

Garawoun: Revisitando la bibliografía sobre el tambor garífuna desde una experiencia etnográfica audiocentrada

Augusto Pérez Guarnieri*

Resumen

El abordaje organológico de los instrumentos musicales garífunas debe trascender el análisis material para involucrar las dimensiones performáticas y simbólicas en sus contextos, atendiendo al régimen de acceso al conocimiento, limitado a sus cultores y personas *elegidas* por los espíritus de los ancestros. A través de la etnografía se comprueba que la música forma parte del núcleo de la matriz identitaria garífuna. Se trata de una actividad constitutiva de la práctica ritual a través de la cual se configuran las relaciones sociales. Sin embargo, las publicaciones dedicadas al estudio de esta cultura no analizan el aspecto auditivo considerando su relevancia e implicancias. En este trabajo sintetizaré las menciones a la música garífuna en los trabajos antropológicos más importantes para demostrar cómo se constituye este como un campo de estudios vacante. Luego presentaré algunos de los principales avances de mi análisis sobre esta música, con énfasis en el tambor garífuna, fundamentado en un trabajo etnográfico prolongado, en Livingston, Guatemala.

Palabras clave: garífunas, Livingston, organología, espiritualidad, música.

Garawoun: Revisiting the Bibliography on the Garifuna Drum from an Audio-centered Ethnographical Experience

Abstract

The organology studies on Garifuna musical instruments must transcend the material analysis to involve the performative and symbolic dimensions within their contexts. This implies the access to knowledge, which is generally limited to its cultists and to those people “chosen” by the spirits of their ancestors. Through an ethnographical study, we can verify that music is at the core of the Garifuna identity matrix. It is a constitutive activity of ritual practice through which social relationships are configured. However, the publications devoted to the study of this culture do not analyze the relevance and implications of this auditory aspect. In this work, I summarize the anthropological studies on Garifuna music to demonstrate how this topic still constitutes a vacant field of study. I then

* Magister en Antropología Social. Baterista, percusionista, tamborero. Investigador en el Museo de Instrumentos Musicales E. Azzarini (UNLP) y en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (DGEART, Buenos Aires).

present some of the main advances of my own analysis, with an emphasis on the Garifuna drum, based on a prolonged ethnographic work in Livingston, Guatemala.

Keywords: Garifuna, Livingston, organology, spirituality, music.

Introducción¹

Los garífunas son un grupo étnico de procedencia afroamerindia producto del mestizaje entre africanos sursaharianos e indígenas caribe-isleños hacia los siglos XVI y XVII en la isla de San Vicente y las Grenadinas (Antillas Menores). En la actualidad existen poblaciones garífunas en Honduras, Guatemala, Belice y Nicaragua, así como en Estados Unidos de América –producto de un proceso migratorio iniciado hacia mediados del siglo XX–. Comparten y mantienen vigente su idioma, prácticas rituales de culto a los ancestros –*chugú* y *diúgii*– y expresiones musicales centradas en el ensamble de tambores, sonajas y canto que se configuran como parte central de su matriz identitaria, motivo por el cual es pertinente referir a la garífuna como una cultura audiorientada (Peek, 1994).

Al revisar los antecedentes, encontramos que las investigaciones sobre este grupo se focalizaron en poblaciones beliceñas y hondureñas, a partir de tratar aspectos como la etnogénesis, el idioma, la religiosidad y la economía, por lo que el aspecto auditivo quedó relegado a un plano complementario de interés coleccionista. Se observa también que, si bien existen trabajos dedicados al análisis de las estructuras familiares (Ghidinelli, 1976; González, 1979), la población garífuna de Livingston no ha sido un foco relevante de estudios. En consonancia con la “sordera antropológica” (Peek, 1994) que caracteriza a la narrativa académica canónica, son pocas las investigaciones que reflexionan sobre las relaciones entre la música, la espiritualidad y la etnicidad. Sin embargo, la etnografía permite comprobar que la música forma parte del núcleo de la matriz identitaria garífuna. Se trata de una actividad constitutiva de la práctica ritual a través de la cual se configuran las relaciones sociales. Asimismo, existe un repertorio de uso en contextos seculares y, si bien los propios cultores expresan diferencias entre uno y otro, los sentidos atribuidos a la música están siempre relacionados con la necesidad de comunicarse con los espíritus ancestrales. El abordaje organológico de los instrumentos musicales garífunas debe trascender el

¹ Mi agradecimiento a Miguel Lalin, Elvira Álvarez, Tulio Baltazar (QPD), Juan Carlos Sánchez, Pisin Lalin, Sandu González, Joni Saldaña, Berta Sandoval (QPD), Sofia González, Blanca Franzuá, Xiomara y Luciana Noralez, Evarista Baltazar y Adelfa Baltazar, Mariela González, Betsy Sánchez, Maybelin y Rashawn Palacios, Chino Baltazar, Búho Caballeros y a todos mis amigos y labuganas cuyos conocimientos y confianza sustentan esta investigación. También a Federico López y Federico del Río, becarios del área de investigación del Museo Azzarini por sus aportes. Todas las imágenes son del autor del artículo, excepto las indicadas.

análisis material para involucrar las dimensiones performáticas y simbólicas en sus particulares contextos, atendiendo al régimen de acceso al conocimiento, limitado a sus cultores y personas *elegidas* por los espíritus de los ancestros.

En este artículo me propongo problematizar la operatoria epistemológica y los alcances de la organología canónica que, al ponderar la lógica de la materialidad por sobre la performática, corre el riesgo de imponer las categorías científicas por encima de los modelos de explicación nativos. En el primer apartado haré un repaso por la producción antropológica con una particular atención a las menciones a la música y a los instrumentos, centrándome en el *garawoun* –tambor garífuna– para demostrar que se trata de un campo de estudios con áreas de vacancia. Luego presentaré los avances de mi investigación y análisis fundamentados en una larga experiencia etnográfica en Livingston, Guatemala.

1. El campo de estudios garífuna

1.1 Supersticiones y africanismos: primeras etnografías

La inquietud antropológica de la primera mitad del siglo XX generó una diversidad de investigaciones sobre las poblaciones garífunas, principalmente en Honduras y Belice. La etnogénesis, el idioma, la organización familiar y las prácticas rituales fueron los focos de atención sobre los entonces llamados “caribes negros” y fue recién entre los años 1960 y 1970 que la etnodenominación “garífuna” fue adoptada por movimientos de autoafirmación étnica y académicos. Las referencias al aspecto auditivo aparecen de modo permanente en esas publicaciones, aunque no son analizadas en profundidad ni con relación a su función social. A continuación, presentaré un paneo sobre los primeros trabajos de campo entre los garífunas para luego revisar las etnografías modernas, con especial atención en la música garífuna livingsteña.

Eduard Conzemius² publicó en 1928 el artículo “Ethnographical Notes on the Black Carib (Garif)” en *American Anthropologist*, lo que se registra como

² Viajero luxemburgués (1892-1931) 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 norteamericanas como la United Fruit Company, lo que le permitió conocer poblados payas, miskitos, sumus 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 las colecciones en diversas instituciones de Europa y Estados Unidos, así como también realizó diversas publicaciones (Wey, 2017).

el primer trabajo etnográfico dedicado a los garífunas, e incluye pasajes referidos a una ceremonia *dügü* desarrollada en diciembre de 1920 en Limón, Honduras. 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 *gúbida* –espíritu de un antepasado fallecido–, el *lanígi dögü* –espacio central del templo donde se realiza el culto– y algunos detalles litúrgicos:

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: 204).³

A través de esta narrativa Conzemius no se posiciona en un intento descriptivo por comprender el sistema de relaciones sociales expresados en las acciones observadas, sino que tiene una mirada exotizante y evolucionista respecto de las expresiones culturales no occidentales. La religiosidad es descrita como “superstición”, la danza es presentada como “grotesca, inmoral” y similar “a los movimientos de los animales salvajes”. 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 constan de 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

³ Todas las traducciones son del autor, salvo que se indique lo contrario. “The dancers formed several circles, which revolved in different directions around the *lanígidögü*. 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: 204).

acompañada de canciones, mientras que los aborígenes centroamericanos rara vez o nunca cantan (Conzemius, 1928: 192).⁴

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. 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).⁵ 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 algunos relatos de viajeros del siglo XIX como Alfred 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 misma sección, Conzemius describe al *wanaragua* *-* procesión vigente que evoca la resistencia garífuna del período etnogénico (Perez Guarnieri, 2021) *-* como una danza alrededor de “su primitivo tambor” e insiste en adjetivar los movimientos como “grotescos” y análogos a los de los “animales salvajes” (Conzemius, 1928: 192 y 193), posicionando a la población estudiada en un espacio-tiempo salvaje y primitivo.

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

⁴ 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: 192).

⁵ Uno de los posibles antecedentes del “tomtom” quizá sea el “Pieng-Ku”, cuyas imágenes e información puede consultarse en el Museo Azzarini UNLP con el número IM 061.

tutela de Melville Herskovits, jefe del Departamento de Antropología de la Universidad Northwestern, Estados Unidos de América. Me refiero a Douglas MacRae Taylor y Ruy Coelho, quienes realizaron exhaustivas etnografías sobre poblaciones garífunas de la entonces llamada Honduras Británica –Belize– 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 las formas culturales adaptadas por las poblaciones negras. Dirigió 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 (Yelvington, 2001: 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).

Douglas Mac Rae Taylor publicó, en 1951, *The Black Caribs of British Honduras*, una de las etnografías más citadas e influyentes en el campo de estudios garífuna, producto de un trabajo de campo de doce meses, entre 1947 y 1948, con sede en Hopkins, Belice, y un trabajo de archivo de seis meses en la Universidad Northwestern. 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. 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. Con afán comparativo, ofrece un exhaustivo análisis de creencias religiosas y ritos mediante fuentes coloniales y etnográficas para referir a un sincretismo cultural cuyo patrón general es el elemento *igneri* –básicamente el chamanismo *taino*– 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. 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, *una torta negra compuesta de ingredientes amerindios*” (Taylor, 1951: 143).⁶

La metáfora de la torta puede ilustrar el modo en el 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 que a su vez contienen “esencias” diversas. Esta idea sugiere desandar la receta, desentrañar la síntesis y rastrear los “ingredientes” en un proceso de “deshomogeneización” que permita identificar las esencias originarias. El uso de esta metáfora puede encontrarse en descripciones sobre el tango argentino o la cumbia colombiana –problematizadas por Cirio (2010b) y Wade (2003)–, donde se exalta el carácter mestizo de estas músicas, mientras se sostienen jerarquías racializantes hegemónicas al desagregar sus componentes culturales de modos simplistas: los afro aportaron el ritmo, los españoles la melodía, los alemanes la armonía.

Con respecto a las prácticas musicales, Taylor advierte en su prefacio que, si bien incluye entre sus apéndices algunas notas sobre tecnología y folclore, por cuestiones de tiempo, no ha podido abordar aspectos como “la música y las actividades recreativas” (Taylor, 1951: 7). Sostiene que “estas 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” (ídem).⁷ Esta advertencia parece tener una ponderación meramente coleccionista del aspecto sonoro pese a que, en sus descripciones rituales, el autor 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 *malí*, 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 *malí*, esto se cambia hacia uno más rápido, consistente en un golpe fuerte y tres

⁶ El énfasis es propio. “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: 143).

⁷ “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: 7).

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 están flexionadas y la parte superior del cuerpo se inclina ligeramente hacia adelante (Taylor, 1951: 120).⁸

Su forma de describir la *performance* del ritmo interpretado por los tambores evidencia un destacable esfuerzo ante su imposibilidad de realizar transcripciones musicales, lo que permite una reconstrucción y una comparación con los registros etnográficos actuales del género musical conocido en Livingston como *ugulendu*, que transcribo en la siguiente sección de este artículo. La terminología utilizada –“ritmo monótono”– da cuenta del paradigma estético propio del investigador, a partir del cual se escucha y se evalúa la música de los otros (García, 2012). Desde este paradigma, cultural e históricamente situado, Taylor caracteriza una de las canciones: “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, a la música de los gaélicos de las Hébridas” (Taylor, 1951: 130).⁹ El ritmo es “monótono” y las canciones “tristes” desde la perspectiva del antropólogo, pero no se presentan testimonios del modo en el que esa música interpela a sus propios cultores y que evidencia complejos niveles de organización. En este mismo capítulo, menciona el ensamble de tambores utilizados en la ceremonia y el nombre del tambor central, *Lanigi garáuanu*, que llama especialmente nuestra atención:

[...] los tamboreros se ocupan en ajustar sus instrumentos y practicar sus ritmos. Hay tres tambores (*garáuanu*) del tipo de tronco hueco, cada uno hecho de una sola pieza de caoba (o, más raramente, de *Cedrea odorata*) y con una piel de ciervo (*lura usari*) estirada en un extremo y sostenida en su lugar por un aro de cuerda de arbusto (*mibi*) al que se unen cuerdas de

⁸ “Drum rhythms are always produced with the hands alone, and are, in the case of dogó and malí, 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 malí, 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: 120).

⁹ “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: 130).

sujeción. Los tres tambores son cilíndricos y tienen el mismo diámetro en todas partes. El más grande, conocido como *lanigi*, “su corazón”, mide unas treinta pulgadas de alto por veinte de diámetro; está flanqueado a izquierda y derecha por dos más pequeños: *láfuru*, “su doble”, y *laórua*, “su tercero”, de dieciocho y dieciséis pulgadas de diámetro, respectivamente (Taylor, 1951: 119).¹⁰

Taylor brinda una descripción más detallada que la de Conzemius (1928) haciendo foco en los instrumentos utilizados en el culto a los ancestros, y los nombres con los que los designa presentan un dato de interés para la comprobación etnográfica que se presenta en el apartado siguiente. También hace referencias sobre el uso de tambores, las sonajas, las danzas y los movimientos de los tamboreros en momentos particulares de las ceremonias (Taylor, 1951:119-122). Describe los cantos ceremoniales *abaimahani* y *arumahani*, transcribe algunas de sus letras (ibídem: 118, 125, 126, 128, 130), brinda detalles de los movimientos de los *performers* (ibídem: 116-117, 128-130) y comenta la participación, en 1948, de garífunas livingsteños en ceremonias de Belice (ibídem: 118). Con todo, el aspecto sonoro no es incluido ni en sus análisis ni en sus conclusiones, donde solo menciona que las deidades del chamanismo 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.

En 1954, el antropólogo brasileño Ruy G. de Andrada Coelho (1920-1990) defendió su tesis doctoral *The Black Carib of Honduras: a study in acculturation*, traducida al español en 1981 (Coelho, 1995 [1955]).¹¹ Su trabajo de campo se extendió por nueve meses y medio en Trujillo, Honduras, entre 1947 y 1948. Su objetivo era estudiar la cultura de los caribes negros centroamericanos como un estudio de caso sobre la aculturación, identificando cómo estos procesos generaron

¹⁰ “[...] the drummers busy themselves adjusting their instruments and practicing their rhythms. There are three drums (*garáuan*) of the hollow-log type, each made from a single piece of mahogany (or, more rarely, of *Cedrea odorata*), and with a deer skin (*lura usari*) stretched across one end and held in place by a hoop of bush cord (*mibi*), to which guy ropes are attached. All three drums are cylindrical, having the same diameter throughout. The largest, known as *lanigi*, “its heart”, measures some thirty inches in height by twenty in diameter; and is flanked on left and right by two smaller ones: *láfuru*, “it’s double”, and *laórua*, “it’s third”, or eighteen and sixteen inches in diameter, respectively” (Taylor, 1951: 119).

¹¹ Antes de la defensa de su tesis, Coelho presentó un escrito en 1949 –inmediatamente después de su experiencia etnográfica en Trujillo– que fue recientemente traducido y publicado: *The Black Caribs of Central America: A Problem in threeway acculturation* (Ramassote, 2019).

“una verdadera síntesis” (Coelho en Ramasotte, 2019: 124). 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, diferenciándose 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]: 219 y 220).

Más allá de su problemático énfasis en la comparación de rasgos y la concepción homogeneizante de la cultura garífuna, la etnografía de Coelho es una de las más completas y abarca aspectos de parentesco, economía y religiosidad. Sus descripciones sobre los rituales son de gran densidad y abundan en detalles solo atribuibles a una estancia prolongada en el campo. Brinda detalles del culto a los ancestros –*chugú*–, la arquitectura del templo, la pesca ceremonial, los platos de comida que servían, la imaginería y 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 a nombres, características ni modos de ejecución de los tambores rituales. Establece una clasificación émica de las canciones y menciona algunas generalidades, pero llama la atención que no haya profundizado este aspecto, que se presentaba 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]: 158).¹²

Al igual que lo referido para el caso de Taylor, se evidencia aquí el paradigma estético desde el cual se posiciona el antropólogo para caracterizar al fenómeno sonoro, que no es conceptualizado como parte constitutiva de la acción ritual, pese a que las referencias por él mismo registradas dan cuenta de algo más complejo:

¹² El énfasis es propio.

Se espera que en las semanas que preceden a los ritos principales, el *chugú* y el *diügü*, 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; *abaimahani*, 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 [...]. 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]: 158 y 159).

Por lo expuesto se puede afirmar que tanto Coelho como Taylor han incluido información cuantiosa 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]: 158), cuyas “canciones rituales y algunas de las canciones de trabajo [...] tienen un gran encanto” (Taylor, 1951: 7). Pero, aunque 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 apartado 3.6– para sintetizar el tratamiento complementario otorgado a la dimensión sonora por estos autores y la mayoría de quienes los prosiguieron.

1.2 Etnografías modernas sobre la música garífunas

Los trabajos de investigación específicamente focalizados en la música garífunas son acotados. Recopilaciones como la de Hadel (1976) o problematizaciones antropológicas como las de Oliver Greene (1998, 2008) tienen su base empírica en Belice. Al explorar los trabajos sobre Livingston (Guatemala), encontramos los de

Alfonso Arrivillaga Cortes (1985, 1988a y 1988b, 1999),¹³ investigador del Centro de Estudios Folclóricos de la Universidad San Carlos de Guatemala (CEFOL). Sus publicaciones se constituyen como un antecedente en términos del reconocimiento estatal de las tradiciones musicales garífunas y presentan un material que permite establecer diálogos con los registros actuales, para 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 (Pérez Guarnieri, 2019)–.

Arrivillaga Cortes 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 llama “toques de tambor”: *punta*, *hüngüngü*, *wanaragua*, *sarabanda*, *gunyei*, *chumba* y *sambay*. Establece una primera clasificación *etic* de estos géneros separando 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–. Su descripción de los instrumentos livingsteños incluye un detalle organológico del tambor “*garaón*” referido a su materialidad –“madera de Palo San Juan o Caoba, aros de bejuco, cuerdas de nylon, pines de madera”– y su sonoridad: “[Ciertos] tambores llevan una forlonera. Esta consiste en cuerdas de guitarra o cuerda de pescar de buen grosor, que es colocada sobre el parche del tambor, produciendo charleo al ser ejecutado. La fuerza sonora de este instrumento es sorprendente y suele escucharse a lejana distancia” (Arrivillaga Cortés, 1988a: 73). En otra publicación amplía su análisis y le atribuye una conexión con el tambor *loango* de Congo, África Central (Arrivillaga Cortés, 2011: 142 y 2013: 34). Al rastrear la procedencia del tambor garífuna, Oliver Greene sostiene que:

En diseño y construcción el *garawoun* revela rasgos africanos y amerindios. Consiste en un tronco de madera dura, generalmente caoba o *mayflower* que se ahueca con una sierra circular; los parches están hechos de piel (generalmente de venado y, a veces, de cabra o pecarí) y están equipados con bordonas de nylon o cuerdas de metal (Greene, 2008: 234).¹⁴

¹³ Antropólogo guatemalteco con formación etnomusicológica, ha abordado diversos temas vinculados, como la genealogía del fundador de Livingston (2016), el fenómeno migratorio (2010) y los movimientos de autoafirmación (2013).

¹⁴ “In design and construction, garawoun reveals African and Amerindian traits. They consist of a hardwood log, usually mahogany or mayflower that is hollowed out with a circular saw; the drumheads are made of skin (usually of deer, and sometimes of goat or peccary) and equipped with snares made of nylon or metal strings.

Tanto Arrivillaga Cortés como Greene hacen una diferenciación entre los géneros musicales seculares y el repertorio utilizado durante las ceremonias de culto a los ancestros siguiendo la división establecida por Taylor (1951) y Coelho (1995 [1955]). Desde el punto de vista organológico se establecen diferentes tipos de tambores. Para la música secular se utiliza el *garawoun segunda*, que marca la base, es más grande y grave que el *garawoun primera*, más pequeño y agudo, cuya función es improvisatoria. Greene menciona que para la música de la espiritualidad se utilizan “tres tambores *garawoun segunda*” (Greene, 2008: 234), lo que considero que es una conjetura errónea que evidencia la lógica del investigador más que la nativa, tal como veremos en el siguiente apartado. Al abordar específicamente la música ritual, los dos autores coinciden en mencionar al *lanigi garawoun* o “tambor corazón” adjudicándole una función comunicativa y sanadora a su sonido (Greene, 2008: 236) que es considerada como “extramusical” por Arrivillaga Cortés (2013: 35 y 41). Estas definiciones replican las de Byron Foster que compara a este tambor con “los latidos del corazón, una conexión con la tierra y con la vida, la antítesis de la muerte” (Foster en Arrivillaga Cortés, 2013: 36), así como la nominación de Douglas Taylor para el trío de tambores ceremoniales –*Lanigi*, *láfurugu* y *laórúa* (Taylor, 1951: 119)– lo que, desde la etnografía actual, no he comprobado (ver 3.4).

2. “Sordera antropológica” y “sonido-en-el-mundo”

El aspecto auditivo –música, sonidos y silencios– de los rituales no ha sido mayormente abordado de modo específico en la tradición antropológica en general, ni en el campo de estudios garífuna en particular, pese a la importancia que posee en términos de los sistemas de producción de sentido y significación (Peek, 1994). Ksenia Sidorova (2000) advierte que, incluso en las descripciones realizadas por Victor Turner sobre los rituales *ndembu*, 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 respecto a la comunicación entre los vivos y sus muertos, por lo que “escuchar es conocer” (Ritchie en Peek, 1994: 475). Se trata de representaciones relacionadas con “el mundo de lo desconocido”, es decir, la dimensión espiritual, sus secretos y misterios. 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 es fundamental 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” (Eliade, 2009: 152). Si bien los estudios del chamanismo se inician 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) que 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: 606),¹⁵ 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).

¹⁵ “Why is noise that is produced by striking or shaking so widely used in order to communicate with the other world?” (Needham, 1967: 606). En esta publicación Needham utiliza algunas rúbricas musicológicas, 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 connexion between percussion and transition” (Needham, 1967: 613).

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 ya no sea “oscuro”, pero sigue siendo “silencioso” debido a la relativa sordera de los estudiosos africanistas [...] (Peek, 1994: 475).¹⁶

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 el cual la construcción socialmente aceptada de *lo real* es únicamente aquello que podemos ver y tocar: lo visible y lo tangible. Los trabajos de Victor Zuckerkandl (1958) y Paul Stoller (1996; 2009) ponen de manifiesto 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– en virtud de 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) acerca del momento en que su perspectiva antropológica fue desafiada por una experiencia durante un ritual fúnebre del *candomblé* bahiano. 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.

¹⁶ “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: 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* a través de lo que escucha o toca (Zuckerklund, 1958).¹⁷ 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” 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, podremos 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 haciendo énfasis en la capacidad del sonido como generador de encuentros superadores de las dicotomías tangible-intangible, visible-invisible. 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, lo tangible y lo audible. A continuación daré cuenta de algunas de esas experiencias como un modo de contribuir al conocimiento existente sobre el tambor garífuna.

3. Mi etnografía

3.1 Garawoun

A modo de introducción a la perspectiva de “sonido-en-el-mundo” garífuna, presentaré una descripción básica de los aspectos materiales del instrumento objeto de esta investigación: el *garawoun*. Se trata de un tambor cilíndrico, cuyo casco es

¹⁷ 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 “supra-sensible de la realidad” (Carvalho, 1993) nos introduce en un aspecto un tanto vulnerable de la labor antropológica desde sus inicios, cuando autores como 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).

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 soga de nailon que se enrosca mediante piezas tubulares de madera, que son macizas, sin filo, de un promedio de 10 cm de largo por 2 cm de diámetro y 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 soga más fina se tensa cruzando transversalmente el cuero, la vibración que produce durante su ejecución genera un efecto de bordona. 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 bordonas en el mismo parche de ejecución son dos características que hacen del *garawoun* un membranófono particular en el contexto afroamericano.



Imagen 1. *Garawoun primera*. Museo Azzarini, IM825. Foto: Federico López.



Imagen 2. *Garawoun primera*, detalle de bordonas. Museo Azzarini IM825. Foto: Federico López.

Los tambores utilizados en el culto a los ancestros poseen una altura de entre 50 y 70 cm y un diámetro de entre 40 y 60 cm. 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 mecánica del toque involucra movimientos ascendentes y descendentes de las muñecas y los antebrazos. La *performance* involucra pasajes en los que se toca de pie con los tambores colgados del cuello, lo que posiciona el parche a la altura del pecho –por encima de los codos– y limita los movimientos de los brazos en su ángulo y altura. Al toque de los tamboreros de pie se lo denomina *chürürüiti*. El tamaño y el peso de estos instrumentos hacen de su ejecución un desafío que representa un acto de resistencia física y masculinidad.



Imagen 3. Trío de tambores ceremoniales colgados en Dabuyaba (Templo de culto a los ancestros). Quehueche, Livingston. 2013.

3.2 Ugulendu

El esquema rítmico ceremonial está compuesto por dos sonidos principales: uno abierto y vibrante, que se obtiene tocando con los dedos sobre la zona existente entre las bordonas y el borde del parche, y genera un timbre grave y ronco. El otro sonido es apagado y seco, se obtiene presionando ligeramente los dedos para detener la vibración generada por el sonido abierto, descrito anteriormente, y genera un timbre más agudo y de menor volumen. El ritmo se llama *ugulendu*, su secuencia está constituida por 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: 236), el ritmo oscila entre lo que occidentalmente se conoce como binario y ternario, de acuerdo con los momentos de la ceremonia.

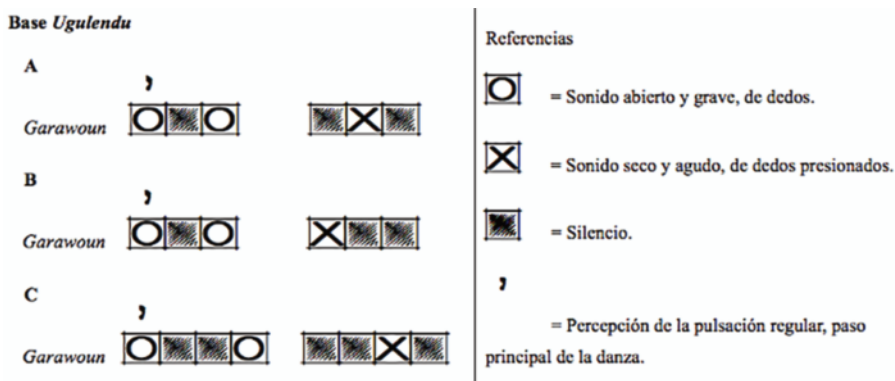


Imagen 4. Esquema rítmico del *Ugulendu*.

En la transcripción se describen tres posibles interpretaciones del *ugulendu*. En A se interpretan los tres sonidos de modo equidistante, por lo que se genera una metricidad ternaria. En B se produce un adelantamiento del sonido presionado “X”, que genera 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 otro trabajo (Pérez Guarnieri, 2019). 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 momentos más efusivos de la ceremonia –como en el *Mali*, momento de la ofrenda–. La digitación no es alternada, los tres sonidos se obtienen mediante el golpe de las dos manos casi al unísono, lo que produce una leve “apoyatura” o “*flam*” sin acentuar.

3.3 *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 12 y 20

cm y poseen un mango de madera de San Juan de un promedio de 20 cm. Cada par de *sísiras* se encuentra unida por un cordel de unos 70 cm de largo.



Imagen 5. *Sísiras*. Museo Azzarini. IM 826.

Foto: Federico López



Imagen 6. *Sísiras*. Museo Azzarini, IM 826.

Foto: Federico López.

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 palillos– 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 el frente y se retiran hacia atrás desde donde vuelven mediante un rulo que resuelve en el primer evento (destacado en gris en la transcripción). También pueden ejecutarse variaciones de este toque, como la graficada “B”, donde se reemplaza el rulo por dos sonidos bien definidos.

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 gritar “¡*Sísiras!*”. Teniendo en cuenta el tamaño de las calabazas y la dureza de las semillas que contienen, el volumen obtenido es de mucha intensidad.

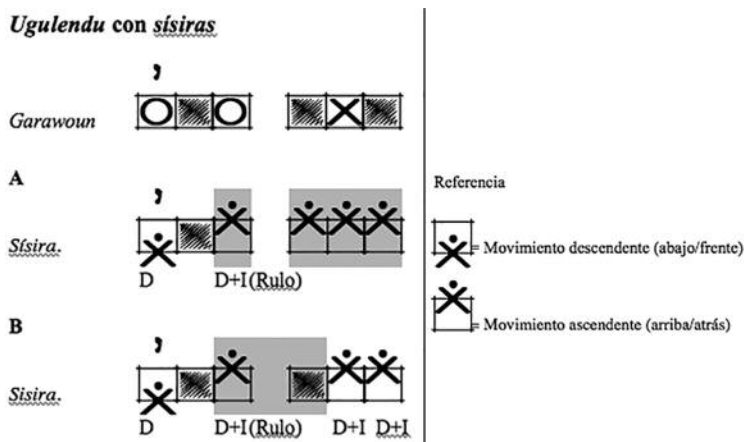


Imagen 7. Esquema rítmico de las *sísiras* con base de *ugulendu*

3.4 *Doümbrias*

Hemos descrito los aspectos materiales y performáticos, pero ¿qué validez posee un estudio sobre 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 constitutivos de la cultura garífuna. Dentro de la tradición etnomusicológica abundan los ejemplos en los que esta perspectiva materialista se ha establecido a partir de la publicación del sistema de clasificación de instrumentos, que Eric von Hornbostel y Curt Sachs realizaron en 1914, en un intento por brindar un criterio de clasificación abarcativo de todos los instrumentos del mundo. Si bien el mismo Sachs decía que “[...] 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: 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 los materiales de construcción y su morfología. Confundiendo el método clasificatorio con la realidad sonora, este sistema ocupa aún hoy un lugar central en exposiciones y publicaciones relacionadas con la etnomusicología. En el Museo Azzarini de la UNLP –espacio institucional donde trabajo– la exposición permanente era, hasta 2012, una puesta en escena de este sistema que no daba cuenta de los contextos culturales ni performáticos.¹⁸ Estos métodos clasificatorios suelen constituirse como guías de reificación y folclorización, ya que la pretendida “autenticidad o veracidad” de las tradiciones es discutida sobre la base de la materialidad de los artefactos que producen lo que en occidente se conoce como “música”. Pero 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 este trabajo no tendría mucho sentido describir que el *garawoun* es un membranófono de barril, de un cuero con atadura de soga –clasificación organológica 211.221– más que a los efectos de la citada clasificación. La particularidad del tambor aquí analizado trasciende las categorías prescriptas: aun considerando actualizaciones para los instrumentos americanos (Pérez de Arce y Gili, 2013) sigue siendo necesaria la adición de números que indiquen la presencia de bordonas en el parche y de pines reguladores de tensión. De cualquier modo estas descripciones no “reducen el enigma” de las ceremonias de culto a los ancestros. No 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]). Sin embargo, responden a la lógica clasificatoria de los sistemas del siglo XVIII cuya tarea consistió en ubicar a cada especie del planeta, sacarla de su entorno, colocarla en libros y colecciones con su nuevo nombre europeo, secular y escrito (Pratt, 1997). Por el contrario, se trata de realizar lo que Geertz llama una “inscripción etnográfica” que logre dar cuenta de la acción social donde las formas culturales se articulan y expresan sonidos correspondientes a un sistema simbólico que posee sus propios términos (Geertz, 1989).

¹⁸ La denominación “Museo de instrumentos musicales” evidencia la ponderación de los objetos por sobre las acciones, a pesar de que el propio Emilio Azzarini –donador fundacional– había expresado en vida su deseo de que la UNLP posea un “Museo del Hombre, pero expresado este como ser musical”. Informe de la Colección Azzarini realizado por el compositor Enrique Gerardi en 1965 (Archivo del Museo Azzarini).

El entramado de significados sobre el cual se insertan las acciones que implican el uso del *garawoun* es complejo y encriptado. Se constituye para los garífunas como un medio de comunicación con los ancestros y un emblema indentitario en el que todos se reconocen. Los *chugú* son ceremonias de culto a los espíritus ancestrales que pueden durar unas horas, un día o hasta tres jornadas, a diferencia de los *diügü*, cuya duración se extiende a una o dos semanas. Se realizan para cumplir el deseo de los espíritus, quienes las solicitan a través de la aflicción de algún familiar o por medio de la aparición onírica. Los motivos de estos pedidos pueden ser la necesidad de los ancestros de ser recordados o su deseo de promover la reunión y reconciliación familiar.

Los preparativos para su realización comienzan muchos meses antes por medio de “juntas espirituales” organizadas por el “Círculo de Espiritualidad Garífuna” –una agrupación de estructura jerárquica que reúne a líderes, músicos, médiums y personas vinculadas con la organización de las ceremonias–. En esas juntas se invoca a los ancestros, quienes dan a conocer sus necesidades, además de que se establecen acuerdos de fechas, duración y detalles, como quiénes serán los familiares que van a ser invitados. Las ceremonias son preparadas bajo estrictos procedimientos y son lideradas por el *buyei*,¹⁹ a quien se le atribuyen dotes de liderazgo e importantes poderes espirituales. Cada una de las personas que participan de los rituales ha sido *elegida* para tal fin: los ancestros han comunicado su voluntad de que realicen la función que se les otorga, lo que constituye en una obligación a la que no pueden negarse, bajo la pena de consecuencias graves (Sánchez y Pérez Guarnieri, 2018: 43). Esta elección se comunica a través de la posesión de los *ebu* –médiums– en ceremonias y juntas espirituales, así como a través de sueños.

Los momentos rituales son variados y complejos. Incluyen algunas instancias que alternan invocaciones, rezos católicos en español y en garífuna, momentos de comida y descanso e instancias en las que se generan rondas de danza y cantos con tambores en el centro del templo para ofrendar e invocar a los espíritus.

Los músicos ceremoniales forman parte de un grupo de personas *elegidas*. Los cantos son interpretados por doce mujeres llamadas *gayusa*, quienes aprenden por medio de revelaciones oníricas o por transmisión oral impartida por las *gayusa* mayores. Una de ellas es reconocida como la jefa, quien lidera decidiendo el

¹⁹ Si bien actualmente se reconoce en Livingston la figura de un único *buyei* como máxima y única autoridad espiritual (*buyei sínabeí*), existen también “grupos de espiritualidad” organizados con diversos nombres bajo la denominación de “hermandades”, dentro de las que otras personas también ejercen un liderazgo fuerte y se autoidentifican como *buyeis*. Esta es una de las principales disputas hacia el interior de la espiritualidad garífuna local, dado que a quienes se atribuyen el rol de *buyei* se los acusa de no serlo, debido a que “hay un solo *buyei*”.

repertorio y los detalles de duración e intensidad siguiendo al *buyei*. Los tambores son interpretados por tres hombres conocidos como *doümbrias* y dos ejecutantes de sonajas llamados *teibusísira*. Los toques son transmitidos por atribución de los espíritus, cuestión que explicaré más adelante. El jefe *doümbria* es quien toca el tambor central –*lanigi garawoun*– y dirige 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 hecha por Taylor (1951): *lanigi* en el centro, *láfurugu*, su doble a la izquierda y *laórua*, su tercero (Arrivillaga, 2013: 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.²⁰ Las confusiones se producen entre categorías: el nombre *emic* del instrumento –en su condición de objeto– es *garawoun*; al ser ceremoniales pueden ser llamados 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” –esto es, que ejerce la posesión espiritual o se comunica– con el tamborero ceremonial.

3.5 Modos de transmisión del toque, afinación y velocidad

Las personas *elegidas* como tamboreros reciben una serie de señales que, interpretadas por los líderes espirituales y el jefe *doümbria*, 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 Marco, uno de los *doümbrias*:

Yo tenía unos 18 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

²⁰ La voz *afurugu* corresponde a lo que se conoce como “la sombra o el doble”, es decir, una visión ontológica en la que cada persona posee a su vez un doble espiritual con el que convive y se relaciona de diversos modos. He relevado sobre esto algunas creencias que indican que se trata de un espíritu al que también hay que concederle ciertos pedidos. 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, aunque esto debería ser motivo de mayores indagaciones, considerando también que es aplicable a otro contexto (el beliceño de la primera mitad del siglo XX).

conté al *buyei* y enseguida me explicó algunas cosas. Ahí supe cómo debía sonar mi tambor” (Marcos, 71, f.o, 2016).²¹

Familiarizado con las formas en las que los garífunas refieren a los ancestros (“*estaba* allí en la playa y se acercó un Sr. Máximo así *se llama...*”) le pregunté si Máximo aún vivía, o si me podía contar algo sobre él. Don Marco 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 descansa, 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 (Marcos, 71, f.o, 2016).

Vemos en este relato, cómo la perspectiva del “sonido-en-el-mundo” (Stoller, 1996) se hace presente en el diálogo entre la fuerza del sonido y la fuerza de lo visible-invisible a través de un objeto 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 que 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 se refiere a la posesión espiritual– en los *ebu* –médiums– y dialogan con los participantes, ofreciendo consejos y vaticinios.

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

²¹ Las citas etnográficas 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”. Los nombres de los interlocutores han sido modificados para preservar su identidad.

encarnan, y el baile es más fuerte (Marcos, 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. Los tamboreros *doümbria* se refieren a estos toques como *binadu* –antiguos– y se manifiestan en contra de cualquier innovación, identificándose como necesarios actores de preservación de estas prácticas.

Con relación a la afinación, los *doümbria* modifican la tensión del parche por medio del mencionado sistema de *pines* y también golpeando el aro exterior con dos listones de madera. En la medida en que el aro descende 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 para escuchar 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.



Imagen 8. Detalle de los *pines* y afinación.



Imagen 9. *Doümbria* Tulio Baltazar (QPD) afinando. Casa de la Cultura Garífuna, Livingston. 2016.

3.6 El *cuarto sonido*

Uno de los aspectos performáticos más destacables del *ngulendu* se genera en un momento de la ceremonia en el que se hace la ofrenda de comida e intenciones a los espíritus, el *Malí*. Los tamboreros tocan el ritmo de pie –*chürürüti*–, se ubican en el centro del templo y se inclinan. El jefe *doumbria* coloca su tambor –*lanigi garawoun*– al ras del piso y comienzan a buscar el denominado *cuarto sonido*. Allí mismo, la jefa de las *gayusa* apunta su bastón de mando junto con el del *bueyi* 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” y la experiencia de participar de ese momento ritual me permitió vivenciar la sensación de unidad que, como un entramado rítmico invisible e inaudible, genera que todos continuemos danzando



Imagen 10. *Performance* del cuarto sonido durante la procesión de San Isidro. Livingston, 2018.

en sincronía. Luego, el ejecutante del *lanigi garawoun* se incorpora y gradualmente vuelve a hacer audible el ritmo hasta que el volumen de los tambores vuelve a su máxima expresión. Esta es quizás la instancia más representativa del sentido del *chugú*:

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 mali*, 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).

La *performance* del cuarto sonido suele generarse también durante procesiones como las del Día del Garífuna de Guatemala o San Isidro Labrador, en las que se interpretan himnos y canciones tradicionales sobre el género *hüngübüngü* (Pérez Guarnieri, 2019).

3.7 *Sísiras* y *requisito*

Las *sísiras* “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.

En la medida en la 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*, producido con la yema de los dedos en el borde del tambor y referido por el jefe *doiumbria* como *el requisito*. Es ejecutado como una señal para anunciar un cambio de intensidad o de canto, de acuerdo con la ordenada liturgia del *chugú*. Es una función exclusiva del *lanigigarawoun*, el 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 aludida “fascinación occidental” por los virtuosismos de las músicas tradicionales (Feld, 2001), ya que se le da valor al conocimiento y la autoridad del jefe de los *doümbria* más allá de las rúbricas occidentales que generalmente ponderan aspectos como la velocidad o la densidad de figuras.

3.8 Música de la espiritualidad y música “de calle”

La división entre un repertorio de música ritual o de la espiritualidad y una música secular se establece, en el campo de estudios garífuna, desde las etnografías de Taylor (1951), que, a su vez, fueron replicadas por Arrivillaga (1988a y 1988b) y Greene (2008). Los propios cultores refieren al ritmo *ugulendu* como de uso exclusivo ritual y a otros géneros musicales como el *hüngühüngü*, *paranda*, *punta*, *chumba* y *wanaragua* como “de calle” o “de fiesta”. Los tambores rituales son tres, poseen un tamaño considerablemente grande y se reservan únicamente para su uso en ceremonias. Los tambores “de calle” son dos: el *garawoun segunda* –que hace la base y posee una bordona de sogá– y el *garawoun primera* –que es más pequeño, posee una bordona de metal e improvisa–. En términos estrictamente sonoros, el *hüngühüngü* presenta la misma base que el *ugulendu*, pero se diferencia en que, al ser “de calle”, se interpreta también con el aditamento de un tambor *garawoun primera*, que improvisa. Sin embargo, es importante destacar que desde la perspectiva garífuna la denominación del ritmo no se establece por la producción sonora –dos sonidos graves y uno agudo–, sino por el contexto de uso: el *ugulendu* en el culto a los ancestros y el *hüngühüngü* en la calle. Del mismo modo opera la lógica para nominar a los tambores. Los instrumentos utilizados en las ceremonias reciben nombres particulares y los utilizados en “la calle”, para hacer la base, se denominan *garawoun segunda*. Estas aclaraciones tienen como objetivo discutir el modo en el que en otros trabajos se toman como sinónimos el *ugulendu* y el *hüngühüngü* (Arrivillaga, 1988b, que luego es reformulada en Arrivillaga, 2013) y los tambores ceremoniales con el *garawoun segunda* (Greene, 2008). En ambos contextos se utilizan también las *sísiras*. En la música “de calle” también se incorporan caparazones de tortuga –*bugudura*– percutidos con baquetas de madera, una innovación organológica resultado del movimiento de *punta rock* que comenzó en Belice en la década de 1970 e incorporó también instrumentos utilizados en la música caribeña y estadounidense de difusión masiva, como la batería, la guitarra eléctrica y los

sintetizadores (Greene, 2002: 196).²²

Hechas estas descripciones, es importante destacar que la música secular se encuentra absolutamente cargada de múltiples sentidos de la espiritualidad. Toda *performance* “de calle” se inicia con el género *hüngünhüngü* cuyas canciones hacen referencias a “abrir la puerta” de la dimensión espiritual. Asimismo, la base de los tambores posee como secuencia principal tres sonidos, dos graves y uno agudo, de modo similar al *ugulendu* ceremonial. Las referencias a la ancestralidad son permanentes en las letras y en las danzas, dado que expresan las labores tradicionales –*chumba*–, evocan el período etnogénico –*hüngühüngü*, *wanaragua*–, cuentan historias –*paranda*– o se utilizan como parte de las prácticas funerarias –*punta*–. También es importante destacar que en las ceremonias de culto a los ancestros se incluyen momentos “de fiesta” en los que los espíritus piden bailar *punta* o *paranda*, por lo que la música secular es practicada en el contexto ritual. La etnografía indica que las etiquetas clasificatorias, entonces, requieren ser problematizadas y que el análisis debe focalizarse en la multiplicidad de sentidos que las acciones musicales poseen.



Imagen 11. Niños tamboreros. *Garawoun primera* (izq.), *Garawoun segunda* (der.). Barrio San José, Livingston, 2016.

²² Entre los máximos exponentes de este movimiento encontramos a Andy Palacio. También se destaca la difusión masiva del *hit* comercial “Sopa de caracol”, compuesta por el garífuna beliceño Hernán “Chico” Ramos y adaptada por la agrupación hondureña “Banda Blanca”.

3.9 Experiencia etnográfica y hermenéutica nativa

El acceso al conocimiento espiritual está restringido a practicantes y *elegidos*. Mi participación en las ceremonias, los registros audiovisuales y las entrevistas que se me concedieron forman parte de una estadía prolongada en el campo y, fundamentalmente, de una serie de acontecimientos, permisos y señales atribuidas al deseo de los ancestros. Algunas de esas situaciones fueron explicitadas y analizadas en mi tesis de maestría (Pérez Guarnieri, 2019) y en un trabajo realizado en conjunto con uno de los líderes espirituales (Sánchez y Pérez Guarnieri, 2018). La primera vez que se me permitió registrar el audio de una ceremonia fue en un *chugú* en el barrio *Barique* de Livingston. Luego de la apertura de la ceremonia con los cantos *abeimahani*, interpretado por seis *gayusas*, hubo un breve descanso y unos rezos. Los *doiimbria* se incorporaron, colgaron los tambores de sus cuellos y, desde el centro, don Marcos comenzó a marcar el *ugulendu*. Las *gayusas* iniciaron sus cantos y todos los presentes se sumaron a cantar:²³

Gibetuurubanuawawagu

mafñeñi tougie (x2)

ae mafñe bubei luagu binadu

oh galallebubullebu nibari

wafumuraleñon muwa

Mucho hablan de nosotros,
no creen en nosotros
si tu no crees en los ancestros
aunque te prepares, mi nieta,
vamos a darle vuelta a la tierra.

[Taguara walügü gayü Idenderu

wamaliba

Tawara walügü gayü Idenderu

wamaliba

wamalibaba 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

Tal como surge de la letra de la canción, la creencia en los ancestros y su ritualización es un mandato ineludible, y su olvido es la principal causa de irritabilidad de los espíritus. En el registro de audio puedo apreciar la interpretación del *ugulendu*, las voces de las *gayusas* y los gritos de las personas

²³ Registrada en julio de 2013, en Livingston, Guatemala. Regrada por Elvira Álvarez y Blanca Franzuá, enero de 2016. Traducción a cargo de Elvira Álvarez y Érica Arriola. Colaboración en la revisión de Sofía González.

en el momento de la posesión, tal como refiere don Marcos en su relato. En esas situaciones los líderes espirituales auxilian a los médiums rociándolos con aguardiente y sahumándolos con copal. Los cuerpos se estremecen, 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 y funciona 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 y 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. Esta relación temporal ha generado una hermenéutica para explicar el trío de tambores, muy difundida entre los garífunas: el tambor del medio –*lanigio isiley*– representa el presente y los otros dos, las dimensiones temporales pasado y futuro. No se trata de algo improvisado, sino que responde al mundo simbólico que se hace evidente 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, 2007) 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 etnogenico– como el eje axial de la dinámica ritual.

El acceso al conocimiento implica un régimen de jerarquías o privilegios culturalmente aceptado que faculta a determinados grupos o personas incluidas dentro del Círculo de la Espiritualidad para la toma de decisiones o la interpretación de situaciones de interés colectivo. Esta instancia es lo que Roger Keesing (1987) –en su crítica a cierta ingenuidad de la perspectiva geertziana– denomina “sociología del conocimiento”, para cuestionar la perspectiva de la

cultura como un mero fenómeno colectivo de símbolos y significados compartidos, y postular que el conocimiento es, en realidad, siempre distribuido y controlado. La pregunta que debe formularse 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. Esto también genera ciertas pugnas en cuanto al uso y la interpretación de símbolos. Para el caso del trío de tambores ceremoniales, Juan Carlos Sánchez – *oïmagulei*, mensajero de los ancestros con una profusa actividad de difusión de la espiritualidad local– 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: 73 y 74).

Sánchez introduce así una interpretación alternativa que se condice también con los testimonios de “humanización” del *garawoun*, que 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 no solo concuerda con la atribución de nombres comentada en el apartado 3.4, sino que además con una de las características organológicas distintivas del *garawoun*: la adición de bordonas, que podríamos relacionar con los “instrumentos parlantes” y la búsqueda de sonidos que evoquen la voz de los espíritus, que ya hemos referido en el apartado 2.

Algunas conclusiones

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. Algunas de las características expuestas en este trabajo coinciden con ciertas generalidades analizadas sobre los 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. Sin embargo, 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*. 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 (Murrel, 2010).

En este trabajo he planteado que las investigaciones sobre la cultura garífuna incluyen descripciones y referencias sonoras que abundan en etnocentrismos y evidencian un desconocimiento generalizado de la perspectiva musicológica –a excepción de los reseñados en el punto 1.2–. La experiencia etnográfica permite comprobar que la música forma parte del núcleo del conocimiento espiritual, es decir, que se presenta como una actividad constitutiva de la espiritualidad y la práctica ritual garífuna. La espiritualidad es la matriz identitaria en la que se configuran las relaciones sociales. Esta matriz se sostiene sobre la base de un conocimiento cuyos canales de transmisión develan un sistema de jerarquías con un régimen iniciático que recibe, interpreta, perpetúa y difunde el mandato de los espíritus. Este mandato implica el compromiso de recordar y ofrendar a los espíritus de acuerdo a una compleja serie de procedimientos rituales, por lo que se constituye como una fuerza social que sanciona el olvido o el incumplimiento de las normas rituales por medio de la aflicción –el poder de enfermar, a veces fatalmente–.

La comunicación con los espíritus se genera de diversos modos. Los sueños, las apariciones, las señales –como sonidos o el movimiento de objetos– y la posesión durante la práctica ritual son los medios utilizados por los espíritus. La música, la oración y la ofrenda resultan ser los canales agenciados por los vivos. Se trata de una organización sonora que caracteriza a la cultura garífuna, pero que también opera para su propia constitución. La música se constituye como un modelo de y para la transmisión de la cultura garífuna. Por tal motivo, llama la atención que las etnografías más completas e influyentes no incluyan el aspecto auditivo como parte de sus análisis y, en su lugar, abundan en datos que responden más a la lógica del coleccionismo que a la inclusión de la actividad musical como parte constitutiva del entramado social.

Lanigi garawoun –el tambor corazón o tambor central– se presenta como una síntesis de la matriz identitaria garífuna. Sus modos de acción (tipos de golpe y combinaciones), afinación (tensión del parche y bordonas), 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 a su antigüedad y procedencia (son herencias familiares), su lugar de guarda (hay familias que los custodian), su nombre (asignados a un *ahario* 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 requieren ser analizados específicamente en futuros trabajos, ya que comparten el secretismo y la exclusividad ritual, y presentan particularidades en términos de la interpretación (repertorio, corporalidad e intensidad), la textura (tipo y cantidad de voces) y la transmisión (vía jerárquica por parte de la jefa *gayusa* y los espíritus).

Por ello 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, conforman una unidad de sentido. La música, entonces, se presenta como un conjunto de patrones sónicos constructores del vínculo más poderoso: el de los vivos y los muertos, vehiculizando la fuerza social que modela la garifunidad.

Bibliografía

- 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*: 30-91.
- . 1999. “Danzas de carácter africano entre los Garinagu”. *La tradición popular* 124: 1-13.
- . 2010. “La diáspora garífuna entre memorias y fronteras”. *Boletín de Antropología* 41 (24): 84-95.
- . 2011. “La punta: un ritmo para festejar la nación garífuna”. En *A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro*

- Iberoamericano*, coordinado por Albert Recasens y Cristian Spencer Espinosa, 139-150. Madrid: Akal.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso. 2013. “El tambor garífuna, más allá de un instrumento musical”. En *La música como diálogo intercultural. Actas del Primer Encuentro de Etnomusicología*, coordinado por María Luisa De la Garza Chávez y Cicerón Aguilar, 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.
- Becker, Judith. 1994. “Music and Trance”. *Leonardo Music Journal* 4: 41-51.
- Blades, James. 2005. *Percussion instruments and their history*. London: Kanhn & Avrill.
- Blacking, John. 2010 [1973]. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- Carrington, J.F. 1971. “The musical dimension of perception in the upper Congo, Zaïre”. *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.
- Coelho, Ruy G. de Andrade. 1995 [1955]. *Los negros caribe de Honduras*. Tegucigalpa: Guaymuras.
- Conzemius, Eduard. 1928. “Ethnographical notes on the black carib (garif)”. *American Anthropologist* 30 (2): 183-205.
- 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.
- 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.
- De Valois, Alfred. 1861. *Mexique, Havane et Guatemala. Notes de Voyage*. París: Dentu.
- Eliade, Mircea. 2009. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Eli, Victoria. 1998. “Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá”. *Antropología* 15-16: 113-137.
- Feld, Steven. 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.
- Frigerio, Alejandro. 2000. *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*. Buenos Aires: EDUCA.
- García, Miguel A. 2005. *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 2012. *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: del Sol.
- Geertz, Clifford. 2005. *La interpretación de las Culturas*. Barcelona: Gedisa.
- . 1989. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Ghidinelli, Azzo. 1976. *La familia entre los Caribes Negros, Ladinos y Kekchies de Livingston. Guatemala Indígena* 3-4 (XI). Guatemala: Instituto Indigenista Nacional.
- González, Nancie L. Solien. 1979. *La estructura del grupo familiar entre los caribes negros*. Guatemala: Seminario de Integración Social.
- Goldman, Marcio. 2003. “Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografía, antropología e política em Ilheus, Bahia”. *Revista de Antropología* 46 (2): 445-476.
- Gomez, A. y Krumah Nelson, L. 2012. “Drum Culture: Capturing, Connecting and Transmitting an African Legacy in Grenada, Latin American and Caribbean”. *Ethnic Studies* 7 (3): 321-346.
- 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.
- . 2008. “Garifuna Music in Belize”. En *Concise Garland Encyclopedia of World Music*, 234-239. New York: Routledge.
- Hadel, Richard S.J. 1976. “Black Carib Folk Music”. *Caribbean Quarterly* 22 (2-3): 84-96.
- Henry, Clarence B. 1999. “The use of music and musical instrument in the candomblé religion of Salvador da Bahía, 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.
- Ihde, Don. 2007 [1976]. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York.
- Jean-Baptiste, Étienne. 2008. *Matrice bèlè: les musiques bèlè de Martinique: une référence à un mode social alternatif*. Fort de France: Mizik Label.
- Johnson, Paul C. 2007. "On Leaving and Joining Africanness through Religion: The 'Black Caribs' across Multiple Diasporic Horizons". *Journal of Religion in Africa* 37 (2): 174-211.
- Keesing, Roger (1987) "Anthropology as Interpretative Quest". *Current Anthropology*, 28, (2): 161-176.
- Lifschitz, Edward. 1988. "Hearing us Believing: Acoustic Aspects of Masking in Africa". En *West African Masks and Cultural Systems*, editado por S.L. Kasfir, 221-229. Tervuren, Belgium: Musee Royal de L'Afrique Centrale.
- Merriam, Alan. 1965. "African Music". En *Continuity and Change in African Cultures*, editado por William R. Bascom y Melville J. Herskovits, 49-86. Chicago: Phoenix Books.
- Murrell, Nathaniel S. 2010. *Afro-Caribbean Religions*. Philadelphia: Temple University Press.
- Needham, Rodney. 1967. "Percussion and Transition". *Man* 2 (4): 606-614.
- Peek, Philip M. 1994. "The sounds of silence: cross-world communication and the auditory arts in African societies". *American Ethnologist* 21 (3): 474-494.
- 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.
- Perez Guarnieri, Augusto. 2007. *África en el aula: una propuesta de educación musical*. La Plata: Edulp.
- . 2019. "Tambores de historia: música, ritual y memoria en los garífunas de Livingston, Guatemala". Tesis de maestría, FLACSO-Argentina.
- . 2021. "Ser afectado por la resistencia: *wanaragua*, ancestralidad y sueños de los garífunas de Livingston, Guatemala", en *Músicas afrohispanas*, dossier editado por Luis Gimenez. *Trans. Revista Transcultural de música* 25.
- Pratt, Mary L. 1997 [1992]. *Ojos Imperiales. Literatura y transculturación*. Quilmes: UNQ.
- 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.

- Rouget, Gilbert. 1985. *Music and Trance: A theory of the relations between Music and Possession*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sachs, Curt. 1947. *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires: Centurión.
- Sánchez, Juan Carlos y Pérez Guarnieri, Augusto. 2018. *Palabra(s) de Ounagülei(s). La espiritualidad garífuna de Livingston, Guatemala*. Guatemala: FLACSO.
- Sahlins, Marshall. 1988. *Islas de Historia*. Barcelona, Gedisa.
- Scott, Justin. 2009. *The drummers Bible*. Chartwell: New Jersey.
- 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 Religión, 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.
- Stoller, Paul. 1996. *Sounds and Things. Pulsations of power in Songhay*. En *The performance of Healing*, editado por C. Laderman y M. Roseman, 165-184. New York-London: Routledge.
- . 2009. “Re-writing Culture”. *Etnofoor* 21(1): 45-59.
- Taylor, Douglas Mac Rae. 1951. *The black caribs of British Honduras*. Nueva York: Viking Fund Publications in Athropology.
- 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.
- Wade, Peter. 2003. “Repensando el mestizaje”. *Revista Colombiana de Antropología* 39: 273-296.
- Walker, Sheila. 1972. *Ceremonial Spirit Possesion in Africa and Afro-America*. Leiden: E.J. Brill.
- 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.
- 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, N.J.: Princeton University Press.