsación regular, evitan las oscilaciones rítmicas características de los toques garífunas en general y las figuraciones se ejecutan de un modo mayormente binarizado (imagen 7.11).

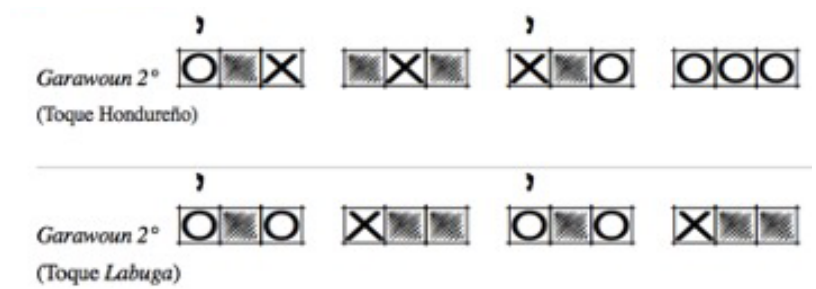


Imagen 7.10. Transcripción de la base de hüngühüngü utilizada durante lemesi. Debajo, el toque labuga utilizado durante el yurumein y otros contextos.

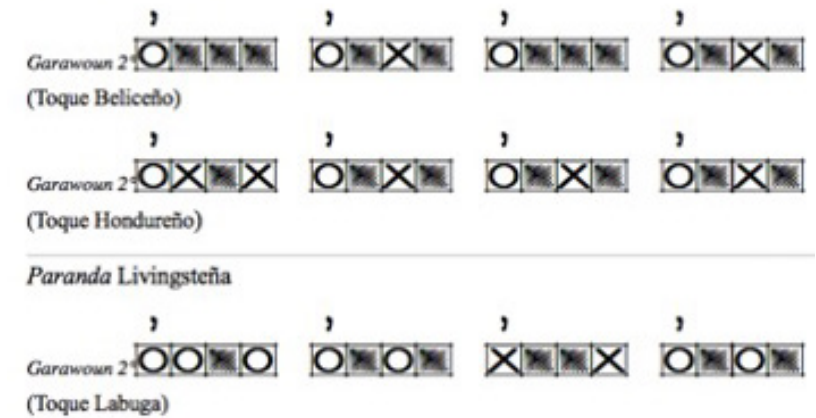


Imagen 7.11. Transcripción de los toques de paranda utilizados durante lemesi. Debajo, el toque labuga.

Por otro lado, en el chugú, el ritmo que da sentido y unidad a toda la ceremonia es el ugulendu, ritmo únicamente ejecutado con sísiras y tres tambores rituales que son de uso exclusivo para tal fin, tal como vimos en el capítulo 6.

El nivel de accesibilidad al ritual difiere, ya que en la Iglesia católica todas las secuencias rituales son públicas, mientras en el chugú algunas partes se realizan de modo privado en un habitáculo –guli– ubicado en

el frente del templo, donde se erige un altar con imágenes de ancestros garífunas y deidades católicas. Asimismo, para participar en un chugú es requisito ser invitado por algún integrante de la familia organizadora o un miembro del Círculo de la Espiritualidad.

Más allá de las diferencias explicitadas en el cuadro en términos de espacio, liderazgo y utilización de símbolos, dos aspectos resultan sustanciales para comprender el área de controversias que en este apartado me propongo destacar. Por un lado, la práctica de la invocación a los ancestros es algo que la iglesia no fomenta bajo ningún aspecto, ya que se estima impropio invocar a entidades espirituales que no sean Dios, Jesucristo y el Espíritu Santo. En este sentido, la invocación de los espíritus fundadores y protectores de la comunidad (*aharis*) y de entidades ancestrales es algo que en la Iglesia católica no se permite. Por otro lado, y como una derivación de lo anterior, la posesión del cuerpo de los médiums (*ebu*) es una práctica habitual en el chugú, mientras está absolutamente vedada en la misa católica.

Estos aspectos controversiales son los que fundamentan las diferencias en la utilización de algunos elementos, como el aguardiente, tal como explica un practicante de la espiritualidad:

Hay algunas cosas que son innegociables en la iglesia, como el aguardiente. Pasa que ellos creen que es algo que atrae al mal, pero en realidad nosotros usamos aguardiente para satisfacer a nuestros ancestros, ya que eso era lo que ellos tomaban en el pasado. Otras cosas, como los rezos, las canciones y los tambores sí han sido aceptados. Lo que nosotros observamos como «manifestaciones» de nuestros abuelos, la iglesia lo ve como posesiones, pero ¿acaso no estamos hablando de lo mismo? Si el Espíritu Santo es aire y también se manifiesta, no entiendo por qué tanta discusión, pero bueno, así las cosas (Demetrio, 32, f. o., 2016).

La etnografía nos brinda mayor claridad en este aspecto que intentamos visibilizar. La lógica garífuna marca la diferencia entre «manifestación» y «posesión». La primera como una hierofanía, un vínculo sagrado que se manifiesta, se presentiza y se hace acto, ya que esa manifestación propone un diálogo entre espíritus y vivos, un mensaje que debe ser interpretado. En cambio, la «posesión» se constituye, nominalmente desde la lógica eclesiástica, como una expresión del mal que requiere una intervención de lo sagrado que debe ser neutralizada. Esta «visión trágica del mal» considera a la experiencia de posesión como una contaminación, una idea de un ser asaltado desde afuera que es contagiado por una sustancia. Es lo que da fundamento a las ideas del gnosticismo y que se contrapone con la

«visión ética del mal», que posiciona al hombre como responsable de este, que sería una perspectiva más cristiana (Ricoeur en Flores Rojas y Pichardo, 2018). El mal se ubica *allá*, fuera de los confines de lo sagrado (*acá*, en la iglesia), acechando. Al manifestarse no solo da prueba de su existencia, sino de la necesidad de fortalecer la fe en la doctrina de la iglesia como protección para los fieles.

Asimismo, podemos observar los modos en los que la práctica de la espiritualidad construye sentidos de identificación étnica comprensible desde la lógica de la integración tal como surge de los siguientes testimonios en relación con cultos y espacios:

Los sacerdotes han aceptado lo nuestro, ellos vienen a nuestros templos. Pero cada cosa es diferente, no se puede ubicar lo de la iglesia al templo, ni lo del templo a la iglesia. Es diferente. Los sacerdotes están queriendo acoplarse a lo que traemos, eso no es un invento nuestro. Esto lo traemos desde nuestros bisabuelos que vinieron huyendo desde Yurumein. Una vez una testigo de Jehová me dijo que no podemos adorar a los ancestros porque es como adorar al diablo. Yo le dije que yo solo tengo una mamá y un papá. Si yo cambio de iglesia es como si dejara a mi mamá y a mi papá, y no voy a dejar mis creencias como garífuna. Nosotros adoramos al mismo Dios y no nos damos cuenta. Solo que le cambiamos el nombre. No voy a salir de mi casa o mi iglesia para adorar al mismo, yo no voy a dejar mis raíces, olvidarlas, cambiando de iglesia, estaría olvidando quién soy y de dónde vengo. Y eso no lo haría. En vez de estar peleándonos, que tu Dios es Jehová, que el mío es otro, que mis ancestros, que no sé qué, deberíamos unirnos (Hilaria, 43, f. o., 2017).

Esta identificación étnico religiosa con la iglesia y las creencias como parte de la familia resulta central al momento de comprender la relación entre ambos cultos. Del mismo modo en el que uno de los sacerdotes observaba el *acá* y *allá* entre iglesia y templo, los practicantes garífunas invierten el sentido del binomio e identifican el *acá* con el templo y el *allá* con la iglesia. Referir al templo es referir a la raigambre cultural, al hogar, a la familia y la ancestralidad. Allí es donde se establece una afectividad con el culto que para muchos garífunas no se termina de cristalizar solo en la iglesia, ya que este es un espacio al que acuden como parte de una secuencia ritual mayor e integral en la que también se incluyen el *dabúyaba* y otras prácticas de la espiritualidad cotidiana como la interpretación onírica, las revelaciones o los altares familiares. Se trata de un largo proceso de intercambio en el que iglesia y templo conviven, comparten e interactúan dinámicamente (imagen 7.12).

Esta lógica de integración no se relaciona con una sumisión y aceptación del canon católico, por el contrario, cada practicante –en la medida en que el *rappport* lo permite– expresa y difiere en sus preferencias:

La mayoría de nosotros somos católicos. Vamos a la iglesia y a también a nuestros templos porque son diferentes modos de ver. También otras formas de sentir y de estar. A mí cien por ciento me gusta más estar en el templo, porque se siente la presencia de esa gente. Se siente aquella vibra con ellos. En la iglesia hay un montón de hipócritas, personas que te miran como si fueras cualquier cosa. Más en el templo no es igual, ahí son los espíritus los que están, te abrazan, te hablan, te aconsejan. En la iglesia te dicen: «la paz esté con nosotros», y después que estuvieron hablando de la paz ellos te miran mal, como todos. ¡Te fastidias! (Hebe, 50, f. o., 2015)

Quizás este último testimonio pueda servir para resumir el cuadro y la problemática aquí expuesta. Se trata de «otras formas de sentir y de estar». En la iglesia los practicantes acceden a símbolos fuerza poderosos y efectivos, pero no tienen la interacción con sus espíritus, con quienes dialogan, danzan y se abrazan en el templo.



Imagen 7.12. Imaginería católica en el *dabúyaba* Milinda, Livingston, 2016.

La iglesia sostiene una perspectiva de sanación espiritual de la población, impulsando estrategias progresivas de evangelización que se plantean como una necesaria conversión al catolicismo por parte de quienes aún practiquen la espiritualidad. Ante esto, las respuestas

de los garífunas se relacionan con procesos de integración y resistencia, ya que algunos observan el acercamiento a la iglesia como algo necesario, y otros, como una amenaza a la tradición ancestral. En la medida en la que algunos grupos de espiritualidad garífuna van accediendo a la utilización de símbolos y espacios católicos –tales como la propia parroquia para la sustanciación de lemesi, imágenes para las procesiones o el salón contiguo a la parroquia para reuniones–, las tensiones se diluyen progresivamente. La regulación de estos usos y actividades es dirigida por diálogos entre líderes garífunas promotores de la integración y sacerdotes en el marco de una relación históricamente asimétrica: el proceso de sanación, claro está, es unidireccional y vertical, posicionando a los sacerdotes como agentes sanadores y a los garífunas como sujetos a ser tratados y sanados.

La perspectiva garífuna de la integración no implica una oposición a la creencia en el dios católico sino, antes bien, la aceptación de una afiliación religiosa que se percibe estratificada (Johnson y Palmié, 2018). Como vimos en los pasajes etnográficos, los discursos de adherencias a las acciones católicas, como el vía crucis, no se expresan desde la dicotomía entre catolicismo y espiritualidad ni desde el uso de determinantes simbólicos de la garifunidad. Se trata de acciones rituales desarrolladas en el marco de escenarios litúrgicos cuyos sentidos trascienden lo estrictamente católico, ya que quienes participan fundamentan hacerlo para cumplir con el mandato de los espíritus de los ancestros.

Por otro lado, la lógica de resistencia explícita impulsada por algunos líderes de la espiritualidad se opone a una posible integración total con la iglesia, ya que consideran este proceso como una amenaza a las prácticas rituales ancestrales y tradicionalizadas. Por tal motivo, no participan de las acciones organizadas por los grupos promotores de la integración y buscan separar explícitamente espacios y prácticas atribuidos a la iglesia de los del templo. Las lógicas de sanación, integración y resistencia conviven, se entrelazan e interpenetran conformando un entramado de acuerdos, tensiones y disputas que varían de acuerdo a los modos en los que se desarrollan las actividades rituales pero que están atravesadas por un consenso que trasciende los conflictos: la espiritualidad garífuna y el catolicismo están históricamente juxtapuestos e integrados.

CONCLUSIONES

Este libro propone analizar las relaciones entre la música y la dinámica identitaria de la población garífuna de Livingston, Guatemala, con un especial énfasis en el entramado simbólico constitutivo de su vida religiosa/espiritual a través de la antropología de la experiencia. Los capítulos contienen descripciones y análisis de acciones rituales que abarcan la vida social en espacios públicos y privados, y exponen una información solo accesible a través de una «etnografía densa» (Geertz, 2005) y de largo plazo. A modo de conclusión afirmo que la música forma parte del núcleo central del conocimiento espiritual, es decir, que se presenta como una actividad constitutiva de la práctica ritual garífuna. La espiritualidad es la matriz identitaria en la que se configuran las relaciones sociales. Se trata de un núcleo de conocimiento cuyo acceso es regulado y distribuido por un régimen iniciático que interpreta, preserva y difunde el mandato de los espíritus, una fuerza social que obliga a las personas vivas a recordar y ofrendar a sus antepasados siguiendo normas y procedimientos rituales, sancionando el olvido por medio de la aflicción. Los espíritus expresan sus necesidades a través de sueños, apariciones, señales y la posesión de médiums. Los practicantes de la espiritualidad se comunican con sus antepasados a través de la música, la oración y la ofrenda tanto en rituales privados como en procesiones públicas. Me ha interesado destacar que la música se configura como un modelo de y para la transmisión de cultura garífuna, presentándose como una organización sonora que no solo caracteriza a esta población, sino que también opera para su propia constitución. Asimismo, es preciso mencionar que las retóricas narrativas sobre estas formas de organización y conocimiento no son unívocas ni están exentas de disputas de sentido internas –entre líderes, practicantes y garífunas en general–, así como de tensiones externas en el marco de procesos de control cultural operados por la agencia estatal y eclesiástica.

El lanigi garawoun –tambor corazón o tambor central– se presenta como un «símbolo dominante» –en el sentido planteado por Turner (1999 [1967])– y, por lo tanto, como una síntesis de la matriz identitaria garífuna. Sus modos de uso, interpretación y transmisión se presentan junto con los cantos *gayusas* como condiciones culturales determinantes de la eficacia comunicativa con los espíritus. No es posible comprender la música garífuna sin la espiritualidad, ni la espiritualidad sin la música. Junto con el lenguaje, la danza, las comidas y otros determinantes rituales como la vestimenta y la oración forman una unidad de sentido. La música se presenta como un conjunto de patrones sónicos constructores del vínculo más poderoso: el de los vivos y los muertos, que vehiculiza la fuerza social que modela la garifunidad. En su interacción con actores como el Estado nación y la Iglesia católica, en espacios públicos como la calle o la parroquia, la música motoriza el uso estratégico de la identidad en el marco de relaciones asimétricas de poder.

A efectos de fundamentar esta conclusión, comenzaré sintetizando los principales hallazgos que cada capítulo propone como sustento de esta investigación. Luego presentaré un análisis hermenéutico que permitirá identificar los conceptos claves emergentes de la constelación de experiencias e informaciones exploradas mediante su esquematización. Finalmente, mencionaré algunos de los temas y las preguntas que esta investigación deja abiertos y que podrían orientar el rumbo de futuros estudios en este campo.

En la primera parte de este libro he realizado un relevamiento de los estudios garífunas y he demostrado que se trata de un área en construcción, donde las investigaciones se focalizan en poblaciones beliceñas y hondureñas, y abordan aspectos como la etnogénesis, el idioma, la religiosidad y la economía, relegando el aspecto auditivo a un plano complementario de interés coleccionista. Observé también que, a excepción de los trabajos detallados en el apartado 2.6, la población garífuna de Livingston no ha sido un foco relevante de estudios, conformando un espacio de vacancia. Me ha interesado señalar que, en consonancia con la «sordera antropológica» (Peek, 1994) que caracteriza a la narrativa académica canónica, las investigaciones no problematizan la centralidad de la música para esta población pese a que los viajeros que visitaron localidades garífunas hacen menciones permanentes al aspecto sonoro. Los «oídos imperiales» desde los cuales perciben y construyen su narrativa los llevan a adjetivar a la música como «discordante» (De Valois, 1861, pp. 175-176) y a los tambores como «ruidosos» (Brigham, 1887, p. 275), entre algunas de las alusiones relevadas en el apartado 2.1. Asimismo, los etnógrafos de la primera mitad del siglo XX brindan detalles sobre la música

de modo marginal, apuntando estos aspectos como «diversiones» (Conzemius, 1928, p.192) o «actividades recreativas» (Taylor, 1951, p. 7), calificando a la danza como «grotesca e inmoral» (Conzemius, 1928, p. 204), los ritmos «monótonos» y las canciones «tristes» (Taylor, 1951, pp. 120-130), entre otros ejemplos. Si bien no llama la atención el hallazgo de estas caracterizaciones durante el período de consolidación del trabajo de campo etnográfico, cuando la antropología aún cargaba el lastre del pensamiento evolucionista como ciencia de la diferencia cultural (Guber, 2009), también se expresan en algunas etnografías contemporáneas donde se mencionan «canciones exuberantes» y golpes de tambor «pesados, agotadores» (Johnson, 2007b, p. 161). Tal como surge del capítulo 2 de este estudio, no se encuentran registros sobre la música de la espiritualidad livingsteña ni análisis que aborden su funcionalidad en el marco de la complejidad de la vida ritual y la dinámica interétnica. Como se evidencia a lo largo de los capítulos, las memorias sonoras garífunas conforman un entramado que se preserva y se transmite en el marco de una geografía espiritual que la producción académica ha representado como un mapa relativamente mudo que es necesario (re)cartografiar y sonorizar.

En el apartado que da inicio a la parte etnográfica de esta investigación –capítulo 3–, he problematizado la etnicidad garífuna contemporánea y la realidad económica livingsteña como un modo de contextualizar las descripciones y los análisis subsiguientes. La experiencia etnográfica revela una dinámica social signada por la violencia estructural y simbólica que se expresa por medio de categorías etnorracializantes y esquemas de autoridad que operan subalternizando a la población. Me resultó importante destacar que la situación de marginalización observable en Livingston no se relaciona exclusivamente con el aspecto geográfico, sino que se trata de una insularidad agenciada por el Estado nación. La población garífuna es objeto de políticas públicas siempre que cumpla con el formato de un *multiculturalismo cosmético* (Bastos y Camus, 2004) que enfatiza elementos culturalmente determinantes como el fenotipo, la vestimenta, el idioma o la música –fomentando la folclorización–, mientras invisibiliza los regímenes de desigualdades y empobrecimiento. Las rúbricas identitarias asignadas a los garífunas guatemaltecos se presentan como marcas indelebles en el marco de formaciones de alteridad (Segato, 2007) que poseen algunas similitudes con los casos de las identidades afroecuatorianas, afrocolombianas y afrobolivianas, que en sus respectivos países son incluidas, nombradas y concebidas como un aditamento desde el marco organizador de una hegemonía indígena (Walsh, 2012). Más allá del modo en el que operan estas matrices de alteridad dentro de Guatemala, es importante destacar

que Labuga –nombre garífuna para Livingston– es considerado uno de los epicentros de la espiritualidad diaspórica de este grupo étnico. Los tamboreros y cantantes ceremoniales livingsteños poseen su prestigio dentro de la nación garífuna y por tal motivo suelen ser convocados a ceremonias en diversas localidades, algo que se registra también en las menciones de Douglas Taylor (1951, p. 118) sobre ceremonias beliceñas en 1947. En mis etnografías en Belice y Honduras, la simple mención a mis experiencias con *doümbrias* y *gayusas* de Livingston generaba un reconocimiento inmediato y la expresión de cierta admiración por la sabiduría y la preservación de sus prácticas espirituales. Es decir que la marginalización e insularidad propiciada por el Estado nación y la sociedad guatemalteca sobre Livingston es concebida para la nación garífuna de un modo absolutamente contrastante. Desde el centro de poder guatemalteco, Livingston es un margen en el que se ubican Otros raciales y civilizacionales (Vena y Poole, 2008); desde la perspectiva diaspórica garífuna se trata de un epicentro espiritual donde se encuentran sitios de memoria –como Siete Altares y playa La Capitanía– y se preservan prácticas tradicionales heredadas de espíritus ancestrales reconocidos y poderosos –tal es el caso del *buyei* Agustín Baltazar, apodado *Din*, quien oficiaba ceremonias y prácticas de curación en las pozas de agua de los Siete Altares, y que según Douglas Taylor conducía allí «una verdadera escuela para *buyeis*» (Taylor, 1951, p. 111).

Pensar Livingston como el «África imaginada en el corazón del mundo maya» permite identificar los estereotipos y las valencias de autenticidad por medio de los cuales la agencia estatal rubrica a sus Otros internos, asignándoles una procedencia extranjerizante. La narrativa oficial reconoce a este grupo como población indígena dentro de la constitución nacional, y le atribuye un conjunto de imaginarios sobre la africanía que son amplificados por medio de proyectos de salvaguarda cultural, folletería turística y preguntas censales. Asimismo, esta perspectiva considera la africanización de algunos de los símbolos garífunas como parte de las estrategias de reivindicación y orgullo étnico que movilizan sentidos de una guatemalidad distintiva: son reconocidos como indígenas y asumen muchas de sus prácticas como emergentes del mestizaje con los grupos caribe-isleños, pero expresan su carácter afrodescendiente incorporando al África en sus relatos etnogénicos, discursos reivindicativos y demandas. Esta auto-adscripción al imaginario monolítico de una identidad afrocentrada les resulta eficaz en un doble sentido: por un lado, en la conformación del modelo de intercambio económico turístico etnomercantil descrito en el apartado 3.4; por otro, en la identificación con la expresión de un orgullo étnico que los une con la diáspora afroamericana, signada por

sociedades envolventes racistas. El flujo migratorio entre Livingston y ciudades globales como Nueva York no solo produce intercambios económicos que configuran una de las principales fuentes de ingreso, sino también el intercambio de elementos culturales de tradición afro-céntrica que se incorporan a las prácticas locales, que genera cambios, acuerdos y tensiones.

Tal como surge de los relatos iniciales, la experiencia etnográfica no solo es un camino sinuoso e imprevisible, un río plagado de meandros –siguiendo la imagen propuesta por Stoller (1989, p. 142)– o una música sin partituras que puedan indicar una duración ni mucho menos un final, sino que es también un desplazamiento ontológico (Wright, 1998) que provocó, en mi caso, estar más atento a la dimensión onírica ante la lógica implacable garífuna para dar cuenta y problematizar los alcances del presente estudio. Con el relato del episodio de violencia experienciado con la policía local, expliqué la dinámica social vigente con la que, en la acción, las etiquetas identitarias endosan sentidos de alteridad y vulnerabilización aun en mi caso, que hasta ese entonces gozaba del «privilegio» de ser rubricado como «turista» o «no-garífuna». Pero también me interesó llamar la atención sobre el modo en el que las señales, los presagios y las manifestaciones atribuibles al deseo de las entidades espirituales se pliegan a lo real y se presentan como una expresión del poder ancestral que requieren ser incorporadas a la investigación.

En el análisis de las diversas acciones rituales de la población –capítulos 4 a 7– se identifican un conjunto de elementos culturales materiales, organizativos, de conocimiento, simbólicos y emotivos que conforman la matriz cultural garífuna y que interactúan con el devenir histórico y social de modos distintivos. Más allá de las particularidades descritas y analizadas en cada caso, afirmo que la música se presenta como una actividad que motoriza los rituales por medio de la activación de memorias sonoras, corporales y emotivas que se conjugan y transmiten, vehiculizando los significados étnicos que moldean la garifunidad. Tocar un tambor no es simplemente hacer vibrar una membrana, sino que es un acto de suscripción identitaria y de construcción-transmisión de la memoria colectiva.

La centralidad del tambor garífuna no solo es identificable en el culto privado a los ancestros –chugú, capítulo 6–, sino también en rituales públicos y semipúblicos como el yurumein, el wanaragua y lemesi –capítulos 4, 5 y 7. Si bien no se presenta en estos rituales con el nombre de lanigi y no se utilizan los mismos artefactos –de uso exclusivo en el chugú–, el tambor garawoun, en las condiciones de uso detalladas para cada caso, moviliza las acciones y los elementos culturales necesarios para la sustanciación ritual. Tal como he descrito

en los capítulos etnográficos y fundamentalmente en el capítulo 6, la ritualidad garífuna posee una compleja serie de normas organizativas, funciones y elementos dentro de los cuales también se identifican una variedad de «símbolos instrumentales» –en el sentido propuesto por Turner (1999 [1967])– como las sísiras –sonajas–, el indumento ceremonial –ropa teñida con ayote y ropa confeccionada con telas de diseño cuadrillé–, cetros o bastones de poder utilizados por los líderes, utensilios de cocina para la elaboración de las comidas tradicionales –rayador, colador, mortero–, banderas con los colores garífunas, incienso de copal, retratos de los ancestros, imaginería católica –estampas, crucifijos y rosarios–, velas, bebidas, comidas y frutas del gusto de los ancestros, entre otros. De acuerdo al tipo de ritual, se amplifica o disminuye la opacidad de los elementos culturales y su simbología. En rituales públicos como el yurumein –capítulo 4–, los símbolos rituales se presentan en sus formas externas pero no develan sus funciones: los toques de tambor, los cantos y las ofrendas no generan experiencias de posesión visibles. Mientras que en rituales privados como el chugú –capítulo 6– ese es el sentido de inclusión y uso.

El yurumein descrito en el capítulo 4 se plantea como una escenificación pública del mito primordial –la llegada de los ancestros al continente– que busca interpelar a los no-garífunas en el marco social alterizante del «África imaginada» guatemalteca. Al registrar los detalles correspondientes al yurumein del Día del Garífuna de Guatemala y al del Día de San Isidro Labrador, sus similitudes y diferencias, exploré los modos en los que estas acciones rituales expresan la garifunidad por medio de elementos culturales que se conjugan y se oponen, se integran y se excluyen, se identifican y se diferencian en el marco de una dinámica transcultural cuyas narrativas incluyen acuerdos y tensiones. Mis análisis apuntaron a señalar que en el contexto colonial los garífunas apelaron al asociacionismo como estrategia de articulación con el poder eclesiástico para evitar persecuciones, lo que generó acciones rituales de corte innovador y relacional como el yurumein público del Día de San Isidro, mientras las prácticas espirituales privadas como el chugú se preservaron de modo oculto por medio de regímenes de secretismo, lo que me lleva a afirmar que las prácticas del Círculo Espiritual descritas en el capítulo 6 pueden establecerse como una continuidad desde aquel entonces. La coyuntura política de aceptación de la heterodoxia cultural generada en la posguerra civil hacia la década de 1990 impulsó otro giro renovador en este ritual por medio de la promulgación del Día del Garífuna Guatemalteco, que implica un financiamiento y una promoción turística por parte del Estado nación. Es necesario entonces, más allá de las continuidades y rupturas observables entre ambas festividades, plantear que

actualmente *se trata de una expresión identitaria de carácter relacional* que vehiculiza sentidos de reivindicación étnica. La exacerbación de determinantes simbólicos instrumentales –indumentaria, utensilios de cocina, banderas, la irrupción musical en la iglesia con tambores, ofrendas, el toque hüngühüngü al modo binadu –toque antiguo, lento, sin estridencias ni cantidad de golpes, «como les gusta a los ancestros»– y la práctica del cuarto sonido son elementos claves de la ritualidad privada garífuna que se presentan aquí públicamente de modo diferencial. Mientras se amplifican los emblemas identitarios y se cortan las calles al grito de: «¡Viva el pueblo garífuna!», los sentidos atribuibles a la espiritualidad aparecen de un modo solapado, solo interpretables para creyentes y practicantes. Afirmé que el yurumein es una acción estratégica movilizadora por el poder sónico y la expresión del orgullo étnico que activa la memoria colectiva, reivindica la ocupación garífuna de Livingston y articula acuerdos con la Iglesia católica y el Estado nación mediante el uso del espacio y el heraldo público.

En el capítulo 5 describí y analicé el wanaragua, la danza procesional semipública que no es financiada ni promovida por el Estado y que evoca la beligerancia atribuida a los antepasados durante el período etnogénico. Desde una perspectiva que integra el presente etnográfico y la antropología histórica, identifiqué memorias sonoras y corporales que, al ser activadas por las *performances*, expresan sentimientos restitutivos que deben ser honrados a través de la ofrenda, que en este caso es modelada como el «sufrimiento» de los protagonistas, que «resisten» la procesión tocando, cantando, danzando y cargando vestimentas, máscaras y tambores durante todo el día. La rúbrica de belicosidad asignada a los garífunas tiene un fundamento que trasciende el mero prejuicio colonialista: habían desarrollado técnicas de ataque-defensa temidas por los ejércitos europeos durante el período vicentino. Me interesó problematizar el concepto de *resistencia* con el que explico este ritual, para rehuir cualquier interpretación reduccionista, evitando considerarlo como un mero acto de oposición a lo instituido. Por el contrario, asumiendo los riesgos y las complejidades de esta categoría, lo utilicé para: dar cuenta de la evocación del *ethos* guerrero de los ancestros en defensa de sus mujeres, simbolizada a través del despliegue físico de la danza y la caminata durante todo el día; considerarlo desde la perspectiva del «control cultural» (Bonfil, 1991), en el sentido en el que el grupo busca preservar este ritual como un elemento clave de la garifunidad y muchas veces por medio de acciones de resistencia explícita como la vivenciada y descrita en el apartado 5.3.2; y para identificar la resistencia como un emergente de las transformaciones operadas entre grupos cultural y socialmente

dominantes y dominados (Ortner, 1995), las cuales se expresan en narrativas en las que los garífunas afirman estar luchando contra la marginilización y el empobrecimiento al que están sometidos y que describí en el capítulo 3.

Mi análisis exploró los modos en los que se imbrican sentidos de resistencia, orgullo étnico, memoria reconstitutiva y espiritualidad, y demostró que las acciones atribuibles al orden de lo sagrado pueden ser identificadas en las formas en las que los garífunas son interpelados por la *performance* y en sus propias narrativas. Sostuve que la máscara del bailarín wanaragua no es solo una representación de una estrategia bélica primigenia, sino también un símbolo poderoso que permite generar la presencia espiritual y ocultarla de la mirada controladora extragarífuna. Se trata de un enmascaramiento que opera como una representación ancestral solo comprensible para los cultores que, en sus propios términos, invocan, evocan y ofrendan a los ancestrales en el espacio semipúblico bajo una apariencia secular. El wanaragua es un acto de suscripción identitaria vehiculizado por la música y por un sentimiento de preservación de formas de organización y conocimiento heredadas que movilizan significados de resistencia cultural y subalternidad social.

La experiencia y el análisis de acciones rituales como el chugú, pertenecientes al ámbito privado –capítulo 6–, se configuran como uno de los insumos más complejos e importantes de esta investigación, que facilita el acceso a lo que se presenta como el núcleo central del conocimiento espiritual y, por tanto, a comprender parte de las lógicas que articulan la espiritualidad en las dimensiones aquí abordadas. Al experimentar y conceptualizar elementos, actividades y actores en este ámbito –considerando las constelaciones de creencias, heterodoxias y dilemas, algo que comentaré más adelante–, es posible identificar la transmisión del sistema de valores garífuna en tanto fuerza social que sanciona el olvido o el incumplimiento de normas rituales por medio de la aflicción. Estas normas se encuentran reguladas por el Círculo Espiritual Garífuna, una agrupación de estructura jerárquica que reúne a líderes, médiums, músicos y auxiliares vinculados con la realización de las ceremonias, quienes interpretan los deseos de los espíritus y dirigen la comunicación entre estos y las familias organizadoras. La música se presenta como una actividad fundamental para esta comunicación, es decir que no solo expresa o acompaña la unión entre los practicantes vivos y sus antepasados muertos, sino que opera para su propia constitución. Resulta imposible comprender la funcionalidad del aspecto sonoro sin un conocimiento profundo de los saberes y procedimientos rituales atribuidos al ámbito de la espiritualidad. Se trata de una unidad de sentido conformada por sonidos, danzas,

comidas, oraciones, ritmos, canciones y materialidades que movilizan la vida ritual y social, moldeando la garifunidad. En esta órbita de conocimientos, las manifestaciones de lo sagrado irrumpen de modos que se presentan como extraordinarios para la etnografía pero que son normalizados desde el punto de vista garífuna. En la medida en la que fui experimentando la sono-garifunidad, pude identificar algunas vivencias atribuibles a ese entramado comunicacional, como la canción con la que, acompañando un momento de duelo personal, activé alguna forma de enlace con las cantoras *gayusas*, de quienes la había aprendido. Trascendiendo la dicotomía entre la abstracción etnográfica y la perspectiva nativa, comprobé que no se trata de eventos aislados ni casuales, sino de acciones que se insertan en la trama de sentidos sobre el ser-garífuna y que definen a esta población como una «cultura audio-orientada» (Peek, 1994) en la que la musicalidad se presenta como una actividad socialmente determinante.

Del listado de señales enviadas por los espíritus de los muertos a los elegidos vivos (golpes y caídas de objetos, accidentes domésticos, sueños, aflicciones), las irrupciones sonoras o sonofanías (susurros de voces, revelación de cantos y sonidos de tambor) se configuran como acciones directas; es decir, que no se encuentran sujetas a una interpretación o deliberación sobre su significado. Cuando una canción se revela, la consecuencia es inmediata: las *gayusa* la aprenden y la cantan. Cuando una persona sueña con un ancestro o se siente afectada por una dolencia, los líderes espirituales deben decodificar y traducir el mensaje para determinar cuáles deberían ser las acciones a tomar. Lo antedicho resulta significativo para demostrar la eficacia simbólica del sonido que, como planteé, motoriza la vida social y ritual.

A la luz de lo expuesto deseo subrayar que las normas y los procedimientos vinculados con «el deseo de los espíritus» que en esta investigación he registrado y analizado son materia de interpretación en el marco de una grupalidad que no es unívoca ni está exenta de contradicciones, tensiones, acuerdos y disputas. El Círculo Espiritual no es una estructura monolítica. Se reconoce la figura del *buyei* sinabei como autoridad máxima, pero también existen personas que se atribuyen poderes, se autodeterminan como *buyeis* y ejercen algún tipo de liderazgo subgrupal que es (des)legitimado por otros. Esto genera que no todas las familias practicantes consultan a los mismos líderes para resolver sus problemas espirituales, sino que acuden a quienes refieren como «verdaderos» o «auténticos», acusando a otros de charlatanería, desconocimiento o falta de experiencia.

Estas tensiones en los liderazgos podrían, también, ser parte de la tradición y el legado, ya que la disputa sería entre los propios espíritus que «que trabajan con» los vivos. Dicho de un modo ligeramente

distinto, cada persona que ejerce un liderazgo sostiene haber sido elegida por un espíritu poderoso –un antiguo *buyei* o una *gayusa*, por ejemplo– y discute los términos de su función e interpretaciones sobre las acciones a realizar dentro del *dabúyaba* con otros líderes, cada uno de los cuales invoca a espíritus poderosos otros. Como me dijo alguno de mis interlocutores: «La discusión es entre *aharis*, aquellos dominan todo. Vos estás aquí aprendiendo, porque aquellos quieren».

Uno de los principales focos de tensión hacia dentro de la espiritualidad es la forma en la que relacionan las prácticas tradicionales con el catolicismo, registrándose, por un lado, liderazgos abiertos al consenso e integración de cultos y, por otro, enclaves de oposición que pretenden delimitar espacios y prácticas como un modo de preservar las tradiciones. Ese es el tema que abordé en el capítulo 7. La misa católica en idioma garífuna –*lemesi*– permite identificar los modos en los que la espiritualidad de este pueblo y el catolicismo se encuentran históricamente yuxtapuestos e integrados, dando cuenta de una afiliación religiosa estratificada (Johnson y Palmié, 2018). No obstante, se trata de un prisma doble desde el cual los mismos eventos son percibidos e interpretados diferencialmente. Un evento de posesión espiritual dentro de la parroquia es normalizado por los garífunas como una lógica manifestación de los *aharis*, mientras se presenta para los líderes católicos como una manifestación del mal que fundamenta la misión evangelizadora. La participación de un sacerdote en un chugú forma parte de su tarea de saneamiento espiritual, pero es interpretada por los garífunas como un empoderamiento de la comunicación con sus ancestros necesaria para el éxito del ritual. Más allá de las diversas posturas que, como ya comenté, existen hacia el interior de la garifunidad, el punto de vista nativo expresa una integración de los cultos que desde la perspectiva católica se identifica como un dilema, una «enfermedad» susceptible de ser curada. *Lemesi* es una manifestación de esa «zona de contacto» (Pratt, 1997) en la que valores, prácticas y símbolos se encuentran y entrechocan sobre capas sedimentadas de sentido dentro de las que pueden identificarse concordancias y porosidades que amalgaman ambos cultos. Se trata de afiliaciones religiosas con una dinámica de aumentación-disminución permanente de esos acuerdos y disputas que generan procesos de intercambio, extrañamientos y tensiones identificables en narrativas de adherencias y dilemas. Al explorar estos encuentros demostré que también aquí, en esta práctica generada dentro de la parroquia, se reconoce el poder sónico garífuna; en este caso, como parte de las estrategias de (re)apropiación del culto católico a través de *performances* musicales, (re)interpretaciones del himnario eclesiástico y manifestaciones atribuidas a la capacidad de agencia de los espíritus. Testimonios, como el del sacerdote católico

que sostiene haber percibido «un golpe bien raro del tambor, bum!», cuya fuente no pudo acreditar –apartado 7.3.3– y haber dialogado con espíritus en una ceremonia chugú, son expresiones del mencionado sonopoder. La «irrupción sonora», entonces, se presenta como una acción habitual dentro de este esquema cultural. Así como los *aharis* irrumpen la vida social a través de sonofanías que afectan y movilizan a las personas, esta población utiliza el sonido como una expresión que articula todas sus acciones rituales y que irrumpe en el espacio católico y público como parte de sus estrategias de acuerdos, disputas y reivindicación étnico-religiosa de cara al poder eclesiástico y estatal.

Los análisis presentados en esta conclusión se expresan a través de los tres tipos de datos comentados por Víctor Turner (1999 [1967]) respecto a los símbolos rituales: las formas externas y las características observables; las interpretaciones ofrecidas por líderes, practicantes de la espiritualidad y actores etnográficos garífunas y no garífunas; y por último, los contextos y las interpretaciones elaboradas por mí como investigador. A continuación, expondré una serie de conceptos que integran todos estos niveles de datos y que sintetizaré en lo que se constituye como *mi propia interpretación* de la experiencia etnográfica y las relaciones allí forjadas. Es importante destacar que, al implicarme en la compleja red garífuna de conocimientos y sus asimetrías, la información analizada constituye mi propia perspectiva, que está plagada de silencios y aspectos vedados solo accesibles para los elegidos del Círculo Espiritual descrito en el capítulo 6.

Presentaré un mapeo sobre lo que considero es el esquema de producción simbólica garífuna, inspirado en el trío de tambores ceremoniales. Su núcleo central está representado con el lanigi garawoun –corazón tambor–, el cual se configura como un «símbolo dominante» (Turner, 1999 [1967]). No se trata de un mero medio para el cumplimiento de las acciones rituales, sino que representa un fin en sí mismo, condensando significados que trascienden lo estrictamente musical y que se presentan como una síntesis de la matriz identitaria garífuna. En las explicaciones brindadas por líderes de la espiritualidad, tamboreros, cantantes y practicantes del culto a los ancestros, se lo interpreta con generalidades como «el corazón de la ceremonia»; «el corazón de la cultura garífuna»; o «el cuerpo y la voz de los ancestros». Se le atribuye la acción de «abrir la puerta de la morada de los antepasados» y la capacidad de «hacerlos bajar», es decir, una función comunicativa. Al sintetizar los sentidos de las ceremonias vehiculiza significados de orden moral y social: simboliza la obligación de creer en el Dios católico y en los ancestros, recordar y mantener unido el linaje, hablar el idioma, bailar e interpretar las canciones, ofrendar y compartir las comidas tradicionales. También moviliza significados

sensoriales, ya que se lo considera como *carne* –un corazón latiendo– y como un *cuerpo médium* que las entidades espirituales utilizan para comunicarse con las personas vivas; es decir, que es objeto (carne) y medio de comunicación (espíritu). Transmite deseos, sentimientos, emociones, mensajes y misterios, por lo que se le asigna la figura de autoridad paternal. Temporalmente, es el presente que rige, el padre que se ocupa del bienestar familiar y que, heredero de las enseñanzas de quienes lo antecedieron, las transmite a sus hijos. Su sonido es poderoso: cura, aplaca las aflicciones, genera unidad y mantiene la conexión con la ancestralidad –cifrada en África y en la isla de San Vicente–, por lo que es considerado el símbolo-fuerza más antiguo. Esta conexión también puede comprenderse desde la materialidad: el lanígarawoun ocupa el centro del trío de tambores que se ubica para su ejecución en la parte central del templo, cuyo piso es de tierra y representa el lugar más poderoso, donde los tamboreros se agachan, acercando sus instrumentos, buscando el «cuarto sonido», y el lugar en el que, durante la construcción, se realizan rituales de libación con bebidas y frutas. La tierra posee una significación de conexión con los espíritus, ya que son los vivos quienes con los pies sobre esa tierra los ofrendan e invocan; también es donde los muertos han sido enterrados y el lugar al que los antepasados arribaron primigeniamente. El aire es la representación del *seiri* –la morada de los ancestros–, el espacio-tiempo-destino de quienes mueran, el futuro donde también se ubica a los no natos. El mar se relaciona con el mito primordial, con la travesía etnogénica y las conexiones entre África, la isla de San Vicente y Centroamérica, el pasado. Es necesario destacar también que, tal como expliqué en el capítulo 3, Livingston es un pueblo adonde solo se accede por vía fluvial o marítima, y constituye un punto geográfico insular, liminar entre el continente y el mar Caribe. El mar no solo representa la morada de los ancestros y un espacio-tiempo cargado de memorias emotivas, sino que también provee el alimento y el modo de vida local a través del cual se desarrolla la pesca –una de las actividades principales de la tradición– y se establecen vínculos con «la ciudad» (Guatemala) y otras localidades. Para la cartografía guatemalteca este punto geográfico establece una frontera geopolítica y étnica, mientras para los garífunas es un espacio inmanente a su geografía espiritual. Algunos tamboreros entrevistados han mencionado que su misión como elegidos les fue expresada por una voz procedente del mar, e incluso comentan que «cada tamborero tiene su don, puede ser el don del mar, de la tierra o del aire». Al explicar el trío de tambores aparecen las referencias al padre –presente–, el hijo –futuro– y el Espíritu Santo –pasado– que se relaciona con la santa trinidad católica. La trilogía simbólica puede interpretarse, entonces, como un tambor central que rige, que es padre,

presente y es tierra (Livingston); otro lateral que es hijo porvenir, futuro y que es aire (*seiri*); y otro tambor lateral que es espíritu, que se relaciona con los ancestros, el pasado, el mar (Yurumein, el espacio etnogénico). Aquí es interesante llamar la atención sobre el modo en el que el símbolo-tambor condensa sentidos que podrían considerarse ambivalentes. Por ejemplo, en la asociación entre el aire y el futuro, ya que en el futuro hay muerte y hay vida, final y principio, espíritus y niños. El *seiri* es interpretado como origen –Yurumein, espacio etnogénico– y como futuro, ya que es allí a donde se retiran los espíritus de las personas una vez acaecida la muerte. Asimismo, en el futuro se proyectan los hijos por venir, que perpetuarán el legado cultural y podrán ofrendar a sus antepasados –siempre que quienes hoy cumplen la función paternal logren transmitir estos valores.

En el gráfico 1 presento la información precedente dispuesta en un esquema con sus respectivas distinciones. Se trata de los tres tambores distribuidos en círculos concéntricos: pasado-presente-futuro. En términos históricos encontramos un primer período que abarca el período etnogénico entre mediados del siglo XVII y 1802 (año del arribo de Marcos Sánchez Díaz al continente, según tradición oral y fuentes relevadas en 4.2). Luego tenemos el devenir actual y el futuro como una construcción hacia la eternidad, por ello el signo infinito. La invocación al pasado se genera a través de la música, la oración y la ofrenda que son respondidos mediante la posesión, los sueños y las señales que favorecen el diálogo de los *aharis* con los vivos. Es a partir de esos diálogos que los vivos pueden avizorar un futuro espiritualmente promisorio, donde podrán convivir con los ancestros y acceder a la verdad sobre el universo, motivo por el cual coloco la palabra «verdad» en el futuro, «aprendizaje» en el presente y «sabiduría» en el pasado, ya que fueron los fundadores del pueblo quienes establecen las normas y quienes conducen a los vivos hacia «la verdad». En el futuro está la morada de los ancestros, que es pensada en una dimensión cósmica donde se comparte con los ancestros aquellas actividades simbólicamente claves de la identidad garífuna (la pesca y la agricultura). Se produce una circularidad en la que pasado y futuro se unifican, para generar el reencuentro entre abuelos, hijos y nietos. Aquel modo de vida en esa tierra idealizada de los ancestros, Yurumein, es a la vez origen y destino. En el futuro está «la verdad», la esperanza a construir, el lugar al que llegar, aunque no definitivamente, ya que los espíritus poseen la capacidad de movilidad entre ambas dimensiones. También allí están los niños, tanto los recién nacidos como los no natos que constituirán las nuevas generaciones.

En la parte central –presente– también coloqué al Círculo Espiritual Garífuna como una centralidad que agencia procesos de toma de decisiones en cuanto a los elementos culturales que buscan preservar

y transmitir, tal como exploré en el capítulo 6. También incluí la presencia de la Iglesia católica para identificar los procesos de sanación, supresión e imposición descritos en el capítulo 7 y que configuran una arena de afiliaciones y tensiones con relación a los cultos. Desde esta perspectiva, la articulación pasado-presente-futuro se corresponde con la santa trinidad Padre-Hijo-Espíritu Santo. También incluí Estado nación para representar los procesos de formación de alteridad y sus correspondientes movimientos de enajenación e imposición analizados en los capítulos 3 y 4.

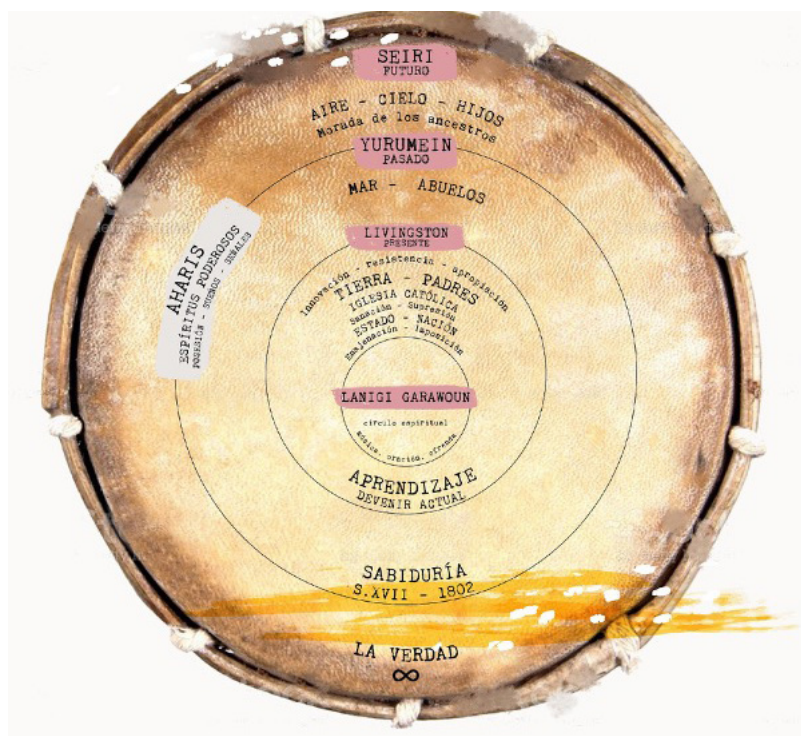


Gráfico 1. Esquema de producción simbólica garífuna.

Considerando que el conocimiento social no es un fenómeno colectivo sino, antes bien, distribuido y controlado, también es posible esquematizar los diversos niveles de acceso al conocimiento siguiendo la analogía de Roger Keesing (1987) con una cebolla, es decir, un núcleo interior rodeado por diversas capas exteriores. Cuando logramos divisar la dinámica de ese saber, observaremos que no todos los integrantes de la sociedad tienen acceso al contenido interior que es administrado por expertos –líderes *buyei*, *doümbrias*, *gayusas* y *ébugu*– identificados en los capítulos 6 y 7. En el gráfico 2 se observan círculos concéntricos

que interactúan, expresando la dinámica intra e interétnica descrita en esta investigación, y esquematizan la información cultural de acuerdo a las posibilidades de acceso. Dentro de cada círculo incluyo palabras clave sobre rituales, símbolos, agentes y distribución de conocimientos, entendiendo que el núcleo central está comprendido por el conjunto de elementos más antiguos, identificables como la matriz cultural que los garífunas buscan preservar por medio del encriptamiento de la información. La capa externa contiene elementos y acciones que se encuentran disponibles de modo inmediato, por ejemplo, para el turismo: música tradicional «de calle» –géneros musicales como paranda, punta y chumba– y las etnomercancías descritas en el apartado 3.4 como artesanías, trenzado del cabello, comidas tradicionales y visitas a lugares turísticos. Se trata de un conocimiento «a la carta», disponible para el turismo, tendiente a la reificación estratégica como parte de uno de los modelos de intercambio económico para generar ingresos, tal como analicé en el capítulo 3. En la segunda capa encontramos rituales accesibles al público, pero de ocurrencia anual –yurumein y wanaragua– con sus respectivas distinciones –la accesibilidad al wanaragua es más restringida que la del yurumein–. Estos rituales generan un acceso a un conocimiento mucho más profundo que el disponible en la capa exterior, ya que se involucran objetos simbólicos y la representación performática de la etnogénesis en el yurumein; y el *ethos* guerrero en el wanaragua. Ambos eventos permiten un acceso a la historicidad garífuna y sus significados, que exceden la mera mercancía. Asimismo incluyo las nominaciones de procesos de resistencia, apropiación e innovación junto a los rituales que los representan: wanaragua, lemesi y yurumein, respectivamente; y por parte del Estado nación y la Iglesia católica se incluyen los procesos de enajenación, supresión e imposición en rituales como lemesi y yurumein.

En el centro encontramos el chugú, la espiritualidad garífuna y las acciones rituales que pertenecen al ámbito privado, vedado a personas externas y administrado por los elegidos del Círculo Espiritual que ejercen procesos de control cultural tendientes a una preservación de sus prácticas. Dicho núcleo está disponible para todos los garífunas, pero en la acción solo unos pocos se interesan por la centralidad de este conocimiento. Aún entre cultores de la espiritualidad, no todos conocen todo. En la medida que logré conceptualizar estas capas de conocimiento, comencé a observar una relación distintiva de clivajes generacionales. Los actores garífunas identificables en el uso de objetos y actividades de la capa externa –la etnomercancía– corresponden a rangos etarios más bajos que en la segunda capa y más aún que en el centro, donde las acciones rituales son comandadas por líderes de mayor edad. Por ello, en el esquema incluyo las edades de los garífunas

dedicados a cada una de las prácticas allí detalladas. Se observa la interrelación entre las dimensiones pasado-presente-futuro, donde la capa externa concierne al futuro: niños que en la medida que transitan la vida y sus aprendizajes se van acercando al conocimiento brindado por los ancestros en el núcleo interior –el pasado–. Se trata de las nuevas generaciones que pronto liderarán y controlarán este ciclo de conocimiento. Los niños tienden a acercarse al conocimiento sobre el pasado en la medida en que crecen. Los adultos tienden a acercarse a la «máxima verdad» y a los ancestros en la medida en que se acercan a la muerte.

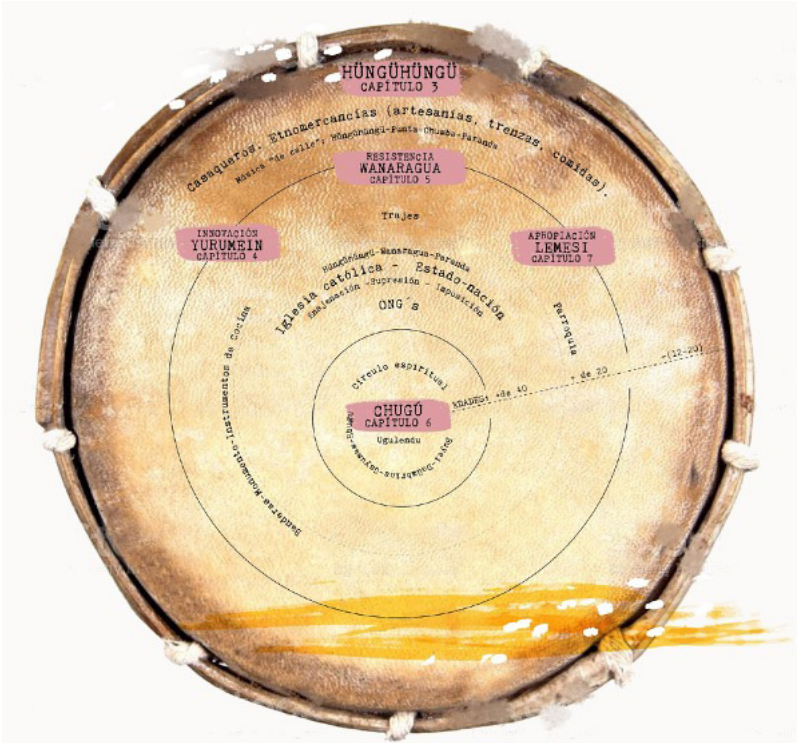


Gráfico 2. Disposición de rituales e información de acuerdo a la sociología del conocimiento.

Deseo cerrar estas conclusiones mencionando algunas de las problemáticas e interrogantes que mi investigación deja abiertas y que podrían ser abordadas por futuros estudios sobre este campo. En los últimos años, las redes sociales y el acceso a la tecnología han permitido la difusión global de secuencias rituales de eventos como el yurumein, el wanaragua e incluso de algunos sepelios vía *streaming*, algo impensable en los inicios de mi etnografía. En menor medida, se observan registros audiovisuales de ceremonias privadas como misas

familiares o chugú, lo que no es bien visto por los líderes y practicantes más tradicionalistas. Algunos participantes alegan realizar estas transmisiones para compartir con familiares emigrados que, según los líderes, tienen la obligación de presenciar independientemente de donde vivan. He explorado algunas de estas tensiones al analizar el régimen de acceso a la información descrito en el capítulo 6, pero la difusión de materiales vinculados con lo espiritual y sus misterios se ha ido expandiendo en diversos formatos. En mi propia agencia como antropólogo he participado de la publicación de un libro que da a conocer muchos de esos materiales (Sánchez y Pérez Guarnieri, 2018) y que ha generado algunas discordias al ingresar en esa arena de disputas de liderazgos –su escritor principal es un líder perteneciente al linaje del fundador del pueblo y «trabaja con» el espíritu de un *ahari* muy poderoso–. Por un tiempo, algunos referentes de la espiritualidad dejaron de hablarme, expresando con ese silencio algún tipo de resistencia a lo trabajado –similar a la acción explícita de Kafú, relatada en el capítulo 5–. Estos movimientos de difusión/preservación generan preguntas que podrían orientar futuras investigaciones: ¿cómo incide todo ese movimiento hacia el interior del Círculo Espiritual?, ¿cuáles son los riesgos y las ventajas que se identifican en la difusión de estos conocimientos?, ¿podrían generarse innovaciones o (re)interpretaciones de algunas prácticas tendientes a la organización de un repertorio de acciones «difundibles» diferenciado de otras «secretas» del mismo modo en el que se adaptó el *yurumein* como estrategia pública?

Tal como mencioné en la parte inicial de esta investigación, la migración se presenta como una salida para las familias locales ante el creciente empobrecimiento y precarización laboral que signó el deterioro de las actividades tradicionales como la pesca y la agricultura hacia mediados del siglo XX, y se profundizó con la dictadura guatemalteca y el conflicto armado vigente hasta 1996. Se trata de un fenómeno de impacto económico –las familias dependen de las remesas enviadas por integrantes emigrados, lo que genera desigualdades entre quienes reciben esa ayuda y quienes no– y cultural –los emigrados (re)aprenden sus prácticas en contacto con otros colectivos culturales de la diáspora global, e incorporan símbolos y materialidades en el ámbito local–. Estos movimientos no son unidireccionales y, si bien se registra un flujo de importancia hacia los Estados Unidos, también existen movimientos hacia la ciudad de Guatemala y otras localidades nacionales. Algunos trabajos dan cuenta de cómo estos movimientos amplifican el concepto de una nación garífuna con la que se identifican personas y grupos de toda la diáspora centroamericana (González, 1979; Johnson, 2007b, Arrivillaga, 2009 y 2019). En mi etnografía he registrado narrativas e historias de vida que expresan

diversos intercambios, (re)significaciones y (re)apropiaciones que requieren ser profundizadas y problematizadas de modo particular, lo que excede los objetivos de esta investigación. Futuros estudios, entonces, podrían abordar los modos en los que los garífunas livingsteanos emigrados desarrollan sus prácticas culturales y se vinculan con sus contextos laborales o natales. En este ámbito podrían también explorarse los intercambios de prácticas entre poblaciones garífunas beliceñas y hondureñas cercanas a Livingston y establecer comparaciones, continuidades y rupturas, para dar respuestas a algunas de estas preguntas: ¿cómo funcionan los regímenes de control y organización ceremonial en esas otras poblaciones?, ¿qué similitudes y diferencias se identifican y qué impacto poseen en las prácticas? Teniendo en cuenta el antecedente registrado por Taylor (1951) con relación a la existencia en Quehueche, Livingston, de una «escuela de *buyeis*» circa 1940, ¿podría ser este el motivo que dota de prestigio a los referentes livingsteanos?, ¿cuáles son esas particularidades distintivas?, ¿puede haber registros que permitan indagar en las funciones y el impacto de esa formación espiritual?, ¿cómo se construyen las nociones de prestigio que empoderan a unos líderes y deslegitiman a otros?

La música aquí estudiada incluye toques de tambor, sonajas, cantos y danzas. He propiciado experimentar estas acciones de modo integral, incluyendo detalles y transcripciones, pero asumo los límites de mis registros y percepciones. La información registrada en los anexos 3.1, 3.2 y 3.3 se presenta como un insumo de importancia para futuros análisis musicológicos y literarios sobre los cantos *gayusas*. La concepción de «cuerpo» garífuna que se desdobra de «espíritu», carga sentidos de una ontología múltiple, en la que cada persona posee un «otro yo», «sombra» o *áfuru* –apartado 6.2– y también es susceptible de ser elegida como médium para contener el espíritu de algún ancestro. Determinados bailes y movimientos como el abrazo se identifican como acciones corporales eficaces para inducir la posesión, tal como describí en el capítulo 6. Tanto la música ceremonial como la «de calle» permiten identificar movimientos distintivos, diálogos, gestualidades e intercambios entre bailarines, tamboreros y cantantes. Reconociendo las limitaciones de esta investigación en este aspecto, quedan abiertas múltiples ventanas para problematizar los modos en los que se transmiten y se (re)significan las corporalidades tanto de quienes bailan como de quienes tocan, cantan y participan de alguna manera en las *performances*, incluyendo mi propia experiencia y percepción. Siguiendo el concepto de «tecnologías corporales» propuesto por Hilda Islas (1995), detrás de cada forma de moverse hay mucho por desentrañar: hacia «afuera», identificando los juegos de fuerza del tejido social; y «hacia adentro», registrando la relación que los individuos mantienen

consigo mismos. Futuras etnografías podrían propiciar, entonces, las siguientes preguntas vinculadas con la corporalidad garífuna: ¿por qué se mueven así?; para indagar el contexto sociocultural, la danza de «fiesta» o «de calle», la danza ritual, el cuerpo mediúmnic, la vestimenta y la comensalidad: ¿cómo se mueven?; para explorar las relaciones y nociones de movimiento, sonido, individuo, subjetividad e identidad; y ¿qué se mueve? para abordar los sentidos y las transformaciones que las personas identifican cuando bailan.

El campo de estudios garífuna se inserta en el amplio marco de las expresiones culturales afroamericanas, donde la producción académica sobre los contextos afrocubano y afrobrasileño ocupa un lugar predominante. La música de la espiritualidad garífuna se presenta como un área de vacancia, del mismo modo que otras expresiones como el big drum de Granada (Gomez y Krumah Nelson, 2012), el tambor bèlè de Martinica (Jean-Baptiste, 2008) y diversas religiosidades creolizadas del Caribe (Murrell, 2010). Algunas de las características expuestas en esta investigación coinciden con ciertas generalidades analizadas sobre afrocaticismos y cultos de posesión, como el de la santería cubana (Eli, 1998), el shangó de Recife (Carvalho, 1998) y el candomblé brasileiro (Henry, 1999) o el vudú haitiano (Simmons, 1999). Se trata de cultos de invocación y ofrenda a los espíritus ancestrales en los que la música posee un rol determinante dentro de regímenes iniciáticos que organizan las prácticas culturales. Tal como demostré en esta investigación, los rituales garífunas poseen particularidades distintivas, como el hecho de invocar espíritus de antepasados recientes, a diferencia de los panteones de deidades identificadas en la santería, el candomblé o el vudú. En este sentido, he registrado testimonios de líderes de la espiritualidad garífuna de los que surgen, igualmente, rituales de veneración a la naturaleza y a una serie de espíritus vinculados con esta. Las menciones referidas se presentan de modos crípticos y solo por parte de algunos líderes de reconocida experiencia. Este sería un punto de interés para ampliar los registros de esta investigación y, también, para establecer futuras comparaciones en el campo de las religiosidades afroamericanas.

Lanigi garawoun puede interpretarse como «corazón tambor», es decir, un órgano que late del mismo modo en el que retumba un tambor; o como «tambor corazón», un tambor que retumba de un modo similar al órgano central del cuerpo humano. Trascendiendo las interpretaciones funcionalistas que este juego de palabras pudiera generar, en esta investigación he intentado demostrar que la música ocupa para la población garífuna de Livingston una centralidad culturalmente determinante. El lanigi garawoun no solo es el tambor principal de las ceremonias de culto a los ancestros, sino que es el corazón mismo

de la cultura garífuna, el núcleo de un conjunto de conocimientos que el grupo preserva y transmite en el marco del devenir transformador de la dinámica social.

Creo que para ensayar un cierre de este trabajo, es preciso bajar el volumen de la abstracción etnográfica y practicar el cuarto sonido, en la convicción de que aún quedan muchos caminos por recorrer para el conocimiento de esta cultura. Deseo que esta invitación a tocar y a bailar sea considerada para que tanto las experiencias como los rumbos aquí presentados y sugeridos contribuyan a retumbar y visibilizar la sabiduría garífuna para el mundo entero:

<i>Oh ragubei donbooo, ah abinaha wagia.</i>	Oh, agarra el tambor, oh, para que bailemos.
<i>Oh donbei danbooo, ah abinaha wagia.</i>	Oh, toca el tambor, oh, para que bailemos.
<i>Ah anite laruga oh.</i>	Ah, ahí viene el amanecer.
<i>Oh anite lidewamare eh wonne.</i>	Oh, ahí viene lo que nos van a regalar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, LEONARDO (1982). *Música y descolonización*. México DF: Presencia Latinoamericana.
- AGAWU, KOFI (1995). «The Invention of African Rhythm». *Journal of the American Musicological Society* 48 (3), pp. 380-395.
- AGUDELO, CARLOS (2013). «Movilidades y resistencias de los caribes negros. Pasado y presente de los garífuna». *CS* 12, 189-225.
- ANDERSON, BENEDICT (2000 [1983]). *Comunidades imaginadas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ANDREWS, GEORGE REID (2007). *Afro-Latinoamérica: 1800-2000*. Madrid: Iberoamericana.
- AROM, SIMHA (2004). *African Polyphony & Polyrythm. Musical Structure and Methodology*. Cambridge: University of Cambridge Press.
- ARRIVILLAGA CORTÉS, ALFONSO (1985). «Etnografía de la fiesta de San Isidro Labrador. Livingston, Izabal, Guatemala». *La Tradición Popular* 54: 16-28.
- (1988a). «Apuntes sobre la música de tambor entre los garífuna de Guatemala». *Tradiciones de Guatemala* 29: 85-87.
- (1988b). «Introducción a la fenomenología y organología de la música de tambor entre los garífuna de Guatemala». *Tradiciones de Guatemala* 30: 75-94.
- (1988c). «Documentos para el estudio de la historia popular de los caribes negros de Livingston, Guatemala». *Tradiciones de Guatemala* 30: 131-142.
- (1999). «Danzas de carácter africano entre los garinagu». *La Tradición Popular* 124: 1-13.
- (2005). «Marcos Sánchez Díaz y la fundación de Labuga». *La Tradición Popular* 152: 1-16.
- (2007). «Asentamientos caribes (garífuna) en Centroamérica: de héroes fundadores a espíritus protectores». *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia 21 (38): 227-252.

- ARRIVILLAGA CORTÉS, ALFONSO (2009). *La población garífuna migrante*. Guatemala: Codisra.
- (2010). «La diáspora garífuna entre memorias y fronteras». *Boletín de Antropología* 4 (41): 84-95.
- (2011a). «Garínagu: de la revuelta cimarrona a la nación garífuna. Una historia cimarrona». *La Tradición Popular* 192: 1-12.
- (2011b). «La punta: un ritmo para festejar la nación garífuna». En *A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*. Albert Recasens y Cristian Spencer Espinosa (eds.). *Trans* (15), 139-149.
- (2013). «El tambor garífuna, más allá de un instrumento musical». En *La música como diálogo intercultural*, coordinado por María Luisa de la Garza Chávez, y Cicerón Aguilar. *Actas del Primer Encuentro de Etnomusicología*, 33-46. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- (2016). «Marcos Sánchez y la ocupación garífuna de Labuga (Livingston, Guatemala)». *Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia* 31 (51): 34-53.
- (2019). «Hablamos garífuna, comemos ereba, bailamos yancunu y reímos con uraga. La cultura garífuna: patrimonio intangible de la humanidad». *Ciencias Sociales y Humanidades* 6 (1): 1-16.
- ARRIVILLAGA CORTÉS, ALFONSO y SILVIA SHAW (1997). «Recomendaciones de lecturas sobre los garífuna». *Estudios-Revista de Antropología, Arqueología e Historia* 2: 74-82.
- ARTIAGA, SCHERLY VIRGIL (2020). «The Garífuna Voices of Guatemala's Armed Conflict». *NACLA Report on the Americas*, 52 (4): 422-429.
- AUGÉ, MARC (2012). *La vida en doble. Etnología, viaje, escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- BARI, MARÍA CRISTINA (2002). «La cuestión étnica: Aproximación a los conceptos de grupo étnico, identidad étnica, etnicidad y relaciones interétnicas». *Cuadernos de Antropología Social* 16: 149-163.
- BARTH, FREDERICK (1976 [1969]). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARZ, GREGORY y TIMOTHY J. COOLEY (2008). «Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Longlive Fieldwork!». En *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, editado por Gregory Barz y Timothy Cooley, 3-24. New York: Oxford.
- BASTOS, SANTIAGO y MANUELA CAMUS (2004). «Multiculturalismo y pueblos indígenas: reflexiones a partir del caso de Guatemala». *Revista Centroamericana de Ciencias Sociales* 1 (I): 87-112.

- BECKER, JUDITH (1994). «Music and Trance». *Leonardo Music Journal* 4: 41-51.
- BILBY, KENETH (2010). «Surviving Secularization: Masking the spirit in the Jankunu (John Canoe) Festivals of the Caribbean». *NWIG: New West Indian Guide* 84 (3/4): 179-223.
- BLACKING, JOHN (2010 [1973]). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- (2001 [1967]). «El análisis cultural de la música». En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces *et al.*, SIBE-Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Trotta.
- BLADES, JAMES (2005). *Percussion instruments and their history*. London: Kanhn & Avrill.
- BOAS, FRANZ (1964). «Linguistics and Ethnology». En *Language in Culture & Society. A reader in Linguistics and Anthropology*, editado por Hymes Dell, 15-26. New York: Harper & Row, Publishers.
- BONFIL BATALLA, GUILLERMO (1972). «El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial». *Anales de Antropología* 9: 105-124.
- BONFIL, GUILLERMO (1991). «La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos». *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* IV: 165-204. Universidad de Colima: México.
- BOURGOIS, PHILIPPE (2009). «Treinta años de retrospectiva etnográfica sobre la violencia en las Américas». En *Guatemala. Violencias desbordadas*. Julián López García, Santiago Bastos y Manuela Camus (eds.), 28-62. Córdoba: Universidad de Córdoba, España.
- BRIGHAM, WILLIAM T. (1887). *Guatemala: The land of the quetzal*. New York: Charles Scribner's Sons.
- BRIONES, CLAUDIA (1998). «La aboriginalidad como forma de organizar las diferencias». En *La alteridad del «Cuarto Mundo». Una deconstrucción antropológica de la diferencia*, C. Briones (ed.), 141-222. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- (2005). «Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales». En *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*, C. Briones (ed.), 11-43. Buenos Aires: Antropofagia.
- BRUNER, EDWARD (1986). «Experience and Its Expressions». En *The Anthropology of Experience*, editado por Victor Turner, W. y Edward Bruner, 2-32. University of Illinois Press, Urbana: 3-32.
- BURGOS, ELIZABETH (2013 [1985]). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México D. F.: Siglo XXI.

- BURNS, JAMES (2021). «Response to “Global Notation as a Tool for Cross-Cultural and Comparative Music Analysis”». *Analytical Approaches to World Music* 8 (2): 292-303.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, ROBERTO (2004). «El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir». *Ava, Revista de Antropología* 5: 55-68.
- CARRINGTON, JOHN F. (1971). «The musical dimension of perception in the upper Congo, Zaire». *African Music: Journal of the African Music Society* 5 (1): 46-51.
- CARVALHO, JOSÉ JORGE DE (1993). «Antropología: saber académico y experiencia iniciática». *Antropológicas, Nueva Época* 5: 75-86.
- (1998). «Estéticas de la opacidad y la transparencia. Música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental». *Antropología* 15-16: 59-89.
- (2002). «Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: Lo negociable y lo innegociable». *Serie Antropología Unb* 311: 1-23.
- CASAÚS ARZÚ, MARTA ELENA (2011). *Genocidio: ¿la máxima expresión del racismo en Guatemala?* Guatemala: F&G Editores.
- CATALÀ, JOSEP M. (2009). «Espejo africano: el cine y la deriva de los continentes». En *Imaginar África. Los estereotipos occidentales sobre África y los africanos*, editado por A. Castel y J. C. Sendín, 65-90. Madrid: Libros de la Catarata.
- CAYETANO, ROY (2005). *The People's Garifuna Dictionary*. Belice: Ajani Publishing.
- CERIANI CERNADAS, CÉSAR (2010). «En la boca del miedo. Rumor y violencia socioreligiosa». *Prohal Monográfico* 2 (2): 121-154.
- (2013). «La religión como categoría social: encrucijadas semánticas y pragmáticas». *Cultura y Religión* 7:10-29.
- CHAMBERLAIN DE BIANCHI, CYNTHIA (1984). «La enfermedad del gubida y el sincretismo religioso entre los garífunas: un análisis etnosiquiátrico». *América Indígena* XLIV, (3): 519-542.
- CIRIO, NORBERTO PABLO (2010a). «Raíces y significado. Crónica de un año patrio». *Boca de Sapo* 8: 42-45.
- (2010b). «La historia negra del tango. Todo tiene su “historia negra”, pero de esta estamos orgullosos». *Revista de Historia Bonaerense* 36: 97-107.
- COELHO, RUY G. DE ANDRADE (1995 [1955]). *Los negros caribe de Honduras*. Guaymas: Tegucigalpa.
- COMAROFF, JOHN y JEAN (2011). *Etnicidad S. A.* Madrid: Katz.
- CONRAD, JOSEPH (1993 [1896]). *Una avanzada del progreso*. Madrid: Alianza.
- CONZEMIUS, EDUARD (1928). «Ethnographical notes on the black carib (garif)». *American Anthropologist* 30 (2): 183-205.

- CORNETTE, ANDRÉ (2019 [1858]). *Relato de un viaje a Guatemala en el curso del año de 1855*. México D. F.: Cephcis, Universidad Nacional Autónoma.
- CREIGHTON, LEIGH (1999). «The Luna Drum as social Mediator among the Dagbamba of Ghana». En *Turn up the Volume! A celebration of African Music*, editado por Jacqueline Cogdell DjeDje y Ernest Douglas Brown, 114-123. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- DA MATTA, ROBERTO (2004). «El oficio del etnólogo o cómo tener “Anthropological Blues”». En *Constructores de otredad*, organizado por M. Boivi et al., 172-178. Buenos Aires: Antropofagia.
- DE LA CADENA, MARISOL (2006). «¿Son los mestizos híbridos? Las políticas conceptuales de las identidades andinas». *Universitas Humanística* 61: 51-84.
- DE VALOIS, ALFRED (1861). *Mexique, Havane et Guatemala. Notes de Voyage*. E. Dentu. París.
- (2015 [1861]). *México, Habana y Guatemala. Notas de Viaje*. México D. F.: Cephcis, Universidad Nacional Autónoma.
- DU BOIS, WILLIAM E. B. (2007 [1903]). *The souls of Black Folk*. Oxford: Oxford University Press.
- ELI, VICTORIA (1998). «Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá». *Antropología* 15-16: 113-137.
- ELIADE, MIRCEA (1994). *Lo sagrado y lo profano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2009). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ENRÍQUEZ BERMÚDEZ, ELMER (2015). *Aprendamos a escribir, hablar y leer en idioma garífuna. Libro Número Uno*. Izabal: Adesca.
- FANON, FRANTZ (1974). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Schapire.
- FAVRET-SAADA, JEANNE (1980). *Deadly Words. Witchcraft in the bocage*. Cambridge: University Press.
- (2014). «“Ser afectado” como medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico». *Avá, Revista de Antropología* 23: 49-67. Traducción de Laura Zapata y Mariela Genovesi.
- FELD, STEVEN (2012 [1982]). *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. London: Duke University Press.
- (2013). «Una acustemología de la selva tropical». *Revista Colombiana de Antropología* 49, (1): 217-239.
- (2001 [1995]). «El sonido como sistema simbólico: El tambor kaluli». En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*,

- coordinado por Francisco Cruces Villalobos, 331-356. Madrid: Trotta.
- FLORES ROJAS, EMMANUEL y SANDRA G. PICHARDO ARELLANO, (2018). «Gnosticismo: la pregunta por el origen del mal según Paul Ricoeur». *Fuentes Humanísticas* 30 (57): 9-2.
- FORBES, MICHELLE ANNE (2011). *Garífuna: The birth and rise of an identity through contact language and contact culture*. Ph. D. Dissertation. Columbia: University of Missouri.
- FOSTER, BYRON (1987). «Celebrating autonomy: the development of garifuna ritual on St Vincent». *Caribbean Quarterly* 33 (3 y 4): 75-83.
- FOX, RICHARD (2002). «The Study of Historical Transformation in American Anthropology». En *Anthropology by Comparison*, editado por Andre Gringrich y Richard Fox, 167-168. London: Routledge.
- FRIED, MORTON H. (1966). «On the concepts of “Tribe” and “Tribal Society”». *Transactions New York Academy of Sciences*: 527-540.
- FRIGERIO, ALEJANDRO (2000). *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*. Buenos Aires: EDUCA.
- FRITH, SIMON (2003). «Música e identidad». En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul du Gay, 181-213. Buenos Aires: Amorrurtu.
- GARCÍA, MIGUEL A. (2005). *Paisajes sonoros de un mundo diferente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».
- GARGALLO, FRANCESCA (2002). *El pueblo garífuna: caribes y cimarrones hoy*. Cuadernos pedagógicos No. 18. Dirección de la Calidad Educativa y Dirección de Educación Bilingüe, Ministerio de Educación: República de Guatemala.
- GEERTZ, CLIFFLORD (2005). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.
- (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- GHIDINELLI, AZZO (1972). «Aspectos económicos de la cultura de los caribes negros del Municipio de Livingston». *Guatemala Indígena* VII (4), 71-140. Guatemala: Instituto Indigenista Nacional.
- (1976). «La familia entre los Caribes Negros, Ladinos y Kekchies de Livingston». *Guatemala Indígena* XI (3-4), 1-315. Guatemala: Instituto Indigenista Nacional.
- GILROY, PAUL (2014). *Atlántico negro: modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal.
- GIMÉNEZ, GILBERTO (2006). «El debate contemporáneo en torno al concepto de etnicidad». *Identidades Étnicas* 1(1): 129-144.

- GOLDMAN, MARCIO (2003). «Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilheus, Bahia». *Revista de Antropologia* 2 (46): 445-476.
- (2006). «Alteridade e experiencia: Antropologia e teoria etnográfica». *Etnográfica* 10 (1): 161-173.
- GOMEZ, ANGELA y LIVINGSTON KRUMAH NELSON (2012). «Drum Culture: Capturing, Connecting and Transmitting an African Legacy in Grenada, Latin American and Caribbean». *Ethnic Studies* 7 (3): 321-346.
- GONZÁLEZ, NANCIE (1970). «The neoteric society». *Comparative Studies in Society and History*: 1-13. Cambridge Univ Press.
- (1979a). *La estructura del grupo familiar entre los caribes negros*. Guatemala: Seminario de Integración Social.
- (1979b). «Garifuna Settlement in New York: A New Frontier». *International Migration Review* 13 (2): 255-263.
- (1986 [1983]). «Nuevas evidencias sobre el origen de los caribes-negros». *Revista Mesoamérica* 12: 331-356. Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, Sacatepéquez.
- (1990). «From Cannibals to Mercenaries: Carib Militarism, 1600-1840». *Journal of Anthropological Research* 46 (1): 25-39.
- GREENE, OLIVER N. (1998). «The “Dügü” Ritual of the Garinagu of Belize: Reinforcing Values of Society Through Music and Spirit Possession». *Black Music Research Journal* 18 (1-2): 67-181.
- (2002). «Ethnicity, Modernity and Retention in the Garifuna Punta». *Black Music Research Journal* 22 (2): 189-216.
- (2005). «Music behind the mask: men, social commentary and identity in Wanáragua (John Canoe)». En *The Garifuna a nation across borders. Essays in Social Anthropology*, editado por Joseph Palacio, 196-229. Belice: Cubola.
- (2008). «Garifuna Music in Belize». En *Concise Garland Encyclopedia of World Music*, 234-239. New York: Routledge.
- (2014). «Music, Healing, and Transforming Identity in Lemesi Garifuna (the Garifuna Mass)». *Caribbean Quarterly* 60 (2): 88-109.
- GRUZINSKI, SERGE (2007 [1999]). *El pensamiento mestizo: Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.
- GUBER, ROSANA (2009). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- HADEL, RICHARD S. J. (1976). «Black Carib Folk Music». *Caribbean Quarterly* 22 (2-3): 84-96.
- HALL, STUART (2010). «La cuestión multicultural». En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por S. Hall, E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich, 583-618. Popayán-

- Lima-Quito: Envi3n Editores-IEP-Instituto Pensar-Universidad Andina Sim3n Bol3var.
- HELMS, MARY (1969). «The Cultural Ecology of a Colonial Tribe». *Ethnology* 8 (1): 76-84.
- (1981). «Black Carib Domestic Organization in Historical Perspective. Traditional Origins of Contemporary Patterns». *Ethnology* 20 (1): 77-86.
- HENRY, CLARENCE B. (1999). «The use of music and musical instrument in the candombl3 religion of Salvador da Bah3a, Brazil». En *Turn up the Volume! A celebration of African Music*, editado por Jacqueline Cogdell DjeDje y Ernest Douglas Brown, 170-181. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- HERNLY, PATRICK (2010). «Effect of Knowledge in Music Notation Systems on College Music Majors' Transcription of West African Drumming Music». *Music Education Research International* 4, 10-18.
- HOOD, MANTLE (1960). «The Challenge of “Bi-Musicality”». *Ethnomusicology* IV (2): 55-59.
- HOWLAND, LILLIAN (1984). «Spirit Communication at the Carib D3g3». *Language & Communication* 4 (2): 89-103.
- IHDE, DON (2007 [1976]). *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York.
- ISLAS, HILDA (1995). *Tecnolog3as corporales: danza, cuerpo e historia*. M3xico, D. F.: Cenidi Danza/INBA.
- JACKSON, MICHAEL (1998). *Minima ethnographica. Intersubjectivity and the Anthropological Project*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- JEAN-BAPTISTE, 3TIENNE (2008). *Matrice bel3: les musiques bel3 de Martinique: une r3f3rence 3 un mode social alternatif*. Fort de France: Mizik Label.
- JENKINS, CAROL L. (1983). «Ritual and Resource Flow: The Garifuna “Dugu”». *American Ethnologist* 10 (3): 429-442.
- JOHNSON, PAUL C. (2007a). «On Leaving and Joining Africanness through Religion: The “Black Caribs” across Multiple Diasporic Horizons». *Journal of Religion in Africa*, 37 (2): 174-211.
- (2007b). *Diaspora Conversions. Black Carib Religion and the Recovery of Africa*. Los Angeles: University of California Press.
- JOHNSON, PAUL C. y STEPHAN PALMIE (2018). «Religiones afrolatinoamericanas». En *Estudios afrolatinoamericanos: una introducci3n*, editado por Alejandro de la Fuente y George R. Andrews, 513-566. Buenos Aires: Clacso.
- JONES, ARTHUR M. (1954). «African Rhythm». *Africa. Journal of the International African Institute* 24 (1): 26-27.

- KEESING, ROGER (1987). «Anthropology as Interpretative Quest». *Current Anthropology* 28, (2): 161-176.
- KOETTING, JAMES (1970). «Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music.» *Selected Reports in Ethnomusicology* 1(3), pp. 115-146.
- KROTZ, ESTEBAN (1994). «Alteridad y pregunta antropológica». *Alteridades* 4(8): 5-11.
- LARA FIGUEROA, CELSO A. (2008). «Ecología y cultura del entorno mágico en Guatemala». *Tradiciones de Guatemala* (70): 7-13.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1977). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- LIFSCHITZ, EDWARD (1988). «Hearing us Believing: Acoustic Aspects of Masking in Africa». En *West's African Masks and Cultural Systems*, editado por S. L. Kasfir, 221-229. Tervuren, Belgium: Musée Royal de L'Afrique Centrale.
- LUPO, ALESSANDRO (1996). «Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno a los límites del concepto de sincretismo». *Revista de Antropología Social* 5: 11-37.
- LUTOWICZ, ANALÍA (2012). «Memoria Sonora. Una herramienta para la construcción del relato de la experiencia concentracionaria en Argentina». *Sociedad & Equidad* 4: 133-152.
- MARTÍNEZ, NANCY (2006). «Ladino blanco, garífuna negro. Algunos aspectos del racismo y la identidad en Livingston, Guatemala». En *Dialogando alteridades. Identidades y poder en Guatemala*, editado por José Alejos, 125-168. México: Universidad Autónoma de México.
- MATTHEI, LINDA y DAVID SMITH (2008). «Flexible ethnic identity, adaptation, survival, resistance: The Garifuna in the world-system». *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 14 (2): 215-232.
- MAUDSLAY, ANNE CARY and ALFRED PERCIVAL (2014 [1899]). *A Glimpse at Guatemala and Some Notes on the Ancient Monuments of Central America*. London: John Murray.
- MERRIAM, ALAN (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- (1965). «African Music». En *Continuity and Change in African Cultures*, editado por W.R. Bascom and M. J. Herskovits, 49-86. Chicago: Phoenix Books.
- METRAUX, ALFRED (1955). «Dramatic Elements in Ritual Possession». *Diogenes* 11: 18-36.
- MEYER, BIRGIT, DAVID MORGAN *et al.* (2010). «The origin and mission of Material Religion». *Religion* 40: 207-2011.

- MINEDUC (2007). *Tejiendo el corazón de nuestros ancestros. Inventario e interpretación de la indumentaria ceremonial maya de Guatemala*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes. Dirección General de Culturas y Artes.
- MINTZ, SIDNEY y RICHARD PRICE (2012 [1976]). *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*. México: CIESAS.
- MORELET, ARTHUR (2015 [1857]). *Viaje a América Central, Isla de Cuba y Yucatán. Tomo II*. México D. F.: Cephcis, Universidad Nacional Autónoma.
- MURRELL, NATHANIEL S. (2010). *Afro-Caribbean Religions*. Philadelphia: Temple University Press.
- NEEDHAM, RODNEY (1967). «Percussion and Transition». *Man* 2 (4): 606-614.
- NELSON, EMMANUEL S. (2004). *African American dramatist: an A to Z guide*. Westport: Greenwood.
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ y FRANCISCA GILI (2013). «Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana». *Revista Musical Chilena* 219: 42-80.
- PÉREZ GUARNIERI, AUGUSTO (2007). *África en el aula: una propuesta de educación musical*. La Plata: Edulp.
- (2011a). *Ubafu: el legado de los abuelos garífunas*. La Plata: Edulp.
- (2011b). «Wanaragua. La clave rítmica garífuna como epicentro del mestizaje afroamericano». *Tradiciones de Guatemala* 75: 173-191.
- (2019). «Tambores de historia: música, ritual y memoria en los garífunas de Livingston, Guatemala». Tesis de maestría. Flacso-Argentina.
- ORTNER, SHERRY B. (1995). «Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal». *Comparative Studies in Society and History* 37 (1): 173-193.
- PEEK, PHILIP M. (1994). «The sounds of silence: cross-world communication and the auditory arts in African societies». *American Ethnologist* 21 (3): 474-494.
- PITT-RIVERS, JULIAN (1971 [1954]). *Un pueblo de la sierra: Grazalema*. Madrid: Alianza.
- PRATT, MARY L. (1997 [1992]). *Ojos imperiales. Literatura y transculturación*. Quilmes: UNQ.
- QUIJANO, ANÍBAL (1997). «Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina». *Anuario Mariateguiano* 19 (9): 113-121.

- RAMASSOTE, RODRIGO (2019). «Los caribes negros de Centroamérica: Un problema en tres fuentes de aculturación por Ruy Coelho». *Ciencias Sociales y Humanidades* 6 (1): 111-133.
- RAMOS, ALCIDA (1994). «The Hypereal Indian». *Critique of Anthropology* 14(2):153-171.
- REY, NICOLÁS (2010). «La movilización de los garífunas para preservar sus tierras “ancestrales” en Guatemala». *Pueblos y Fronteras Digital* 5 (8): 30-59.
- RIGBY, PETER (1996). *African Images. Racism and the end of Anthropology*. Oxford and Washington D. C.: Berg.
- ROCHFERT, CHARLES DE (1666). *The History of the Caribby Islands* (traducción de John Davies). London: T. Dring and J. Starkey.
- ROESSINGH, CAREL y KARIN BRAS (2003). «Garifuna Settlement Day: Tourism attraction, National Celebration Day, or manifestation of ethnic identity?». *Tourism, Culture & Communication* 4: 163-172.
- ROUGET, GILBERT (1985). *Music and Trance: A theory of the relations between Music and Possession*. Chicago: University of Chicago Press.
- ROWE-ARNOLD, GLORIA (2014). *Guiou. Los otros negros. La presencia afrojamaíquina en Guatemala*. Guatemala: Piedra Santa.
- RUIZ, IRMA (1989). «Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* 10: 259-272.
- (1992). «Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (2da. parte)». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* 12: 7-27.
- (2018). *La «conquista espiritual» no consumada. Cosmología y rituales mbyá-guaraní*. Quito: Abya-Yala.
- SACHS, CURT (1947). *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión.
- SAHLINS, MARSHALL (1988). *Islas de Historia*. Barcelona: Gedisa.
- (1997). *Cultura y razón práctica*. Barcelona: Gedisa.
- SÁNCHEZ, JUAN CARLOS y AUGUSTO PÉREZ GUARNIERI (2018). *Palabra(s) de Ounagülei(s). La espiritualidad garífuna de Livingston, Guatemala*. Guatemala: Flacso.
- SANFORD, VICTORIA (2012). *Violencia y genocidio en Guatemala*. Guatemala: F&G Editores.
- SASSEN, SASKIA (1991). *The Global City*. Princeton: Princeton University Press.
- SCHAFER, MURRAY (1977). *The tuning of the world*. New York: Knopf.
- SCOTT, JUSTIN (2009). *The drummers Bible*. New Jersey: Chartwell.

- SEGATO, RITA LAURA (1990). «Una paradoja del relativismo. El discurso racional de la antropología frente a lo sagrado». *Scripta Ethnologica* 10: 45-60.
- (2007). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de política de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- SERWADDA, MOSES y HEWITT PANTALEONI (1968). «A Possible Notation for African Dance Drumming». *African Music* 4 (2), pp. 47-52.
- SIDOROVA, KSENIA (2000). «Lenguaje ritual. Los usos de la comunicación verbal en los contextos rituales y ceremoniales». *Alteridades* 10 (20): 93-103.
- SIMMONS, VICTORIA (1999). «The voice of Ginen: Drums in Haitian Religion, History, and Identity». En *Turn up the Volume! A celebration of African Music*, editado por Jacqueline Cogdell DjeDje y Ernest Douglas Brown, 158-169. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- STEPHENS, JOHN L. (2008 [1841]). *Incidentes de viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán*. Tegucigalpa: Secretaría de Artes y Deportes de Honduras.
- STOLL, OTTO (1958 [1884]). *Etnografía de Guatemala*. Seminario de Integración Social Guatemalteca. Guatemala: Ministerio de Educación Pública.
- STOLLER, PAUL (1989). *The taste of ethnographic things*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- (1996). «Sounds and Things. Pulsations of power in Songhay». En *The performance of Healing*, editado por Carol Laderman y Marina Roseman, 165-184. New York-London: Routledge.
- (2002). *Money has no smell. The Africanization of New York City*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2009). «Re-writing Culture». *Etnofoor* 21 (1): 45-59.
- SUE, JOSEPH (Alfred De Valois) (2012 [1857]). *Henri el canciller. Recuerdos de un viaje a América Central*. México D. F.: Cephcis, Universidad Nacional Autónoma.
- TARACENA ARRIOLA, ARTURO (2015). «Alfred de Valois: La mirada liberal de un diplomático francés en tierras hispanoamericanas». En *México, Habana y Guatemala. Notas de viaje. Alfred De Valois*, 9-34. México D. F.: Cephcis, Universidad Nacional Autónoma.
- TAUSSIG, MICHAEL. T. (1980). «Slave Religion and the Rise of the Free Peasantry». En *The Devil and Commodity fetishism in South America*, Taussig Michael T., 41-69. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- TAYLOR, DOUGLAS (1951). *The Black Caribs of British Honduras*. New York: Viking Fund Publications in Anthropology.

- TITON, JEFF TODD (1989). «Ethnomusicology as the Study of People Making Music». Paper delivered at the annual conference of the Northeast Chapter of the Society for Ethnomusicology, Hartford, Connecticut, April 22.
- (1995). «Bimusicality as metaphor». *The Journal of American Folklore* 108 (429): 287-297.
- (2009). «Knowing Fieldwork». En *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, editado por Gregory Barz y Timothy J. Cooley, 25-43. New York: Oxford.
- TURNER, VICTOR (1986). «Dewey, Dilthey and Drama: An essay in the anthropology of Experience». En *The Anthropology of Experience*, editado por Turner, Victor W. y Bruner, Edward, 33-44. Illinois: University of Illinois Press.
- (1999 [1967]). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- (2002). «Dewey, Dilthey y drama. Un ensayo en torno a la antropología de la experiencia». En *Antropología del ritual*, editado por Victor Turner, traducido por Ingrid Geist. México: INAH-ENAH.
- VÁZQUEZ, JUAN ADOLFO (1997). «Naturaleza y significado del chamanismo». En *Shamanismo sudamericano*, editado por Juan Schobinger, 11-18. Buenos Aires: Continente.
- VELÁZQUEZ, RONNIE (1997). «La concepción cosmogónica del cuerpo en algunas culturas aborígenes americanas y el universo del canto para la comunicación chamánica». En *Shamanismo sudamericano*, editado por Juan Schobinger, 19-43. Buenos Aires: Continente.
- VENA, DAS y DEBORAH POOLE (2008). «El Estado y sus márgenes. Etnografías comparadas». *Cuadernos de Antropología Social* 27: 19-52.
- WADE, PETER (2003). «Repensando el mestizaje». *Revista Colombiana de Antropología* 39: 273-296.
- WALKER, SHEILA (1972). *Ceremonial Spirit Possession in Africa and Afro-America*. Leiden: E. J. Brill.
- (2010). *Conocimiento desde adentro: Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*, vol. I. La Paz: Fundación Pedro Andavérez Peralta, Afrodiáspora, Fundación Interamericana, Organización Católica Canadiense para el Desarrollo y la Paz, PIEB.
- WALSH, CATHERINE (2001). «(De)construir la interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros del Ecuador». En *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*, editado por Norma Füller, 115-142. Lima: Pontificia Universidad del Perú-Universidad del Pacífico-IEP.

- WALSH, CATHERINE (2012). «Afro In/Exclusion, Resistance, and the “Progressive” State: (De)Colonial Struggles, Questions and Reflections». En *Black Social Movement in Latin America: From Monocultural Mestizaje to Multiculturalism*, editado por Jean Muteba Rahier, 15-34. New York: Palgrave McMillan.
- WEINER, ANNETTE (1992). *Inalienable possessions. The paradox of keeping while giving*. California: University of California Press.
- WEY, CLAUDE (2017). «Biografía y trayectoria migratoria del etnólogo Eduard Conzemius (1892-1931)». En *Conzemius, Eduard. Estudios etnológicos y lingüísticos sobre el caribe centroamericano*, 11-48. Managua: Academia de Geografía e Historia de Nicaragua.
- WINTER, NEVIN O. (1909). *Guatemala and her people of today*. Boston: L. C. Page & Company Inc.
- WOLF, ERIC (1993 [1982]). *Europa y la gente sin historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- WRIGHT, PABLO (1998). «Etnografía y existencia en la antropología de la religión». *Sociedad y Religión* 16/17: 180-193.
- (2003). «Experiencia, intersubjetividad y existencia. Hacia una teoría-práctica de la Etnografía». *RUNA, archivo para las ciencias del hombre* 21 (1): 347-380.
- (2008). *Ser-en-el-sueño. Crónicas de historia y vida toba*. Buenos Aires: Biblos.
- YELVINGTON, KEVIN (2001). «The anthropology of Afro-Latin America and the Caribbean: Diasporic dimensions». *Annual Review of Anthropology* 30: 227-260.
- ZUCKERKANDL, VICTOR (1958). *Sound and Symbol. Music and the External World*. Princeton: Princeton University Press.

Hemeroteca

- Prensa Libre* (2001). Herencia de tres continentes. Tradiciones y costumbres garífunas y xincas Guatemala Multicultural (8): 1-13. Guatemala: Prensa Libre.
- Prensa Libre* (s. a). Izabal. Tradiciones de Guatemala (6): 1-15. Guatemala: Prensa Libre.
- Prensa Libre* (2007). El pueblo garífuna. Ritos y creencias de Guatemala (15): 1-15. Guatemala: Prensa Libre.

ANEXO 1. TRANSCRIPCIONES

Anexo 1.1 Referencias sobre notación rítmica

En la transcripción de los toques de tambor utilizo una adaptación de la notación TUBS –Time unit box system– originalmente propuesta por Koetting (1970) para la representación gráfica de ritmos de tradiciones de matriz afro, que evita la imposición de la metricidad y la acentuación occidental, así como facilita el acceso a la lectura, ya que se basa en una secuencia de cuadros dentro de cada uno de los cuales se explicitan sonidos (o la ausencia de los mismos) –a diferencia de las figuras de la notación pentagramada, que representan sonidos con determinadas duraciones (ver leyenda en página siguiente). Asimismo, permite una lectura vertical que clarifica la interrelación de los sonidos que componen cada línea, como una capa constitutiva de un entramado más complejo. El problema de la representación del ritmo en el campo de estudios de las músicas de tradición afro ha generado diversos conceptos y debates tendientes a identificar los límites de la notación convencional para abordar la particularidad cultural (Nketia, 1974; Arom, 1985), motivo por el cual también se han planteado diversos sistemas de transcripción alternativos (Koetting, 1970; Serwada y Pantaleoni, 1968; Hernly, 2010). La difusión de estos sistemas no ha estado exenta de críticas (Agawu, 1995), pero el sistema TUBS ha sido adoptado con rapidez –sobre todo a partir de la década de 1990– por músicos y educadores de las tradiciones africanas y afroamericanas (Burns, 2021). La adaptación aquí presentada ha sido diseñada en trabajos anteriores, en el ámbito de la educación musical (Pérez Guarnieri, 2007).

Leyenda de la notación rítmica



= Golpe grave en el centro del tambor. Sonido abierto y grave, de dedos.



= Golpe agudo en el borde del tambor. Sonido seco y agudo, de dedos presionados



= Silencio



=Percepción de la pulsación regular – Paso principal de la danza



Sísiras (sonajas)



Sísiras, movimiento descendente (abajo/frente)



Sísiras , movimiento ascendente (arriba/atrás)

ANEXO 2. GLOSARIO DE TÉRMINOS GARÍFUNA-ESPAÑOL

Abeimahani: Cantos ceremoniales sin acompañamientos de tambores, interpretados exclusivamente por mujeres *gayusa*, quienes se toman de las manos y realizan movimientos circulares ascendentes y descendentes durante la *performance*.

Adugahani: Pesca ceremonial que se realiza como antesala del *düğü*.

Achuguguni: Ritual de ofrenda para el *áfurugu* –el propio espíritu o sombra. El nombre completo de este ritual en idioma garífuna es *Achuguguni tu áfurugu* ó *biñunrahanon báfurugu*.

Afarahati gunguti: Destazador de cerdos y encargado de los pollos durante las ceremonias. Integrante del Círculo Espiritual Garífuna.

Áfurugu: Espíritu de una persona en vida. También conocido como sombra o doble.

Agalahani: Vestuario ceremonial teñido con achiote –*Bixa orellana*– que otorga un color rojizo.

Agalahoutiña: Grupo de personas conformado por miembros de cada familia organizadora del ritual. Son elegidos por sus ancestros y participan de la entrada oficial de los espíritus a la ceremonia.

Ahari: Espíritu de una persona muerta.

Ahürügülei: Rallador de madera con incrustaciones de conchas marinas y piedras de río.

Arairaguni: Ritual de ascensión del *buyei*. También conocido como *rarigoü*.

Arairuni: Cantos *gayusa* de invocación utilizados en el ritual *arairaguni*.

Arumahani: Cantos ceremoniales interpretados exclusivamente por hombres sin acompañamiento de tambores.

Asengülei: Colador circular hecho de juncos utilizado para el procesamiento de la yuca.

Awariruni: Cantos *gayusa* finales, utilizados en el ritual *arairaguni*.

Bimekaküle: Arroz dulce preparado con leche de coco.

Boulu: recipiente de madera.

- Bugudura*: Caparazón de tortuga utilizado como instrumento musical –idiófono de percusión– en géneros musicales «de fiesta» o «de calle» como *punta* o *paranda*.
- Buyei*: Líder de la espiritualidad. Suele ser traducido como «sacerdote» (Coelho, 1995 [1955]) o como «chaman» (Tylor, 1951 y Johnson, 2007a y b).
- Chugú*: Culto a los ancestros cuya duración oscila entre uno y tres días.
- Chumba*: Danza en la que las mujeres corporizan movimientos de las tareas cotidianas relacionadas con la comensalidad garífuna tradicional (rallar y colar yuca, podar vegetales, utilizar el mortero, entre otras).
- Chürürüti*: Ejecución del ritmo ugulendu con los tamboreros de pie.
- Dabúyaba*: Templo ceremonial.
- Diriwana*: Dirigente.
- Darasa*: Tamales de plátano verde.
- Doümbria*: Tamborero ceremonial.
- Dumari*: Color amarillo.
- Dügü*: Culto a los ancestros cuya duración oscila entre una y dos semanas.
- Ébugu*: Persona elegida por el espíritu de un ancestro *buyei* (*Hebu wügürña* en el organigrama del Círculo Espiritual Garífuna).
- Ebus*: Personas médiums.
- Ereba*: Casabe. Pan hecho a base de harina de yuca.
- Galilendu*: Morada de los ancestros.
- Gangayu*: Persona encargada de resguardar las bebidas ofrendadas durante las ceremonias.
- Garawoun*: Tambor garífuna.
- Garawoun primera*: Tambor con función improvisatoria, de uso en música «de calle» o «de fiesta» en géneros musicales como *hüngüngü*, *paranda*, *chumba*, *punta* y *wanaragua*.
- Garawoun segunda*: Tambor garífuna con función base, de uso en música «de calle» o «de fiesta» en géneros musicales como *hüngüngü*, *paranda*, *chumba*, *punta* y *wanaragua*.
- Gayusas*: Cantantes ceremoniales.
- Gubida*: Palabra de uso frecuente para referir a los espíritus de las personas después de la muerte. Algunos líderes desestiman su uso (ver apartado 6.3 de este libro y también Sánchez y Pérez Guarnieri, 2018, pp. 62-64)
- Güifity*: Ron macerado con raíces de «palo de hombre», manzanilla, eucalipto, anís, clavo de olor, pimienta, entre otras hierbas y semillas. Se le asignan efectos digestivos y afrodisíacos.
- Guli*: Habitación, compartimento privado dentro del templo de uso exclusivo de las autoridades espirituales durante las ceremonias.

- Hana*: Mortero.
- Haruti*: Color blanco.
- Hiuruha*: Espíritu auxiliar del *buyei*.
- Hudutu*: Sopa de pescado con pasta de plátanos.
- Hüngühüngü*: Género musical procesional, «de fiesta» o «de calle». Utilizado en el *yurumein* y otras *performances* públicas.
- Isiley*: Nombre con el que también se conoce en Livingston el tambor ceremonial o *lanigi garawoun*.
- Labuga*: La boca. Nombre garífuna para Livingston indicando la desembocadura del río dulce en el mar caribe.
- Lanigi*: Corazón.
- Lanigi garawoun*: Tambor ceremonial central.
- Lemesi*: Misa católica en garífuna.
- Machuca*: Comida a base de pasta de plátanos y pescado.
- Mali*: Ritual de ofrenda con canto, tambor y danza dentro del *chugú* o *dügü*.
- Ounagülei*: Mensajero de los ancestros. Cargo de jerarquía dentro del Círculo Espiritual.
- Paranda*: Género musical «de fiesta» o «de calle». Puede realizarse en formato de tambores, sonajas y voces; o guitarra y canto.
- Punta*: Género musical, danza, «de fiesta» o «de calle» en formato de tambores, sonajas y voces. Se trata de uno de los géneros más difundidos y reconocidos de la garifunidad, destacándose por los movimientos de sus cultores al danzarlo.
- Ruguma*: Colador tubular hecho de juncos utilizado para el procesamiento de la yuca.
- Sísiras*: Sonajas o maracas.
- Seiri*: Morada de los ancestros.
- Tapou*: Sopa de leche de coco y mariscos. Reconocido y difundido turísticamente como «tapado».
- Ugulendu*: Género musical ceremonial, interpretado por trío de tambores, sonajas y cantos.
- Wanaragua*: Danza masculina, procesional, que evoca la resistencia de los antepasados garífunas. También conocida como *yancunú*, en idioma español.
- Yurumein*: Isla de San Vicente y las Grenadinas, Antillas Menores; ritual que en Livingston da inicio a las ceremonias *chugú* mediante la escenificación de la llegada de los ancestros a la celebración como cierre del *adugahani*, pesca ceremonial. Para las fiestas de San Isidro Labrador (15 de mayo) y del Día Nacional del Garífuna de Guatemala (26 de noviembre) se realiza una adaptación pública de este ritual.
- Würiti*: Color negro.

ANEXO 3. CANTOS¹

3.1 Cantos de yurumein

En este anexo se presentan los cantos principales del ritual yurumein, los cuales evocan la llegada de los ancestros y primeros pobladores garífunas al continente, tal como se describe y analiza en el capítulo 4. En su contexto ritual se realizan acompañados de tambores –garawoun primera y garawoun segunda– y sonajas –sísiras– que ejecutan el ritmo hüngühüngü. Las versiones y transcripciones aquí detalladas fueron interpretadas por Elvira Álvarez en 2016 y revisadas por Érica Arreola –maestra local de idioma garífuna– en 2017. En nota al pie se detalla el enlace correspondiente a la versión de cada canto en audio y video, donde se podrá apreciar en primera instancia una versión sin tambores subtitulada en idiomas garífuna y español, luego de la cual se incluye una versión en su contexto ritual (procesiones del Día del Garífuna de Guatemala y de San Isidro Labrador). Luego se incluye un canto de uso común durante la procesión (*Daraba eh*) interpretado por Elvira Álvarez en 2016 y otro registrado en 2010 (*Darabeibenari*) de gran valor documental, considerando que dos de sus intérpretes (Cosme Noralez y Berta Sandoval, ya fallecidos) fueron destacados referentes del canto *gayusa*.

Yurumein² (hüngühüngü, versión livingsteña)

<i>Añate gua waduheñu yurumeingie waresi biraña.</i>	Todavía vienen nuestros parientes de Yurumein, los vamos a recibir.
<i>chuluhaña waduheñu yurumeingie waresi biraña</i>	Ya llegaron nuestros parientes de Yurumein, los vamos a recibir.
<i>ondara wagieme haba waduheñu hara walagula hara garinagu waledi</i>	Aaah, nos vamos a unir, son nuestros parientes, nuestras raíces, garífunas como nosotros.
<i>Waduheñu hara walagula hara gari-nagu waledi</i>	Son nuestros parientes, nuestras raíces, garífunas como nosotros.

¹ Se puede acceder a este anexo que contiene todos los cantos mediante el enlace <https://youtube.com/playlist?list=PLYL0zl8piFNOQ5a3tFXAqVOGTRrNBQ2V7Y&si=Fqvo6GomAt80i10A>

² <https://youtu.be/5dzX6Sg802c?t=82>

Yurumein³
(hüngühüngü, versión transnacional)

<i>Ah Yurumein tagerabei wayuna</i>	Yurumein es el territorio de nuestros
<i>ah Yurumein tagerabei wagutu</i>	ancestros.
<i>ñiba bagura bugura wabu waruweite</i>	Yurumein es el territorio de nuestra
<i>[Ah ñiba bagura bugura wabu] (x3)</i>	abuela.
<i>Waluahainaña garinagu waledi</i>	Allí vas a amarrar tu hamaca con
	nosotros
<i>[Ah gurariba bageibou wabu] (x2)</i>	buscando a nuestros hermanos
<i>Ah gurariba bageibou wabu waruweite</i>	garífunas.
<i>[Oh ragubei biyagumari wabu] (x3)</i>	
<i>waluahainaña garinagu waledi</i>	Ah, en balsas viajas con nosotros.
	Ah, en balsas viajas con nosotros,
<i>[Ah liyumou chururuti duna] (x2)</i>	nuestro rey.
<i>Ah liyumou chururuti duna waruweite</i>	Oh, agarra tu canalete con nosotros
<i>Ah liyumou chururuti duna</i>	buscando a nuestros hermanos
<i>[Ah ñiba bagura bugura wabu] (x2)</i>	garífunas.
<i>waleuaheinaña garinagu waledi</i>	
<i>Yurumein nege buga wageirabei</i>	Ah, en la boca del agua.
<i>bugarügu hamutiva harutiñanigiñe</i>	Ah, en la boca del agua, nuestro rey.
<i>(x2)</i>	Ah, en la boca del agua.
<i>Ah ligia buga wayabibei faya faya haña</i>	Allí vas a amarrar tu hamaca con
<i>dügülenchu waluahainaña garinagu</i>	nosotros buscando a nuestros
<i>walede (x3)</i>	hermanos garífunas.
	Yurumein era nuestro territorio.
	Los blancos nos expulsaron de allí.
	Ah, por eso navegamos y navegamos
	de costa en costa, buscando a nuestros
	hermanos garífunas.

Daraba⁴
(hüngühüngü, Elvira Álvarez, 2016)

<i>Daraba e bebenari wabara Ebrahamo</i>	Un señor llamado Ebra nos abre la
<i>Buaguruguñeidiwaya Ebrahamo</i>	puerta.
	Solo por usted vinimos aquí, Ebra.

³ <https://youtu.be/5dzX6Sg802c?t=195>

⁴ <https://youtu.be/Xj4jbqt1foA>

Darabeibebenari⁵
(hüngühüngü, Cosme Noralez, Berta Sandoval, Luciana Noralez 2010)

<i>Darabeibebenari</i>	Abre tu puerta
<i>Aye wabara eh, au yudi baura</i>	para nosotros, Usted hermano.
<i>Darabae</i>	Oh, ábrela,
<i>Eee webenari wabara</i>	eh, tu puerta para nosotros.
<i>Walua hañadibo</i>	Te estamos buscando.
<i>Eh Hayahua hamiyebe</i>	Yo estaba jugando.
<i>Aye liro eh au yudibaura</i>	Oh, usted hermano.
<i>Eh aguyura</i>	Vuelvo a repetir,
<i>Aluaria lira wahureragu lebei</i>	es por eso que estaba jugando.

3.2 Cantos de wanaragua

En este anexo presento una compilación de dieciocho cantos,⁶ que configuran gran parte del repertorio vigente durante las procesiones de wanaragua registradas durante mi investigación. En dicho contexto, los cantos se interpretan junto a dos tambores –garawoun segunda y garawoun primera– que funcionan como una base para la danza, tal como describo y analizo en el capítulo 5. Las transcripciones aquí detalladas se presentan en el mismo orden en el que fui accediendo a registrar los cantos, mediante un proceso complejo que involucró entrevistas, traducciones y análisis junto con las cantantes *gayusa* conocedoras de este repertorio, entre 2010 y 2017. Al igual que lo observado en el anexo 3.3 (cantos de chugú), los títulos de los cantos son meramente identificatorios y han sido introducidos por mí para tal fin. La autoría es atribuida a los espíritus de los ancestros o pobladores antiguos, pero en las entrevistas no se me han indicado nombres personales para referir en esta instancia. Junto al título de cada canto se presenta entre paréntesis el nombre de los intérpretes y el año de grabación, y en nota al pie el enlace para abrir el audio correspondiente, donde se podrá apreciar el canto subtulado en idioma garífuna y español, sin acompañamiento de tambores. Los audios no han sido modificados en términos de duración, y se mantienen la cantidad de repeticiones que cada intérprete realizó al momento del registro. Las transcripciones respetan las versiones performáticas e idiomáticas referidas por los siguientes intérpretes e interlocutores: Elvira Álvarez, Blanca Franzuá, Berta Sandoval (QPD), Evarista Baltazar, Cosme Noralez (QPD), Xiomara Noralez, Mariela González y Luciana Noralez. Asimismo, las transcripciones y traducciones fueron revisadas con Érica Arriola, Sofía González, Maybellin Palacios, Maura Lalin y Betsy Sánchez. Durante este proceso, he verificado

⁵ <https://youtu.be/4oQkZEJvo2k>

⁶ Enlace a los dieciocho cantos: <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc>. Enlace a una *performance* wanaragua en su contexto ritual: <https://youtu.be/4ybl-8liUGM>

diversos niveles de consensos y disensos respecto a traducciones, significados y detalles de las letras, por lo que los resultados aquí expuestos forman parte de un trabajo en proceso que servirá de insumo para futuros registros y análisis de estos repertorios. En la primera hoja de las transcripciones también se incluye un enlace a un fragmento de la procesión wanaragua para que pueda apreciarse la danza y la música en su contexto.

Niha gudemen⁷
(Blanca Franzuá y Elvira Álvarez, 2010)

<i>Niha gudemein nuaguya munada</i>	En mi casa hay mucha pobreza
<i>Niha saminon⁸ nuaguya wabie</i>	y mucho que pensar también
<i>Sarabanu eh wawa</i>	Levántate para mí hermano
<i>Sarabanu niwawa namuleñe</i>	Levántate para mí, hermano mío
<i>Sarabanu saraba wawa maguiradina</i>	Levántate para mí porque ya no tengo lágrimas.

Victoriano
(Cosme Noralez, Elvira Álvarez, Blanca Franzuá, Berta Sandoval, Evarista Baltazar, Xiomara Noralez, Luciana Noralez, 2010).

<i>Chulutu garada luagu Victoriano</i>	Me llegó una carta diciendo que
<i>anireila pito furisurugu</i>	Victoriano está en la prisión.
<i>Gadibiña haña bayahuhabei nau</i>	¿Qué le pasa a él, hermana, que está
<i>Anihe numari furisurugu liña</i>	llorando por mí?
<i>Hariñagu luagune, la furidabaya eh</i>	Mi marido está en la cárcel, pronto va a salir.

Good morning⁹
(Evarista Baltazar, 2016)

[<i>Good Morning faya u dou warine</i> ¹⁰	Buenos días para remar, pescar y
<i>Good Morning faya u dou warine</i>] (x2)	jugar.
<i>Ure ure eh warine!</i>	Buenos días para remar, pescar y
<i>Ure ure eh warine!</i>	jugar.
	¡Viva, viva el warine!
	¡Viva, viva el warine!

⁷ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=4>

⁸ Durante la interpretación registrada, la voz principal alterna entre *saminon* y *gudemen* aleatoriamente.

⁹ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=122>

¹⁰ En etnografías realizadas en Hopkins, Belice, me refirieron a esta canción como *mourning*, del inglés «luto o duelo». En Livingston lo interpretan como se explicita e indican que *faya* significa remar y *warine* es un juego antiguo.

Good Morning faya u dou warine

Buenos días para remar, pescar y jugar.

Gibe nagambu¹¹

(Cosme Noralez, Elvira Álvarez, Blanca Franzuá, Berta Sandoval, Evarista Baltazar, Xiomara Noralez, Luciana Noralez, 2010)

Gibe nagambu buagu natiren

Bisie mariei namuga buma

Uwa nati biyeni natirawou

Uwali Bumani birirareu

Meyera guareubana natirareu

buguya terencha marasua libigaburi

Ya he escuchado lo suficiente de ti.

Te quiero para casarme contigo.

No, hermano, tú me estás mintiendo.

Ya no tienes nada.

La gente extranjera solo sirve para mentir.

Play yancunú play¹²

(Evarista Baltazar, 2016. Traducción: Maybellin Sánchez, febrero, 2016¹³)

Ple yankunú ple

Ple ke makise

pleyancunupleya

a uliliamo

A uliliamo bledimasa

iubledisé iubledieiere

Toca, yankunú¹⁴

Toca.

Tú no eres mujer,

tú eres hombre.

(Traducción Estuardo Búho Caballeros, julio, 2016)

Ple yancunú ple

Ple ke makise

pleyancunupleya

a uliliamo

A uliliamo bledimasa

iubledisé iubledieiere

Juega, guerrero, juega.

Juega, quiero ver.

Guerrero que juega

como allá en las altas mares,

como allá en las altas mares,

desangradas.

ensábamlos esperar, fuimos a desangrarlos también.

¹¹ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=183>

¹² <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=258>

¹³ Un análisis de estas dos traducciones se incluye en el apartado 5.3.3.

¹⁴ *Yankunú*: guerrero y a la vez, jugueteón.

Cleta¹⁵
(Evarista Baltazar, 2017)

<i>Ayahuniña namulelua mama nuguya</i>	Llorando estoy, hermana. No fui yo
<i>anügü bali bubagü</i>	la que se llevó tu anillo.
<i>Ayahuniña namule lua «Cleta» bubagu</i>	Llorando estoy, hermana «Cleta», tu
<i>rubali</i>	anillo ya te lo di a ti.
<i>Buni hañon</i>	Lo siento por ti.
<i>Ah Nisare bau ro</i>	Llorando estoy hermana, lo siento
<i>Ayahunia namulelua, nisare bau ro</i>	por ti.
<i>Moulale bayahuha nuni namule lua</i>	Ya no es necesario que llores,
<i>Cleta bubagu rubali</i>	hermana Cleta, tu anillo ya lo entregaste.

Ariha¹⁶
(Elvira Álvarez, 2016)

<i>Ariha bon tugura numa tanuraha</i>	Mira a aquella se está huyendo de
<i>tuaria tuba</i>	su casa,
<i>igira te geburi</i>	dejando el muerto allí.
<i>Wieri ha nanigi tauo</i>	Mi corazón está grande por ella.
<i>Mabere se gunitina tirou noufere</i>	No me importa hija de mi tía.
<i>Agabu numa hirahuo, migirabana</i>	Venite conmigo, niña, no me dejes
<i>lau nige bire</i>	sola con mi muerto.
<i>Manufedeba luaría onweni</i>	No le tengas miedo a la muerte.

Teibugagumare¹⁷
(Elvira Álvarez, 2016)

<i>Nia weyasuliramama teibugagumare</i>	En ese viaje ya se va mi comadre.
<i>Nia weyasulirada ah wabinahaña</i>	Está ese viaje, abuela, estamos
<i>aguyu gumari, namulelua eh</i>	bailando
<i>pasei haña fayeiwali ni pasei eh</i>	para la casa comadre, hermana,
	ya me pagaron mi pasaje.

¹⁵ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=338>.

¹⁶ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=397>

¹⁷ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=474>

Huguñe¹⁸
(Evarista Baltazar y Mariela González, 2017)

<i>Huguñe ruguñei marihinabu nibirei halihaña dibu</i>	Sólo hoy no te vi, hermano, ¿dónde has estado?
<i>Rubeibuhabunu Huguñe ruguñei marihinabu wawao Rubeibuhabunu Mabugu narihiñadibu</i>	Dame la mano. Sólo hoy no te vi. Dame la mano. Adiós, te estoy viendo.

Bousa¹⁹
(Evarista Baltazar y Mariela González, 2017)

<i>Bousa lira bigabure Naia nuhababuagu houni familia Bousa bigabure lira bae Lasuleira dibu ubou wa gu haña lau bigabure</i>	Es tu costumbre, es tu carácter. Hablaré de ti con la familia. Es tu costumbre, es tu carácter. Todo el mundo va a hablar de tu costumbre.
---	--

Lirubebeluru²⁰
(Evarista Baltazar, 2017)

<i>Lirubebeluru nau Pitillo gefe bagia nuni gadiñe Ure, ure, ure Ireme seruti tanaga hiñaru Asagri hadina niha nuguchuro Seingu irumo setencia nau ya Nouve rugafuna</i>	Qué triste entraste a la casa, Pitillo ¿Qué te sucede? Ure, ure, ure. No tiene valor la espalda de la mujer. Estoy arrepentido, madre mía. Cinco años de sentencia, aquí estoy, Me voy a morir.
--	---

Susei²¹
(Evarista Baltazar y Mariela González, 2017)

<i>Suseibeitia bereru lubumarirou Touniga beitia bereru lunu beierite</i>	Debes saber cómo le hablas a tu marido.
---	--

¹⁸ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=557>

¹⁹ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=663>

²⁰ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=767>

²¹ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=875>

<i>Suseibeitia bereru lubumarirou</i>	Ten cuidado en cómo le hablas a tu
<i>Touniga beitia bereru lunu beierite</i>	marido.
<i>[Wadao mamalihabadina eñerinu</i>	Abuela, no voy a estar rogándole a
<i>nuguchuro] (x2)</i>	los hombres, madre,
<i>Gibetiña eñerinu yao</i>	hay bastantes hombres aquí.

Laguñeda²²
(Evarista Baltazar y Mariela González, 2017)

<i>Laguñeda naudao laguñeda</i>	Se va a oscurecer conmigo, abuela.
<i>Tule alma nubaron haña irauweina</i>	Un espíritu abre las manos frente a
<i>ariebu</i>	mí por las noches.
<i>Ure, ure, viva!</i>	¡Ure, ure, viva!
<i>Tule alma nubaron haña irauweina</i>	Un espíritu abre las manos frente a
<i>ariebu</i>	mí por las noches.
<i>Eibaguñaha nuguya hania iraweina</i>	Estoy corriendo por las noches.
<i>ariebu</i>	Está oscureciendo, mi marido
<i>Laguñeda naunumare laguñeda</i>	conmigo.
<i>Tule alma nubaron haña iraweina</i>	El alma de él me viene a recibir. ²³
<i>ariebu</i>	¡Ure, ure, viva!
<i>Ure, ure, viva!</i>	El alma de él me viene a recibir.
<i>Tule alma nubaron haña irauweina</i>	Estoy corriendo por las noches
<i>Eibawañaha nuguya haña iraweina</i>	Se va a oscurecer conmigo abuela
<i>ariebu</i>	Un espíritu abre las manos frente a
<i>Laguñeda naudao laguñeda</i>	mí por las noches.
<i>Tule alma nubaron haña irauweina</i>	¡Ure, ure, viva!
<i>ariebu</i>	Un espíritu abre las manos frente a
<i>Ure, ure, viva!</i>	mí por las noches.
	Estoy corriendo por las noches.
<i>Tule alma nubaron haña irauweina</i>	
<i>ariebu</i>	
<i>Eibaguñaha nuguya hania iraweina</i>	
<i>ariebu</i>	

²² <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=1014>

²³ Se establecieron dos traducciones para la frase «*tule alma nubaron haña irauweina ariebu*»: se trata de un espíritu que «abre las manos» o «viene a recibir» a su familiar.

Malaia nali beiu²⁴
(Evarista Baltazar y Mariela González, 2017)

<i>Sagri nali beiu nuguchuro</i>	Lamento este día, madre.
<i>Malaia nali beiu niduhenuo</i>	Lamento este día, familia.
<i>Niduhenuo</i>	Familia,
<i>Sagri nali beiu cada ueim biam</i>	lamento el día cada veintidós.
<i>Gunda waro nanigi nafurudida tao</i>	Mi corazón está contento, voy a salir con ella.
<i>Sagri nali beiu niduhenuo</i>	
<i>Malaia nali beiu nuguchuro</i> ²⁵	Lamento este día, familia.
<i>Niduhenuo</i>	Lamento este día, madre.
<i>Sagri nali beiu cada ueim biam</i>	Familia,
<i>Gunda waro nanigi nafurudida tao</i>	lamento el día cada veintidós.
	Mi corazón está contento, voy a salir con ella.

Chululamuga²⁶
(Evarista Baltazar y Mariela González, 2017)

<i>Chululamuga ligira won nilé</i>	Que llegue aquel para nosotros.
<i>Agululamuga</i>	Que regrese.
<i>Nafini ruba luagu ligabure numarireu ao</i>	Voy a creer en la palabra de mi marido.
<i>Moudi iabadina abisederei achilügüti</i>	Me voy a ir a visitar al pescador.
<i>Agüiuba nuni wawaraoh iribubao</i>	Voy a regresar para mi hombre.
<i>malabani loubou</i>	Ya no los he visto.

Beila businagu nurae²⁷
(Evarista Baltazar y Mariela González, 2017)

<i>Beiduguaiadibu munigua gumare</i>	Estoy bien contigo, comadre.
<i>Hagei mesa bamarei duniñae</i>	¿Dónde está aquella boda tuya?
<i>Beila businagu nurae gumare</i>	Ya me pegó la vergüenza, comadre.
<i>Beila businagu nurae hagei mesa bamarei duniñae</i>	Ya me pegó la vergüenza, ¿dónde está la boda aquella?

²⁴ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=1103>

²⁵ Durante la interpretación, Evarista Baltazar (voz principal) alterna aleatoriamente entre las palabras nuguchuro y niduhenuo.

²⁶ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=1214>

²⁷ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=1349>

Darina Merigei²⁸
(Evarista Baltazar y Mariela González, 2017)

<i>Duwa iadina luma nasiu</i>	Ya escuché al gringo.
<i>Duwa iadina luma merigei</i> ²⁹	Ya escuché al gringo.
<i>Darina merigei</i>	Ya encontré.
<i>Darina merigei inchuahatuma nitu</i>	Ya encontré al gringo enamorando
<i>Beiba nuee nianiebu lu</i>	a mi hermana.
	Ándate, le dije yo.

Tinita³⁰
(Wanaragua, Evarista Baltazar y Mariela González, 2017)

[<i>Tuguchuru Tinita barubom nabulubuse</i>] (x2)	Mamá de Tinita, tráeme mi <i>nabulubuse</i> , ³¹
[<i>Arihanali labucharu nuagu Barubom nabulubusenu</i>] (x3)	porque ya estoy viendo que me estoy cansando.
[<i>Tuguchuru Tinita barubom nabulubuse</i>] x2	Tráeme mi <i>nabuluse</i> .
[<i>Arihanali labucharu nuagu Barubom nabulubusenu</i>] (x3)	Mamá de Tinita, tráeme mi <i>nabulubuse</i> , porque ya estoy viendo que me estoy cansando.
[<i>Casabanugunia wawa Balisigi nie</i>] (x3)	Tráeme mi <i>nabuluse</i> .
<i>Ah casabanugunia wao Balisigi nie.</i>	¿Qué me trajiste de Belice?
<i>Ah Barutina hamanda reuso nuba hameisaru neia.</i>	¿Qué me trajiste de Belice? Traigo una manta grande para el luto.
[<i>Casabanugunia wao</i>] (x2)	¿Qué me trajiste?
<i>Ah casabanugunia wao Balisigi nie</i>	¿Qué me trajiste de Belice?
[<i>Ah Barutina hamanda reuso nuba hameisaru neia</i>] (x2)	Traigo una manta grande para el luto.
[<i>Ah Miruda ditiita uma mameisarate</i>] (x2)	La calle no está triste cuando no está de luto.
<i>Ah miruda ditiita uma nibugaña</i>	La calle no está triste.
<i>Ah uma mamei sarate lanarimeilulamali muladu</i>	Calle que no está de luto, es grande la voz del mulato.

²⁸ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=1460>

²⁹ Las palabras *nasiu* y *merigei* son sinónimos de «gringo» o extranjero. Durante la interpretación, la voz principal alterna entre una y otra.

³⁰ <https://youtu.be/p21kX5Fd4Wc?t=1620>

³¹ *Nabulubuse*: Tela que utilizan las mujeres sobre la cabeza para apoyar el recipiente en el que cargan alimentos o ropa.

[*Ah miruda ditiitia uma* (x2)
Ah miruda ditiitia uma nibugaña
Ah uma mamei sarate lanarime
lulamali muladu] (x3)

La calle no está triste cuando no está de luto.
 Ah, la calle no está triste.
 Calle que no está de luto, es grande la voz del mulato.

3.3. Cantos de chugú

En este anexo se presentan transcripciones de algunos de los cantos de uso exclusivo para los rituales chugú y dügü. El registro audiovisual de estas expresiones en su contexto ritual no está permitido, excepto permisos especiales que se gestionan con el *buyei* –líder de la ceremonia– y las familias organizadoras. En julio de 2013, obtuve un permiso para registrar en formato audio una ceremonia chugú. A partir de esa grabación, pude identificar los cantos con los que luego entrevisté a doña Elvira Álvarez (jefa *gayusa*). En diversos encuentros entre 2015 y 2017, ella accedió a realizar y registrar los cantos en su casa, fuera del contexto ritual, junto a otras *gayusas* (Blanca Franzuá y Sofía González). En esas entrevistas –registradas audiovisualmente– me indicaron la fonética de gran parte de los cantos y su traducción, a partir de lo cual transcribí. Posteriormente, Érica Arreola –maestra local de idioma garífuna– revisó dichas transcripciones, que fueron corroboradas por doña Elvira Álvarez y Sofía González. Durante la transcripción se priorizó el aspecto fonético del idioma garífuna y por eso el significado indicado en la traducción no siempre es literal. Muchas palabras y expresiones fueron identificadas por las cultoras como pertenecientes a un «garífuna antiguo» que solo hablan los espíritus de los ancestros, autores de los cantos que son revelados a las *gayusas* (tal como se explicita en el capítulo 6 de este libro). Los resultados aquí expuestos forman parte de un trabajo en proceso que servirá de insumo para futuros registros y análisis de estos repertorios.

A continuación, se muestra una selección de dos grupos de cantos –abeimahani y ugulendu– con sus transcripciones y videos. Se trata de una pequeña muestra del vasto repertorio que en cada experiencia etnográfica se acrecienta y que se presenta como un área de vacancia dentro del campo de estudios garífuna. El título propuesto para cada canto es meramente identificatorio para su análisis y responde a una palabra clave del texto o la palabra con la cual se inicia. Localmente estos cantos no son identificados por su título, sino por el mensaje de sus letras. Junto al título de cada canto se aparece entre paréntesis el nombre de los intérpretes, el año de grabación y un enlace para abrir el video correspondiente, donde se podrá apreciar el canto subtítuloado en idioma garífuna y español. Asimismo, se detallan vínculos de acceso a un listado completo de todos los videos incluidos en cada sección.

3.3.1. Abeimahani³²

Cantos ceremoniales interpretados exclusivamente por mujeres *gayusas* y sin acompañamiento de tambores. Durante la *performance*, entrelazan sus manos y realizan movimientos circulares ascendentes y descendentes. En la secuencia ritual, se interpretan en el inicio de la ceremonia y por eso los presento aquí en primera instancia. Los movimientos, las palabras y las voces son consideradas muy poderosas para la invocación de los espíritus. Por tal motivo, durante las entrevistas solo se me permitió registrar los siguientes cinco cantos y, como se apreciará, sin la realización de los referidos movimientos.

Oh, baba³³

(Elvira Álvarez y Sofía González, 2017)

*[Oh baba ni ganarirou, oh baoh
Arihaya ha buguyame au] (x2)
Ah arihaya au buguyame au
Arihaya buguyame ah baba
Ah lebuga marihini*

Oh, abuelo, sal, oh, abuelo, oh
para que veas, au,
Ah, para que veas, au,
para que veas, abuelo,
lo que no has visto.

*[Oh baba ni ganarirou, oh baoh
Oh baba ni furirou, oh baoh
Ah arihaya au buguyame au
Arihaya buguyame ah baba
Ah lebuga marihini] (x2)*

Oh, abuelo, sal, oh, abuelo, oh.
Oh, abuelo, sal, oh, abuelo, oh.
Ah, para que veas,
ah, para que veas abuelo,
lo que no has visto.

*[Oh nuguyarousage eh nie
Ah nuguyarou, ausa nie au](x2)
Ah nuguyarou, ausa nie au
Wana numalali au nibu aluga nagulegu*

Oh, yo sólo, yo,
ah, yo sólo yo, au,
ah, yo sólo yo, au,
alcé mi voz, buscando un consuelo.

*[Oh nuguyarousage eh nie
Oh nuguyarousage eh nie
Ah nuguyarou, ausa nie au
Wana numalali au nibu aluga
nagulegu] (x2)*

Oh, yo sólo, yo,
ah, yo sólo yo, au,
ah yo sólo yo, au,
alcé mi voz, buscando un consuelo.

³² Enlace a los cinco cantos: <https://youtu.be/-eiNmImGfLo>

³³ <https://youtu.be/-eiNmImGfLo?t=6>

Oh, ayawahao³⁴
(Elvira Álvarez y Sofía González, 2017)

<i>Oh Ayawahao, aguaru tubeigiñe</i>	Oh, ya lloro, de su casa,
<i>Oh gaguyurao, aguaru tubeigiñe aoh</i>	oh, le salieron las lágrimas, desde su casa.
<i>[Awou ayawaguwarou, au marutae Ninao,</i>	Awou, ya lloró, Nina ya lloró.
<i>Gaguyurou warou kafuna susereña]</i>	A saber, qué pasará.
(x3)	
<i>Oh hagougu, hagougu nanigou</i>	Ah, vengan, vengan, hermanos.
<i>Oh hagougu, hagougu nibegu</i>	Oh, vengan, vengan, hermanos.
<i>[Eh hagougu numadagou haa keimoun</i>	Eh, vengan amigos, aah, vamos a visitar, oooh, a visitar a Nina, démosle la mano.
<i>bisidou oh, bisidou Nina ni ruwamei wahu]</i>	Oh, le salieron las lágrimas, desde su casa.
(x3)	
<i>Oh gaguyurao, aguaru tubeigiñe aoh</i>	Oh, ya lloro, de su casa.
<i>Oh Ayawahao, aguaru tubeigiñe</i>	
<i>[Awou ayawaguwarou, au marutae Ninao,</i>	Awou, ya lloró, Nina ya lloró.
<i>Gaguyurou warou kafuna susereña]</i>	A saber, qué pasará.
(x2)	
<i>Eh hagougu, hagougu numadagou</i>	Ah, vengan, vengan, hermanos.
<i>Oh hagougu, hagougu nibegu</i>	Oh, vengan, vengan, hermanos.
<i>[Eh hagougu numadagou haa keimoun bisidou</i>	Eh, vengan, amigos, aah, vamos a visitar, oooh, a visitar a Nina, démosle la mano.
<i>oh, bisidou Nina ni ruwamei wahu]</i>	
(x2)	

Hangi sangi³⁵
(Elvira Álvarez y Sofía González, 2017)

<i>[Awou hangi sangi wawarine (x2)</i>	Awou, tan mezquinos nuestros nietos.
<i>Ou hangi eh sangi eh wawei</i>	Ou, tan mezquinos nuestros nietos.
<i>Ou hangi eh au sangi eh wawarine</i>	Ou, tan mezquinos nuestros nietos.
<i>Hangi Sangi hau dibasei malatu]</i>	Tan mezquinos los nietos con el templo vacío.
(x2)	

³⁴ <https://youtu.be/-eiNmImGfLo?t=190>

³⁵ <https://youtu.be/-eiNmImGfLo?t=405>

Au gaguyuruguwali baba ne (x2)
Ayawaguali baba,
Ah gaguyuruguwali babanee,
ayawaguwali kafura susereña

Au gaguyuruguwali baba ne (x2)
Ah gaguyuruguwali baba
Ah yawou au wali baba ne
Gaguruyuguwali kafura susereña
Ah luo

Awou hangi sangi wawarine (x2)
Ou hangi eh sangi eh wawei
Ou hangi eh au sangi eh wawarine
Hangi sangi hau dibasei malatu]

[Au aromuganaru dibasei
Au gewenedunaru dibasei] (x2)
Ah gewenedunaru dibasei malatu

[Au giyuwaba lilaya wafanie ne (x2)
Au giyuwa oh
Au giyuwaba lilaya wafanie ne
Au wayabiña haruduha] (x2)

Au, ya lloró el abuelo ne.
Ya lloró el abuelo.
Ah, ya lloró el abuelo ne,
saber qué le sucede.

Ah, ya lloró el abuelo ne.
Ah, ya lloró el abuelo.
Ah, ya lloró el abuelo ne.
Ya lloró, saber qué le sucede.

Awou, tan mezquinos nuestros
nietos.
Ou, tan mezquinos nuestros nietos.
Ou, tan mezquinos nuestros nietos.
Tan mezquinos los nietos con el
templo vacío.

Au, ya dormí en el templo.
Au, ya soñé con el templo.
Au, ya soñé con el templo vacío.

Au, venimos con nuestro canasto.
Au, venimos.
Au, venimos con nuestro canasto.
Au, venimos a bailar.

Kenbou bumaraga³⁶
(Elvira Álvarez y Sofía González, 2017)

Au kenbou bumaraga nibarirou
Au kenbou bisisira nibarirou
Ah kenbanu oh, kenbanu
Au bisisira nibarirou
oh tadunama wadabayabera

Au kenbou bumaraga nibarirou
Au kenbou bisisira nibarirou
Ah kenbanu oocho kenbanu
bisisira nibarirou
oh wagira waruduha hanigu

Au, toca tu maraca, nieto.
Au, toca tu maraca, nieto.
Ah, toca para mí, oh, toca para mí
tu maraca, nieto,
oh, para embellecer nuestro templo.

Au, toca tu tambor, nieto.
Au, toca tu maraca, nieto.
Ah, toca para mí, oh, toca para mí
tu maraca, nieto.
Oh, nosotros bailaremos, hermanos.

³⁶ <https://youtu.be/-eiNmImGfLo?t=621z>

<i>Au agabuñiga, ah keimou, keimou nigatu (x4)</i>	Au, ven, cuñada, ah, vamos, vamos cuñada (x2)
<i>Keimou tubuei Petime weigiba, watuba</i>	Vamos a la casa de Petime, vamos a comer, vamos a tomar allí.
<i>Au agabuñiga, ah keimou, keimou nigatu (x2)</i>	Au, ven, cuñada, ah, vamos, vamos cuñada (x2)
<i>Keimou tubuei Petime weigiba, watuba</i>	Vamos a la casa de Petime, vamos a comer, vamos a tomar allí.
<i>Au mamaie geisirugu ya niga, uwa nigatu (x4)</i>	Au, no estamos solos aquí, cuñada, no cuñada.
<i>gadanatu saridei a nanine au wanoubara</i>	Le luce festejar, ah, es nuestro, nos vamos a unir.
<i>Au mamaie geisirugu ya niga, uwa nigatu (x4)</i>	Au, no estamos solos aquí, cuñada, no, cuñada.
<i>gadanatu saridei a nanine au wanoubara anigu</i>	Le luce festejar, ah es nuestro, nos vamos a unir compañeros.

Eibuga hañandugu³⁷
(Elvira Álvarez y Sofía González, 2017)

<i>Eibugahañandugu wagiñe aha laramahawou (x2)</i>	Nosotros vamos caminando, nos paramos.
<i>Au digiguñayahandugu wagiñane auma</i>	Nosotros nos volteamos, parándonos, buscándolos.
<i>Larama oh au hañandugu ah wagiya ah waluhañanei (x2)</i>	
<i>Nalu oh hauña dibu Inina keima oh (x2)</i>	Te estoy buscando, Inina, vamos (x2).
<i>Oh au nalasa hañandibu lubahene</i>	Te estoy preparando para el momento.
<i>Au ah keima oh</i>	Vamos a ver a mi hermano, se fue, ya no regresó.
<i>arihei hei nati aningira lugua</i>	
<i>Oh naganarihañadibu lubahene au</i>	Te estoy espionando para el momento,
<i>Au ah keima oh</i>	vamos a buscar a mi hermano, se fue y no ha regresado.
<i>Oh arihei hei nati aningira lugua</i>	
<i>Nalu oh hauña dibu Inina keima oh (x2)</i>	Te estoy buscando, Inina, vamos (x2).
<i>Oh au nalasa hañandibu lubahene</i>	Te estoy preparando para el momento.
<i>Au ah keima oh</i>	
<i>Oh arihei hei nati aningira lugua</i>	

<i>Ao naganarihañadibu lubahene</i>	Te estoy espionando para el momento,
<i>Au ah keima oh</i>	vamos a buscar a mi hermano, se fue
<i>Oh arihei hei nati aningira lugua</i>	y no ha regresado.
<i>Eibugahañandugu wagiñe ah keimou</i>	Nosotros vamos caminando, vamos.
<i>Eibugahañandugu wagiñe ah laramahawou</i>	Nosotros vamos caminando, nos paramos.
<i>Au digiguñayahandugu wagiñane auma</i>	Nosotros nos volteamos, parándonos.
<i>Keima oh</i>	Vamos a buscar a mi hermano, se fue
<i>Oh arihei hei nati aningira lugua</i>	y no ha regresado.
<i>Oh naganarihañadibu lubahene au</i>	Te estoy espionando para el momento,
<i>Au ah keima oh</i>	vamos a buscar a mi hermano, se fue
<i>Oh arihei hei nati aningira lugua</i>	y no ha regresado.

3.3.2. Ugulendu

El ugulendu es un canto con acompañamiento de tambores –garawoun– y sonajas –sísiras–. Se presentan doce cantos correspondientes³⁸ a la secuencia registrada en la mencionada ceremonia de 2013 y en el mismo orden en el que se interpretaron en ese contexto (no se incluyen tres cantos a los que se les atribuye un poder de invocación que impide su *performance* fuera del templo).

Aligüda³⁹

(Elvira Álvarez y Blanca Franzuá, 2016)

<i>[Aligüda hei na nubara</i>	Pregunto para saber
<i>katoufunasara tina rubou katoura] (x2)</i>	cuál es la verdad sobre las cosas.
<i>Ounababana ibiriüo</i>	Contéstame, hermano,
<i>aganba na muga bumagie.</i>	para escuchar de ti.
<i>[Ounababana mauo</i>	Contéstame, hombre.
<i>Ounababana ah ibiriüo</i>	Contéstame, hermano,
<i>aganba na muga bumagie] (x2)</i>	para escuchar de ti.
<i>[Aligüda hei na nubara</i>	Pregunto para saber
<i>katoufunasara tina rubou katoura] (x2)</i>	cuál es la verdad sobre las cosas.
<i>Ounababana ibiriüo</i>	Contéstame, hermano,
<i>aganba na muga bumagie.</i>	para escuchar de ti.

³⁸ Enlace a los doce cantos en su contexto ritual (con acompañamiento de tambores y sonajas): <https://youtu.be/keBNIVPCfbI>. Enlace a los doce cantos en contexto de entrevista etnográfica (sin tambores y con las letras subtituladas en idiomas garífuna/español): <https://youtube.com/playlist?list=PLYL0zI8piFNRL1QvLHaZ8vA0FmKPH3P8z>

³⁹ <https://youtu.be/X9dIp6WtEYM>

Ounababana mauo
Ounababana ah ibiriüo
aganba na muga bumagie

Contéstame hombre
 Contéstame hermano
 Para escuchar de ti

[Tibe sagieñe bichugu
tibe biara mauo] (x2)
tibe bisubudi ibiriüo
subuditibuie hanichuguru

Mucho das,
 mucho sabes.
 Tú tienes conocimiento
 de la inteligencia.

[Tibe biara mauo
tibe bisubudi ibiriüo
subuditibuie hanichuguru] (x3)

Mucho sabes.
 Tú tienes conocimiento
 de la inteligencia.

Gibetu⁴⁰

(Elvira Álvarez y Blanca Franzuá, 2016)

Gibetu urubanu wawagumafiñeñi
tougie (x2)

Mucho hablan de nosotros, no creen
 en nosotros

[Ae mafiñe bubei luagu binadu
oh galallebuboullebu nibari
wafumuraleñon muwa] (x3)

Si tu no crees en los ancestros
 aunque te prepares mi nieta
 vamos a darle vuelta a la tierra.

Taguara walügü gayü idenderu
wamaliha (x2)

Llama nuestro gallo, unámonos
 vamos a consolar.

Wamalihaba tia ugunie lidabui bari
ruyu ibari (x3)

Canta nuestro gallo, unámonos
 vamos a consolar
 en el templo de nuestro nieto

Gibetu urubanu wawagumafiñeñi
tougie (x2)

Mucho hablan de nosotros, no creen
 en nosotros

[Ae mafiñe bubei luagu binadu
oh galallebuboullebu nibari
wafumuraleñon muwa](x2)

Si tu no crees en los ancestros
 aunque te prepares mi nieta
 vamos a darle vuelta a la tierra.

Mamaniahun⁴¹
(Elvira Álvarez y Blanca Franzuá, 2016)

<i>[Mamaniahun niagusahu Mamaniahun galluwou niagusa hu nibaña gayü Ah hijoguwañagahuguya mama pantü hawago nibaña gayü lubaron lamuñadu wagüle] (x2)</i>	Yo les dije, les dije a ustedes, yo les dije hombre, les dije a mis nietos estén de prisa, qué orgullosos están mis nietos, hombre, para que transpiremos.
--	---

<i>[Habuna rusa nubagayu heseburarusa nibaganu te (x2)</i>	Van a sembrar mi casa, van a parar mi casa.
---	--

<i>Ah hijoguwañagahuguya mama pantü hawago nibaña gayü lubaron lamuñadu wagüle] (x2)</i>	Estén de prisa, qué orgullosos están mis nietos, hombre, para que transpiremos.
--	--

<i>[Mamaniahun niagusahu Mamaniahun galluwou niagusa hu nibaña gayü Ah hijoguwañagahuguya mama pantü hawago nibaña gayü lubaron lamuñadu wagüle] (x2)</i>	Yo les dije, les dije a ustedes yo les dije hombre, les dije a mis nietos estén de prisa, qué orgullosos están mis nietos, hombre, para que transpiremos.
--	--

Arihawamali⁴²
(Álvarez y Blanca Franzuá, 2016)

<i>[Arihawamali... Arihawamali tareini di basen mineveru] (x2) Arihawamali tareini di basen mineveru eee walla gayu wamaliha Arihawamali tareini di basen [Arihawamali tareini di basen Arihawamali tareini di basen mineveru eee walla gayu wamaliha] (x2) [Taguwara waluguni... Taguara waluguni gayu tadunama mineveru] (x2)</i>	Ya vimos... ya vimos el respeto de nuestro templo. ya vimos el respeto de nuestro templo. Llama el gallo a nuestros ancestros. Ya vimos el respeto, ya vimos el respeto, ya vimos el respeto de nuestro templo. Llama el gallo a nuestros ancestros. Cantan nuestros gallos. Cantan nuestros gallos para embellecer nuestros templos.
--	---

⁴¹ https://youtu.be/_uUmkhDoyGg

⁴² <https://youtu.be/6IgVYA5aXrw>

<i>Taguara waluguni gayu tadunama mineveru</i>	Cantan nuestros gallos para embellecer nuestros templos.
<i>eee walla gayu wamaliha</i>	Cantan nuestros gallos para embellecer nuestros templos.
<i>Taguara waluguni gayu dabuyabarugu</i>	Cantan nuestros gallos para embellecer nuestros templos.
<i>Taguara waluguni gayu dabuyabarugu</i>	Cantan nuestros gallos para embellecer nuestros templos.
<i>Taguara waluguni gayu tadunama mineveru</i>	
<i>eee walla gayu wamaliha</i>	Cantan nuestros gallos para embellecer nuestros templos.
<i>Taguara waluguni gayu dabuyabarugu</i>	
<i>Taguara waluguni gayu tadunama mineveru</i>	Llama el gallo a nuestros ancestros.
<i>eee walla gayu wamaliha</i>	
<i>[Arihawamali...]</i>	Ya vimos...
<i>Arihawamali tareini di basen mineveru] (x2)</i>	ya vimos el respeto de nuestro templo.
<i>Arihawamali tareini di basen mineveru</i>	ya vimos el respeto de nuestro templo.
<i>eee walla gayu wamaliha</i>	Llama el gallo, a nuestros ancestros.
<i>Arihawamali tareini di basen (x2)</i>	Ya vimos el respeto.
<i>Arihawamali tareini di basen mineveru</i>	Ya vimos el respeto de nuestro templo.
<i>eee walla gayu wamaliha</i>	Llama el gallo a nuestros ancestros.

Au mau, au gayu ¹⁴³
(Elvira Álvarez y Sofía González, 2017)

<i>Oh au mau, au gayu⁴⁴</i>	Yo por ti, tú por mí.
<i>Eh ehhh, au gayu</i>	Yo hombre, ustedes también.
<i>Eh Bomba nitubomba,</i>	(sin traducción)
<i>Au mau, au gayu</i>	Yo hombre, ustedes también.

⁴³ <https://youtu.be/crNVNIrqkY8>

⁴⁴ Este canto se realiza en uno de los momentos de mayor participación (mali) y su traducción resulta problemática, ya que se entrelazan traducciones literales e interpretaciones simbólicas de ese momento ceremonial. «*Au mau, au gayü*» significaría «yo hombre, oh, hombre» o «yo hombre, ustedes también» y se interpreta como un mensaje de los ancestros que reciben poder y energía a través de las ofrendas, e invitan a la unidad. Algunos interlocutores también la traducen como «yo por ti, tú por mí», frase que opera como una síntesis del sentido comunitario garífuna y que en ese idioma se conoce como «*Aura buni, Amurü nuni*». La jefa *gayusa* suele realizar otras frases como la que se incluye en el video («bomba ni tu bomba») pero que, según informa, «no tiene traducción».

Gule⁴⁵
(Elvira Álvarez y Sofía González, 2017)

<i>Ibichahumeitia eh gule namulenu</i> (x2)	Limpiemos, eh, el <i>gule</i> , ⁴⁶ hermano.
<i>[Ibichahumeitia gule</i>	Limpiemos el <i>gule</i> .
<i>Ibichahumeitia gule</i>	Limpiemos el <i>gule</i> .
<i>Oh ibichahumeitia gule tadunamame wadabuyabare]</i> (x3)	Oh, limpiemos el <i>gule</i> para respeto de nuestro templo.

Aramudalaña⁴⁷
(Elvira Álvarez y Sofía González, 2017)

<i>[Aramudalaña warachaga libaña</i>	El viejo escondió a sus nietos.
<i>Oh aramudalaña warachaga libaña</i>	Oh, el viejo escondió a sus nietos.
<i>Aramudalaña warachaga libaña]</i> (x2)	el viejo escondió a sus nietos.
<i>[Ah wendetu negebuga galatu</i>	Ah, estaba elegante la de blanco.
<i>Oh wendetu negebuga galatu</i>	Oh, estaba elegante la de blanco.
<i>Oh wendetu negebuga galatu]</i> (x2)	Oh, estaba elegante la de blanco.
<i>[Erebudeinainabadiwa uguñe</i>	Vamos a estar en cada casa.
<i>Oh errebudeinainabadiwa uguñe</i>	Oh, vamos a estar en cada casa.
<i>Erebudeinainabadiwa uguñe]</i> (x2)	Vamos a estar en cada casa.
<i>[Eh wamalihatiañon uguñe</i>	Eh, vamos a consolar. ⁴⁸
<i>Eh wamalihatiañon uguñe</i>	Eh, vamos a consolar.
<i>Wamalihatiañon uguñe]</i> (x3)	Vamos a consolar.
<i>[Erebudeinainabadiwa uguñe</i>	Vamos a estar en cada casa.
<i>Oh errebudeinainabadiwa uguñe</i>	Oh, vamos a estar en cada casa.
<i>Erebudeinainabadiwa uguñe]</i> (x2)	Vamos a estar en cada casa.
<i>[Ah wendetu negebuga galatu</i>	Ah, estaba elegante la de blanco.
<i>Oh wendetu negebuga galatu</i>	Oh, estaba elegante la de blanco.
<i>Oh wendetu negebuga galatu]</i> (x2)	Oh, estaba elegante la de blanco.
<i>[Erebudeinainabadiwa uguñe</i>	Vamos a estar en cada casa.
<i>Oh errebudeinainabadiwa uguñe</i>	Oh, vamos a estar en cada casa.
<i>Erebudeinainabadiwa uguñe]</i> (x2)	Vamos a estar en cada casa.

⁴⁵ <https://youtu.be/k1p8oxpc68E>

⁴⁶ *Gule*: 1. Habitación dentro del templo donde se encuentra el altar ancestral y se realiza la ofrenda (o *guli*). 2. Movimiento de cintura.

⁴⁷ <https://youtu.be/JfWuBPZlviE>

⁴⁸ *Wamaliha*: Contentar, contener, aplacar, consolar a los ancestros.

<i>Oh ragubei donbooo, ah abinaha wagia</i>	Oh, agarra el tambor para que bailemos.
<i>Oh danbei donbooo, ah abinaha wagia</i>	Oh, toca el tambor, ah, para que bailemos.
<i>Ah tidagudañon, buyei sinabei</i>	Ah, ya va a pasar, el sacerdote ancestral.
<i>Ah añate adugahatiña</i>	Ah, ya vienen los pescadores.
<i>Ah ladibirihañanu, buyei sinabei</i>	Ah, los va a «jugar» el sacerdote ancestral.
<i>Ah añate adugahatiña</i>	Ah, ahí vienen los pescadores.
<i>Lahurerañanu buyei sinabei</i>	los está «jugando», sacerdote ancestral.
<i>Ah añate adugahatiña</i>	Ah ahí vienen los pescadores.
<i>[Oh ragubei donbooo, ah abinaha wagia</i>	
<i>Oh donbei donbooo, ah abinaha wagia</i>	
<i>Ah anite laruga oh</i>	
<i>Oh anite lidewamare eh wonne</i>	Oh, agarra el tambor, oh, para que bailemos.
<i>Ah anite laruga oh</i>	Oh, toca el tambor, oh, para que bailemos.
<i>Oh anite lidewamare eh wonne</i>	Ah, ahí viene el amanecer.
<i>Ah lahurerañanu buyei sinabei</i>	Oh, ahí viene lo que nos van a regalar.
<i>Ah añate adugahatiña</i>	Ah, ahí viene el amanecer.
<i>Ah ladibirihañanu, buyei sinabei</i>	Oh, ahí viene lo que nos van a regalar.
<i>Ah añate adugahatiña</i>	Los está «jugando», sacerdote ancestral.
<i>Ah lahurerañanu buyei sinabei</i>	Ah, ahí vienen los pescadores.
<i>Ah añate adugahatiña] (x2)</i>	Ah, los va a «jugar» el sacerdote ancestral.
<i>Ah ladibirihañanu, buyei sinabei</i>	Ah, ahí vienen los pescadores.
<i>Ah añate adugahatiña</i>	Los está «jugando», sacerdote ancestral.
<i>Oh ragubei donbooo, ah abinaha wagia</i>	Ah, ahí vienen los pescadores.
	Ah, los va a «jugar» el sacerdote ancestral.
	Ah, ahí vienen los pescadores.
	Los está «jugando», sacerdote ancestral.
	Ah, ahí vienen los pescadores.
	Ah, los va a «jugar» el sacerdote ancestral.
	Ah, ahí vienen los pescadores.
	Oh, agarra el tambor, oh, para que bailemos.
	Oh, toca el tambor, oh para que bailemos.

Oh donbei danbooo, ah abinaha wagia Ah, ahí viene el amanecer.
[Ah anite laruga oh Oh, ahí viene lo que nos van a
Oh anite lidewamare eh wonne](x4) regalar.

Au mau, au gayu ²⁵⁰
 (Elvira Álvarez y Sofía González, 2017)

<i>Bisitanali tubururu ah luguchuru</i>	Visité el terreno, ah, de la mamá
<i>diriwana⁵¹ gayu,</i>	del mensajero,
<i>bisitanali tubururu haguchuru uguriña</i>	
<i>gayü (x2)</i>	visité el terreno de la mamá de los
<i>[Ah niñendina tu mama patiurugu</i>	hombres.
<i>Au mau, au gayu] (x2)</i>	
<i>[eh au mau, au gayu, au mau, au</i>	Ah, yo estuve con ella en el patio.
<i>gayu] (x3)</i>	Yo hombre, yo hombre.
	Yo hombre, yo hombre.
<i>[Gañentadiwa, ah luguchuru</i>	
<i>driwana gayü,</i>	Eh, nos ganó, ah, la mamá del
<i>gañentadiwa haguchuru wuguriña</i>	mensajero.
<i>gayü] (x2)</i>	
<i>[Ah niñendina tu mama patiurugu</i>	Nos ganó la mamá de los hombres.
<i>Au mau, au gayu] (x2)</i>	
<i>[eh au mau, au gayu, au mau, au</i>	Ah, yo estuve con ella en el patio.
<i>gayu] (x2)</i>	Yo hombre, yo hombre.
	Yo hombre, yo hombre.
<i>Eh iriraguaru, oh familia nuagu mau,</i>	
<i>adayaguaru liyaganare nilawa gayu]</i>	Eh, ya llegó, oh, la familia conmigo,
<i>(x2)</i>	hombre.
	Ya llegó la balsa de mi nieto.
<i>[Ah diriwana ba abugura'n mau</i>	
<i>Au mau, au gayu] (x2)</i>	Ah, los mensajeros son los que van a
<i>[eh Au mau, au gayu, Au mau, au</i>	manejar conmigo.
<i>gayu] (x5)</i>	Yo hombre, yo hombre.

⁵⁰ <https://youtu.be/VEyVthbzBLU>

⁵¹ *Diriwana*: Dirigente. Refiere a Basilio Castillo, *ounagülei* (mensajero de los ancestros). Canción revelada a la mamá de Elvira Álvarez.

*[Ibamuba elede negene,
eh iriradiwa
Eh mau ibamuba elede negene,
ah iriradiwa, oh arirañudu] (x2)*

*[Ah iriraguaharu hiñaru ne,
Ah iriradiwa
Eh mau, adayaguaharu hiñaru ne
ah iriradiwa, oh arirañudu] (x3)*

*[Dibasen waba ya barune
Ah iriradiwa
Eh mau, dibasen waba ya barune
Oh ariradiwa, Oh arirañudu] (x2)*

*[Ah iriraguaharu hiñaru ne,
Ah iriradiwa
Eh mau, adayaguaharu hiñaru ne
ah iriradiwa, oh arirañudu] (x2)*

*[Dibasen waba ya barune
Ah iriradiwa
Eh mau, dibasen waba ya barune*

Oh ariradiwa, Oh arirañudu] (x2)
*[Ibamuba elede negene,
eh iriradiwa
Eh mau ibamuba elede negene,
ah iriradiwa,
oh arirañudu] (x2))*

Mi cuñado hace el canaleta para mi cayuco.

Eh, nos deslizamos.

Eh, hombre, mi cuñado hace el canaleta para mi cayuco.

Ah, nos deslizamos, oh, así nos fuimos.

Ah, hombre, está en el suelo la mujer.

Ah, nos deslizamos.

Eh, hombre, está en el suelo la mujer.

Ah, nos deslizamos, oh, así nos fuimos.

Oh, nuestra casa es una galera.⁵³

Ah, nos deslizamos.

Eh, hombre, nuestra casa es una galera.

Oh, nos deslizamos, oh, así nos fuimos.

Ah, hombre, está en el suelo la mujer.

Ah, nos deslizamos.

Eh, hombre, está en el suelo la mujer.

Ah, nos deslizamos, oh, así nos fuimos.

Oh, nuestra casa es una galera.

Ah, nos deslizamos.

Eh, hombre, nuestra casa es una galera.

Oh, nos deslizamos, oh, así nos fuimos.

Mi cuñado hace el canaleta para mi cayuco.

Eh, nos deslizamos.

Eh, hombre, mi cuñado hace el canaleta para mi cayuco.

Ah, nos deslizamos, oh, así nos fuimos.

⁵² <https://youtu.be/dQkH3DNnL5w>

⁵³ Galera: Construcción semicubierta. Un techo con postes, sin paredes.

*Ah iriraguaharu hiñaru ne,
Ah iriradiwa
Eh mau, adayaguaharu hiñaru ne
ah iriradiwa, oh arirañudu*

Ah, hombre, está en el suelo la mujer.
Ah, nos deslizamos
Eh, hombre, está en el suelo la mujer.
Ah, nos deslizamos, oh así nos fuimos.

Gareibei wagei⁵⁴
(Elvira Álvarez y Sofía González, 2017)

*[Gareibei wagei, oh gareibei wagei
Gareibei wagei, oh gareibei wagei
Oh Gareibei wagei, oh gareibei wagei
yagana ugulendu mama.
Gareibei wagei, oh gareibei wagei
yagana ugulendu mama] (x2)*

Oh, en cayuco venimos,
en cayuco, en cayuco venimos.
En cayuco, en cayuco venimos,
bailando y tocando⁵⁵ en el cayuco.
En cayuco, en cayuco venimos,
bailando y tocando en el cayuco.

*[Ah iriraguaru, oh adayaguaru
Oh iriraguaru, oh adayaguaru
Oh iriraguaru, oh adayaguaru
yagana ugulendu mama.
Oh iriraguaru, Oh adayaguaru
yagana ugulendu mama] (x2)*

Ah, ya se deslizó, oh, ya llegó.
Oh, ya se deslizó, oh, ya llegó.
Ah, ya se deslizó, oh, ya llegó.
Bailando y tocando en el cayuco.
Ah, ya se deslizó, oh, ya llegó.
Bailando y tocando en el cayuco.

Yudei deiru⁵⁶
(Elvira Álvarez y Sofía González, 2017)

*Oh yudei deiru deiru, wala gayu mama
Aye deiru tabu walugu
tuni sayu dabuyabarugu*

Oh, mueve la maraca, el gallo canta.
Oh, sí, la maraca debajo de nuestro gallo
para el costal en el templo.

*[Deiru mama deiru, wala gayu mama
Aye deiru tabu walugu
tuni sayu dabuyabarugu] (x2)*

Mueve la maraca, el gallo canta.
Sí, la maraca debajo de nuestro gallo
para el costal en el templo.

*Oh yudei deiru deiru, wala gayu mama
Aye deiru tabu walugu
tuni sayu dabuyabarugu*

Oh, mueve la maraca, el gallo canta.
Sí, la maraca debajo de nuestro gallo
para el costal en el templo.

⁵⁴ https://youtu.be/SL1_TraV0bo

⁵⁵ Haciendo el ugulendu (ritmo ceremonial).

⁵⁶ <https://youtu.be/dm62TedX6L0>

<i>Deiru mama deiru, wala gayu mama</i> <i>Aye deiru tabu walugu</i> <i>tuni sayu dabuyabarugu</i>	Mueve la maraca, el gallo canta. Sí, la maraca debajo de nuestro gallo, para el costal en el templo.
<i>[Oh wabinaguba uguñe mama</i> <i>wadayaguba uguñe</i> <i>aye deiru tabu walugu</i> <i>tuni sayu dabuyabarugu] (x2)</i>	Hoy bailaremos, hoy vamos a llegar. Sí, la maraca debajo de nuestro gallo para el costal en el templo.
<i>[Ah niha uremusa lira mama</i> <i>wadayaguba uguñe</i> <i>aye deiru tabu walugu</i> <i>tuni sayu dabuyabarugu] (x2)</i>	Ah, aquí está este canto, hoy vamos a llegar. Sí, la maraca debajo de nuestro gallo para el costal en el templo
<i>Wabinaguba uguñe mama wadayaguba</i> <i>uguñe</i> <i>aye deiru tabu walugu</i> <i>tuni sayu dabuyabarugu</i>	Hoy bailaremos, hoy vamos a llegar. Sí, la maraca debajo de nuestro gallo para el costal en el templo.
<i>Oh yudei deiru deiru, wala gayu mama</i> <i>Aye deiru tabu walugu</i> <i>tuni sayu dabuyabarugu (x2)</i> <i>Deiru mama deiru, wala gayu mama</i> <i>Aye deiru tabu walugu</i> <i>tuni sayu dabuyabarugu] (x3)</i>	Oh, mueve la maraca, el gallo canta. Sí, la maraca debajo de nuestro gallo, para el costal en el templo. Oh, mueve la maraca, el gallo canta. Sí, la maraca debajo de nuestro gallo, para el costal en el templo.

3.3.3 Otros cantos ugulendu

Waderegeha funasa⁵⁷
(Elvira Álvarez, 2016)

<i>[Waderegeha funasa luni wougite]</i> <i>(x2)</i>	Será que vamos a entregarle al todopoderoso.
<i>[Ah waderegeha funasa...</i> <i>Ah luni wougite</i> <i>Ah guraweiguenta ah wabara] (x2)</i>	Ah, será que vamos a entregarle al todopoderoso. Ah, ya están en fila, esperándonos.
<i>[Ah ibamu wou ahu won nirou] (x2)</i> <i>[Ah ibamu wou</i> <i>Oh ahu won nirou</i> <i>Ah guraweiguenta wabara] (x2)</i>	Ah, hermano, ven a nosotros, hijo. Ah, hermano. Ven a nosotros, hijo. Ah, ya están en fila, esperándonos.

<i>[Ah ageisa uguri mau tau lumalali Oh] (x2)</i>	Ah, ¿dónde está el hombre con su voz? Oh.
<i>[Ah ageisa wehebeserou Ah tuni mineberarou Ah faneilaru Lambe wou] (x2)</i>	Ah, ¿dónde está el respeto para nuestro templo? Oh, Lambe ya nos lo dijo.

Yeiba⁵⁸
(Elvira Álvarez, 2016)

<i>[Hurala Yeibara lufandira eh eh mau hurala oh Ah lufandira] (x2)</i>	Ya alzó Yeiba su bandera, eh, eh, ya la alzó, oh, su bandera.
<i>[Hurala Yeibara ah lufandira Hurala Yeibara ah lufandira Ah eh Yeibara eh Eh Hau bulisanigu] (x2)</i>	Ah, ya alzó Yeiba, ah, su bandera. Ah, ya alzó Yeiba, ah, su bandera. Yeiba con sus hijos.
<i>[Ah ragula Animu lisimunure eh eh mau ragula oh ah lisimunure] (x2)</i>	Ah, ya agarró Animu su bastón, eh, eh, ya lo agarró, oh, ah, su bastón.
<i>Ragula Animu oh lisimunure Ragula Animu oh lisimunure Ah eh Yeibara eh Eh Hau bulisanigu] (x2)</i>	Ah, ya agarró Animu su bastón, eh. Eh, Yeiba con sus hijos. Ah, Yeiba, eh, con sus hijos
<i>[Iriraguaru wayaganare eh Oh adayaguaru, Eh yagana] (x2)</i>	Ah, ya se deslizó nuestra balsa, eh, oh, ya orilló, eh, nuestra balsa.

⁵⁸ <https://youtu.be/Tn1IQ1X7u20>. Yeiba es uno de los nombres asignados a Marcos Sánchez Díaz (espíritu tutelar de Livingston) en el marco de la espiritualidad (donde también se lo conoce como Mayuru, tal como describo en el apartado 4.2). Mi particular interés por este canto surgió de un artículo de Alfonso Arrivillaga Cortés (2007) que incluyó dos de estos versos –con algunas diferencias con la versión aquí recopilada–: «Una de las canciones interpretadas en el chugü [posee un] estribillo que dice: hurala Yeiba lufandira, habu lisanigu (Yeiba ondea su bandera con sus hijos). Ragula Anihou lisimunura, habu lisanigu (Anihou ha tomado el timón)» (Arrivillaga Cortés, 2007, p. 243). La cita destaca el valor documental del trabajo de este antropólogo guatemalteco –reseñado en el apartado 2.5–, ante la vacancia de estudios sobre estos repertorios que este libro se propone cubrir.

*Iriraguaru yagana,
adayaguaru yagana
Ah eh Yeibara eh
Eh Hau bulisanigu*

*[Ah Yeiba haure lubayera eh
eh Yeiba hadibiri
eh haba eh] (x2)*

*Eh Yeiba haure yaba eh
Yeiba hadibiri haba eh
Ah eh Yeibara eh
Eh Hau bulisanigu*

*[Wasati warihinei seirigie eh
Ah guranati warihinei, Ah seirigie] (x2)
Wasati warihinei seirigie
Guranati warihinei, seirigie*

*Ah eh Yeibara eh
ah wayabiña arirañunu.
Wasati warihinei seirigie
Guranati warihinei, seirigie
Ah eh Yeibara eh
ah wayabiña arirañunu*

Ya se deslizó nuestra balsa,
ya se orilló nuestra balsa,
Ah, eh, Yeiba, eh
eh, con sus hijos.

Ah, van a jugar a Yeiba, eh,
eh, Yeiba
va a jugar.

Ah, van a jugar a Yeiba, eh,
eh, Yeiba va a jugar,
ah, eh, Yeiba, eh
eh, con sus hijos.

Claro lo vemos del cielo, eh
Ah lo vemos con ellos, ah del cielo
Claro lo vemos del cielo, eh
lo vemos con ellos, del cielo.

Ah, eh, Yeiba, eh
Ah, venimos deslizándonos
Claro lo vemos del cielo, eh
lo vemos con ellos, del cielo
Ah, eh, Yeiba, eh
Ah, venimos deslizándonos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 9

- Presentación y propósitos de la investigación 9
- Metodología y fuentes: el *áfurugu* etnógrafo 12
- Organización de la obra 16

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1. *DEJARSE AFECTAR* POR LA EXPERIENCIA SONORA GARÍFUNA 23

- 1.1 Experiencia, intersubjetividad y sonido-en-el-mundo 24
 - 1.1.1 Experiencia 24
 - 1.1.2 Intersubjetividad y sonido-en-el-mundo 28
- 1.2 Encuentros con musicalidades culturalmente diferenciadas 33
- 1.3 Configurando la lente antropológica para identificar procesos de alterización 40

CAPÍTULO 2. OÍDOS IMPERIALES: CARTOGRAFÍAS DE UNA GEOGRAFÍA

- espiritual 55
- 2.1 Ojos y oídos imperiales: cartografías de la alteridad 55
 - 2.1.1. Siglo XIX. Los primeros viajeros 56
 - 2.1.2 Siglo XX. Supersticiones y africanismos: Primeras etnografías 72
- 2.2 Adscripciones históricas y áreas de controversia: Caribes, caníbales, caribes negros, garífunas 86
- 2.3 Etnicidad, diáspora y geografía espiritual desde una perspectiva actual 90
- 2.4 Prácticas espirituales garífunas 93
- 2.5 Garífunas de Livingston, Guatemala 100
 - 2.5.1 Espiritualidad 100

2.5.2 Etnogénesis y vida social	103
2.5.3 Música	111

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 3. HÜNGÜHÜNGÜ: RETUMBANDO

LA ETNICIDAD GARÍFUNA DESDE LOS MÁRGENES 119

3.1. «No son morenos: ison negros!»	119
3.2 Mestizos, negros, ladinos y sentido común guatemalteco	129
3.3 Livingston: África imaginada en el corazón del mundo maya	133
3.4 Etnomercancía y remesas	143

CAPÍTULO 4. YURUMEIN: LLEGANDO

LOS ANCESTROS 157

4.1 Yurumein: el mito primordial	157
4.2 Mayuru: el desembarco, el monumento	161
4.3 San Isidro Labrador: Hermandad y fiesta	164
4.4 Día Nacional del Garífuna Guatemalteco	173
4.5 «Garífunas como nosotros»: poder sónico y autoafirmación	178

CAPÍTULO 5. WANARAGUA: DANZANDO

LA RESISTENCIA 191

5.1 Resistir	191
5.2 Un sacrificio por <i>aquellos</i> . Apuntes sobre la beligerancia garífuna	197
5.3. Jankunu, wanaragua y espiritualidad	204
5.3.1 La resistencia en un sueño	208
5.3.2 La resistencia en el campo	210
5.3.3 Juega guerrero, juega. Quiero ver. Análisis y transcripciones	212

CAPÍTULO 6. CHUGÚ: INVOCANDO A LOS ESPÍRITUS 225

6.1 <i>Idenderu</i>	225
6.2 Círculo Espiritual: los <i>elegidos</i> y la organización ceremonial	227
6.3 La ceremonia	235
6.4 Sonido-en-el-mundo garífuna: <i>doümbrias</i> y <i>gayusas</i>	242
6.4.1 Garawoun	242
6.4.2 Ugulendu	244
6.4.3 Sísiras	245
6.4.4 <i>Doümbrias</i>	247
6.4.5 Cuarto sonido, sísiras y requisito	252

6.4.6 <i>Gayusas</i>	252
6.5. Diálogos entre lo invisible y lo audible	260
CAPÍTULO 7. LEMESI: SONANDO LA IGLESIA	267
7.1 Espiritualidad garífuna <i>acá y allá</i>	267
7.2 Antecedentes sobre las relaciones entre catolicismo y espiritualidad garífuna	272
7.3 Misión católica en Livingston: sanación, integración y resistencia	276
7.3.1 Vía crucis	276
7.3.2 Misión católica: «Yo dejo que ellos hagan sus cosas y luego hacemos las nuestras»	283
7.3.3 «Sentí un golpe bien raro del tambor, ibum!». Acuerdos y tensiones	289
7.3.4 Lemesi y chugú	297
CONCLUSIONES	307
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	327
Hemeroteca	340
ANEXO 1. TRANSCRIPCIONES	341
Anexo 1.1 Referencias sobre notación rítmica	341
ANEXO 2. GLOSARIO DE TÉRMINOS GARÍFUNA-ESPAÑOL	343
ANEXO 3. CANTOS	346
3.1 Cantos de yurumein	346
3.2 Cantos de wanaragua	348
3.3. Cantos de chugú	356
3.3.1. Abeimahani	357
3.3.2. Ugulendu	361
3.3.3 Otros cantos ugulendu	370

