

Ugulendu: tambores, sonajas, cantos y sonofanías de la espiritualidad garífuna guatemalteca

Augusto Pérez Guarnieri

Museo de Instrumentos Musicales Dr. Emilio Azzarini (UNLP)

Instituto de Investigación en Etnomusicología (DGEART)

perezguarnieri@yahoo.com.ar

Resumen

En este texto presento un análisis simbólico de la música de la espiritualidad de la población garífuna de Livingston, Guatemala desde la antropología de la experiencia y la perspectiva de sonido-en-el-mundo. A tal efecto comienzo con una presentación de este grupo étnico, el marco teórico-metodológico que sustenta la investigación y una breve revisión sobre los antecedentes referidos a esta población. Luego describo el *chugú* –ceremonia de culto a los ancestros– y los aspectos clave referidos a la musicalidad de estos rituales, explorando sus materiales, prácticas y *performers*. Sostengo que el *ugulendu* –género musical ceremonial– se presenta como una condición cultural determinante de la eficacia comunicativa con los espíritus y que el *lanigi garawoun* no solo es el tambor principal de estas prácticas, sino que representa el núcleo central de la cultura garífuna. Se trata de una música poderosa que afecta y moviliza la vida de las personas que la experimentan. Los modos de acción, interpretación y transmisión de los toques de tambor, sonajas y cantos liderados por tamboreros –*doümbrias*– y cantantes –*gayusa*– involucran la agencia de los espíritus a través de revelaciones acústicas o *sonofanías* y se configuran como experiencias de conocimiento que vehiculizan significados constitutivos de la matriz identitaria garífuna.

Palabras clave: garífunas; etnomusicología; espiritualidad; ritual; Livingston; Guatemala.

Ugulendu: Drums, Rattles, Songs and Sonophanies of Guatemalan Garifuna Spirituality

Abstract

In this text, I present a symbolic analysis of the music of the spirituality of the Garifuna population of Livingston, Guatemala, drawing from the anthropology of experience and the perspective of sound-in-the-world. To this end, I begin by presenting this ethnic group, the theoretical-methodological framework that supports the research, and a brief review of the background related to this population. Then, I describe the *chugú* –ancestor worship ceremony– and the key aspects related to the musicality of these rituals, exploring their materials, practices, and performers. I argue that the *ugulendu* –ceremonial musical genre– is presented as a determining cultural condition of communicative efficacy with the spirits and that the *lanigi garawoun* is not only the main drum of these practices but also represents

the core of Garifuna culture. It is a powerful music that affects and mobilizes the lives of the people who experience it. The modes of action, interpretation, and transmission of the drum beats, rattles, and songs led by drummers –*doümbrias*– and singers –*gayusa*– involve the agency of the spirits through acoustic revelations or *sonophanies*. They are configured as experiences of knowledge that convey constitutive meanings of the Garifuna identity matrix.

Keywords: Garifuna; Ethnomusicology; Spirituality; Ritual; Livingston; Guatemala.

1. Introducción

Los garífunas conforman un grupo étnico al que Mary Helms denomina como “tribu colonial” al considerarlo como una mezcla circuncaribeña, síntesis de etnicidad y religión ocurrida por un encuentro “no elegido” por ninguno de los grupos que la integran (Helms 1969). Su etnogénesis se ubica en la Isla de San Vicente (Antillas Menores) producto de la interacción entre grupos de indígenas caribe-isleños y africanos –escapados de colonias europeas vecinas y naufragios– quienes se aliaron hacia el s. XVII para resistir la hostilidad de franceses e ingleses que pugnaban por la posesión de la isla (Foster 1987). El encuentro de esta diversidad de personas y procedencias en un contexto de guerra y sometimiento generó procesos de creación cultural particulares y complejos que modelaron instituciones y prácticas que dieron lugar a esta nueva identidad colectiva (Mintz y Price 2012 [1976]). En 1797 los garífunas fueron deportados a Honduras y desde allí se diversificaron en asentamientos poblacionales en Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua. Livingston es la localidad donde se reconoce la presencia garífuna en Guatemala, constituye la salida al mar Caribe y solo puede accederse por vía marítima o fluvial. Su aislamiento no se relaciona únicamente con lo geográfico sino también con el modo en el que el propio Estado-nación guatemalteco mantiene a la población en una situación marginal. Desde mediados del siglo XX y de manera creciente hasta la actualidad, se ha generado un segundo movimiento diaspórico hacia los Estados Unidos donde la presencia garífuna supera en cantidad a la población total en Centroamérica.¹ Este proceso implica intercambios económicos, simbólico-identitarios, religiosos y políticos de impacto en las comunidades centroamericanas donde gran parte de las familias dependen económicamente de alguno de sus integrantes emigrados.

La población garífuna de Livingston comparte, al igual que muchas otras comunidades de afrodescendientes e indígenas en América, una “historia social del silencio”, ya que han sido consideradas culturalmente irrelevantes, socialmente inexistentes y ubicadas por fuera de la conformación del Estado-nación (Cirio 2015, 96-97). La situación de aislamiento espacial, pobreza estructural² y los procesos de alterización configuran a esta población como una minoría étnica y lingüística, protagonista de un “proceso de etnicismo” (Namane en Comaroff 2011, 47) que deriva en la falta de atención estatal a sus necesidades básicas. Pero también es posible identificar el silencio en términos de la producción académica dedicada a este grupo,

1. Los datos indican los siguientes números poblacionales de garífunas por país: 98.000 en Honduras, 14.061 en Belice, 500 en Nicaragua, 120.000 en Estados Unidos (Arrivillaga 2009) y 19.529 en Guatemala distribuidos en diversas localidades (INE 2018).

2. La estadística oficial indica que un 54% de la población se encuentra en situación de pobreza extrema y un 90% en pobreza total para el municipio de Livingston (INE 2011).

en donde se comprueba una relativa “sordera antropológica” (Peek 1994) que considera el aspecto sonoro –música, sonidos y silencios– de modo complementario y poco relevante para la problematización cultural. Sin embargo, tal como me propongo explorar y demostrar en este artículo, los toques de tambor, sonajas y cantos poseen para los garífunas una relevancia socialmente determinante. A través de *performances* musicales este grupo construye, proclama y recrea su identidad en el marco de relaciones asimétricas de poder que involucran actores como el Estado-nación y la Iglesia católica. Desde una perspectiva de la antropología de la experiencia (Turner 1986) con particular interés en la dimensión sonora y a partir de un extenso trabajo etnográfico en Livingston que me permitió la interacción –entre 2008 y 2019– con estas *musicalidades culturalmente diferenciadas* (Pérez Guarnieri 2022), mi objetivo es analizar uno de los aspectos menos estudiados en el ámbito etnomusicológico: el *ugulendu*, género musical interpretado durante los rituales de culto a los ancestros garífunas sobre el cual presento aquí materiales inéditos.

2. Sonido-en-el-mundo, sonofanías y musicalidades culturalmente diferenciadas

El aspecto auditivo –música, sonidos y silencios– de los rituales no ha sido mayormente considerado en el campo de estudios garífuna (Pérez Guarnieri 2021) y en la tradición antropológica en general, pese a la importancia que posee en términos de los sistemas de producción de sentido y significación (Peek 1994). Siguiendo el planteo de Chernoff (1979) en sus trabajos sobre la música africana, aún se advierte una dicotomía entre el ámbito musicológico –en el cual se colectan datos con la intención de aumentar el conocimiento musical– y la antropología cultural, donde la discusión sobre lo social excluye el aspecto sonoro.³ La música suele presentarse en los análisis sociales como complemento de algo más importante (Chernoff 1979, 28-29) y no se integra como parte relevante de la “pregunta antropológica” (Krotz 1994, 8), es decir, la reflexión sobre el contacto cultural que permita dar cuenta de los sistemas de relaciones sociales y las redes de significados sobre las cuales se insertan los hechos etnografiados.

En diversas sociedades africanas “escuchar es conocer” (Ritchie en Peek 1994, 475, traducción propia), ya que la música, los sonidos y los silencios ocupan una centralidad con relación a la comunicación entre los vivos y sus muertos. Se trata de “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, 489). Podemos caracterizar de ese mismo modo a la cultura garífuna, donde se identifica un ámbito de prácticas y experiencias de conocimiento localmente conocidas como “espiritualidad” dentro de las cuales el sonido dinamiza los diálogos entre los practicantes y los espíritus de sus antepasados. La música en este contexto se configura como una acción determinante para la comunicación con los espíritus, generando cambios en el estado de ánimo y la salud de la población, característica que también podría ser analizada desde la perspectiva de los estudios del chamanismo sobre diversas religiosidades americanas (Vázquez 1997; García 2005).

3. Sidorova (2000, 94-95) destaca este aspecto en los estudios sobre ritualidades, como el caso de los *ndembu* estudiados por Victor Turner, quien omite describir los sonidos con los que se establece la comunicación con los espíritus.

Tal como describiré en este artículo, los modos de transmisión e interpretación de la música ritual garífuna involucran la agencia de los espíritus, quienes brindan indicaciones acústicas, detalles de repertorio y diversas pautas a través de revelaciones o manifestaciones acústicas que propongo denominar como *sonofanías*, es decir, la irrupción de un sonido atribuible a la dimensión espiritual en la cotidianidad. Se trata de un concepto que surge de la adaptación de las *hierofanías*, término con el que Eliade (1994) menciona la irrupción de lo sagrado en la vida de las personas. Para el registro y la comprensión de este aspecto, es importante problematizar el dominio del sentido visual existente en la percepción occidental de la realidad (Ihde 2007 [1976]; Stoller 1989 y 1996) donde la construcción socialmente aceptada de lo real es únicamente aquello que podemos ver y tocar: lo visible y lo tangible, excluyendo lo invisible y lo intangible (Zuckerlandl 1958). La perspectiva de sonido-en-el-mundo (Stoller 1996) propone (re)pensar la percepción de la realidad involucrando al sonido como una fuerza actuante que articula y genera encuentros entre lo visible-invisible y lo tangible-intangible, considerando que las percepciones se entrelazan y uno puede *oír con la mirada*, o *ver con los oídos* a través de lo que escucha y/o toca. La experiencia auditiva 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. 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. Durante mi etnografía he vivenciado experiencias como la del "cuarto sonido" garífuna, un momento del ritual *chugú* en el que los tamboreros disminuyen los volúmenes del toque *ugulendu* hasta el silencio absoluto y, sin embargo, la cohesión generada por la *performance* produce un balanceo grupal sincronizado en un lapso en el que el ritmo "se siente pero no se escucha", propiciando estados de posesión. Se trata de una instancia de comunicación con la dimensión espiritual que se constituye como un claro ejemplo de cómo un sonido –o la ausencia de este–, vehiculiza significados y promueve acciones de eficacia comunicacional que trascienden el canon de una realidad visible y tangible.

Los detalles interpretativos que analizaré en este artículo solo son accesibles a través de la experiencia y el intercambio con los músicos ceremoniales. No se trata únicamente de "aprender el toque" o la melodía sino de acceder al entramado de significaciones en el que se inserta la acción sonora. En mi investigación he adaptado el concepto de *bimusicalidad* (Hood 1960) para generar un conocimiento musical experiencial, interactuado e interconstruido entre el sujeto-etnógrafo y los protagonistas de *musicalidades culturalmente diferenciadas* (Pérez Guarnieri 2022). Me interesa destacar que el trabajo de campo en el ámbito de la etnomusicología ya no debe ser entendido como observar, escuchar, transcribir y coleccionar, sino como experimentar y comprender música (Titon 2009). Se trata de corporizar sonidos y movimientos, deconstruir la propia subjetividad musical y experimentar con *Otros*, en la convicción de que la música y la construcción social de la experiencia sonora es solo comprensible en su contexto cultural.

3. Geografía espiritual garífuna: un mapa mudo

En la literatura de viajes producida por diplomáticos, misioneros y naturalistas que visitaron poblaciones garífunas durante el siglo XIX (Cornette 2019 [1858]; De Valois 1861; Brigham 1887) y en las etnografías más influyentes producidas por científicos sociales durante la primera mitad del s. XX (Conzemius 1928; Taylor 1951; Coelho 1995 [1955]) se incluyen

descripciones y referencias sonoras, lo que reafirma la centralidad de esta dimensión para la vida social garífuna. Ningún viajero, científico o etnógrafo pudo pasar por alto la omnipresencia de la música en esta cultura, aunque las menciones abundan en etnocentrismos, coloquialismos y un desconocimiento de la perspectiva musicológica. En consonancia con la generalizada “sordera antropológica” planteada por Peek al destacar el modo en el que los estudios sobre algunas sociedades africanas audio-orientadas se presentan extrañamente “silenciosos” (Peek 1994, 475), la producción académica dedicada a la cultura garífuna aborda la dimensión sonora como un aspecto complementario. Los únicos trabajos que analizan la musicalidad garífuna de Livingston de modo específico son los de Arrivillaga Cortés (1988 a y b; 1990; 2011; 2013), que poseen un énfasis en la organología y los repertorios donde se incluye una breve descripción del *jungujugu de chugu* como un género de uso exclusivo ritual, aunque sin abordar la música ceremonial en detalle. Esta información es replicada años después en la entrada “Guatemala” en la *Enciclopedia Garland*, citando de modo casi idéntico el trabajo de Arrivillaga Cortés (1990) y mencionando que se trata de “un ritmo ligeramente acentuado ejecutado por tambores, que es bailado por hombres y mujeres que pueden entrar en trance” (O’Brien-Rothe 1998, 734, traducción propia). Si bien llama la atención la falta de especificidad en dicha descripción (“un ritmo ligeramente acentuado”), resulta aún más curiosa la descripción de los combos musicales garífunas –incluidos los géneros rituales– como “afrocubanos en ritmo y estilo” (O’Brien-Rothe 1998, 733, traducción propia). Esta comparación de la música garífuna con la afrocubana no se evidencia como un intento por describirla sino, antes bien, como un modo de familiarizar al lector con lo que tácitamente se presenta exótico ya que se trata de expresiones del ámbito afroamericano sobre las que la producción académica es considerablemente menor –tal como ocurre también con el *Big Drum* de Granada (Gomez y Krumah Nelson 2012), el tambor *bèlè* de Martinica (Jean-Baptiste 2008), la musicalidad de los *maroons* de las Guayanas (Bilby 2022) y diversas religiosidades creolizadas del Caribe (Murrel 2010).⁴

El campo de la religiosidad garífuna es amplio y complejo. La mayoría de la población livingsteña es creyente en el catolicismo y en lo que localmente se conoce como “espiritualidad”: una serie de conocimientos y prácticas que integran cultos de invocación a los espíritus de los antepasados y componentes de la liturgia católica. La espiritualidad no es considerada como una oposición al catolicismo ya que los ancestros garífunas fueron, en vida, practicantes de dicha religión y es gracias a la intercesión del dios católico que pueden comunicarse con sus descendientes vivos. Por el contrario, el poder eclesiástico desarrolla una misión de “saneamiento” espiritual para imponer la liturgia católica de modo dilemático y promover la enajenación de estas prácticas, generando tensiones que son mejor comprendidas en términos de procesos de control cultural (Bonfil 1991). Desde la producción académica, estos conjuntos de prácticas y creencias se insertan en el amplio marco de las expresiones culturales afroamericanas, donde las investigaciones se focalizan en los afrocatolicismos, principalmente de Brasil y Cuba, dentro de los cuales se identifican elementos culturales atribuibles a una matriz afro como los procedimientos de invocación a través de tambores y cantos, la ofrenda de alimentos, y las ceremonias sustanciadas/controladas por regímenes iniciáticos, entre otros. Sin embargo, la ritualidad garífuna posee como característica distintiva el hecho de que los espíritus ofrendados e invocados corresponden a los de sus antepasados familiares; si bien existen jerarquías que atribuyen mayor o menor poder a estos entes, no se identifican deidades ni panteones comparables a los del *vudú* haitiano, la *santería* afrocubana

4. Agradezco a la Lic. Scherly Virgill Artiaga (California State University) por su aporte en esta sección.

o el *candomblé* afrobrasileño.⁵ Las prácticas espirituales garífunas deben ser consideradas en el marco de confluencias religiosas afroamerindias que surgen más allá de transculturaciones interafricanas o entre África y Europa, dando cuenta de encuentros interétnicos dentro del complejo afrolatinoamericano. Para superar la simplificada perspectiva del sincretismo, resulta más adecuado enmarcarlas dentro del grupo de las afiliaciones estratificadas conformadas por prácticas multirreligiosas o "participaciones dobles" dentro de ecologías religiosas más amplias y heterogéneas (Johnson y Palmié 2018, 527-528).

Las etnografías publicadas sobre las prácticas espirituales que en este artículo analizo han sido realizadas sobre poblaciones de Belice (Taylor 1951; Jenkins 1983; Foster 1987; Greene 1998) y Honduras (Coelho 1995 [1955]; Johnson 2007). Con respecto a Livingston, la producción es marcadamente inferior (Howland 1984; Sánchez y Pérez Guarnieri 2018), lo cual permite establecerla como una gran área de vacancia.⁶ Considerando que las memorias sonoras se transmiten por medio de canales atribuibles a la agencia de los ancestros que conectan las poblaciones garífunas centroamericanas y el espacio-tiempo etnogénico, la *geografía espiritual* (Johnson 2007) livingsteña se presenta como un mapa aún relativamente mudo que es necesario (re)cartografiar.

4. Círculo Espiritual: los elegidos y la organización ceremonial

Los *chugú* son ceremonias de culto a los espíritus de los ancestros que pueden durar unas horas, un día o hasta tres jornadas, a diferencia de los *dügü*, cuya duración se extiende por una o dos semanas. Se realizan con mayor frecuencia entre los meses de junio y agosto, siguiendo el deseo de los espíritus, quienes las solicitan por diversos motivos: una acción de gracias, una rogativa por algún problema particular o una necesidad de promover la reunión y reconciliación familiar. Todas estas prácticas son localmente conocidas y referidas como "de la espiritualidad". El pedido de los espíritus se manifiesta a través de distintas formas de aflicción: malestares físicos o enfermedades que no logran ser sanadas desde la medicina convencional, desmayos, infortunios y hasta accidentes fatales en el seno familiar. De modos similares a los referidos por Turner para el contexto *ndembu*, la aflicción garífuna expresa un "castigo por el descuido de su memoria" (Turner 1999 [1967], 12) y, si bien se le atribuye capacidad de agencia a espíritus antiguos –como es el caso de los fundadores del pueblo– la aflicción es causada por familiares muertos generacionalmente cercanos –padres, abuelos y bisabuelos–. La comunicación de estas entidades se sustancia a través de apariciones oníricas, apariciones espectrales, susurros de voces y movimientos de objetos, entre otros eventos. Se trata de señales de aflicción emitidas por los antepasados hacia los vivos que los han olvidado o que no han atendido a sus pedidos. Pueden ser particularmente claras, como en el caso de un espíritu que se presenta en un sueño pidiendo una misa; y también pueden presentarse de

5. Los estudios comparativos entre estas expresiones aún se presentan como un área de vacancia. Foster (1987) explora los elementos constitutivos del culto a los ancestros garífuna, identificando la música y la posesión como una continuidad afro-occidental registrada también en el *vudú* haitiano, así como la construcción de los tambores, la libación, el sacrificio de animales, la organización de la danza en torno a los cuatro puntos cardinales dentro del templo y la función invocativa de cantos y toques de tambor. Paul C. Johnson analiza comparativamente las continuidades del culto garífuna y el *candomblé* afrobrasileño a la luz de los fenómenos de mediatización de la información y la migración (Johnson 2002).

6. La producción académica sobre Livingston comienza hacia la década de 1970 con un énfasis en la economía y la organización doméstica (González 1979; Ghidinelli 1976) y es llamativamente inferior con relación a las poblaciones de Honduras y Belice.

modo difuso, por ejemplo, a través de malestares físico-psíquicos, sonidos cuya fuente real no puede ser identificada o situaciones desafortunadas. Los líderes espirituales son quienes interpretan cuáles son las demandas de los antepasados y qué tipo de ceremonia se debe realizar para aplacar la aflicción.

Para comunicarse con los vivos, los espíritus han sido sujetos de un proceso de “ancestralización” a partir de la muerte. En el idioma garífuna⁷ se registran dos palabras para denominar al espíritu de una persona, lo que permite acceder a la ontología de este grupo. Por un lado, está el *áfuru* que se traduce como “la sombra”, “el doble” o “el otro yo” de las personas vivas. Esta entidad puede advertir peligros o ayudar en la toma de decisiones mediante señales, por lo cual se la debe respetar y cuidar. Por otro lado, el espíritu de una persona muerta recibe el nombre de *ahari*,⁸ pero para cumplir con su misión de espíritu protector, recibir ofrendas y comunicarse a través de sueños y señales, debe ofrecérselo una ceremonia al cumplirse el año de su fallecimiento.

Los preparativos para realizar el *chugú* comienzan meses antes por medio de reuniones denominadas *juntas espirituales* organizadas por el *Círculo Espiritual Garífuna*: una asociación de estructura jerárquica que reúne a líderes espirituales, músicos, médiums y auxiliares vinculados con la realización de las ceremonias. El líder principal se denomina *buyei*, a quien se le atribuyen poderes espirituales en el marco de un complejo organigrama funcional. Cada uno de los integrantes de esta organización ha sido *elegido* para tal fin, es decir, los ancestros han comunicado –a través de sueños, señales o posesiones– su voluntad de que desempeñen una función, constituyéndose en un mandato al que no pueden negarse. Poseen una serie de obligaciones que forman parte de la normatización existente en la espiritualidad y que dan cuenta de las claves que la estructuran. Algunos *elegidos* son *ébugu* –médiums– que incorporan espíritus poderosos con la capacidad de curar enfermedades, cumpliendo la función social de interpretar y tratar las aflicciones espirituales. Entre algunas de las técnicas que desarrollan, pude registrar la interpretación de sueños, la lectura del humo del tabaco y la indicación de tratamientos que incluyen baños con diversas hierbas, ofrendas y el uso de diversas materialidades como agua bendita, ron y velas. También deben hablar la lengua materna, requisito fundamental durante las ceremonias, que representa uno de los principales modos de preservación, transmisión y construcción de la garifunidad. Cuando un espíritu se hace presente en el ritual solo establece diálogos con quienes pueden mantener una conversación en su idioma que, al igual que los textos de las canciones, posee modismos complejos de comprender aun para los practicantes, que lo refieren como “garífuna antiguo” y lo atribuyen a la dimensión temporal espiritual. Asimismo, se impone la obligatoriedad de “comer el alimento tradicional” ya que muchas de las comidas ceremoniales –basadas en

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

8. En la producción académica no existe un criterio unificado en cuanto a esta denominación, utilizándose también la palabra *gubida*. Una revisión sobre estos usos puede consultarse en Sánchez y Pérez Guarnieri (2018, 63).

pescados, yuca, coco, plátano y otros frutos— han entrado en desuso en la modernidad y son demandadas por los espíritus. Por último, “tocar los tambores” se presenta como una de las obligaciones de los *elegidos* que resulta central para el análisis aquí presentado y que opera del mismo modo que el idioma y la comida. La música se presenta como una acción necesaria para el establecimiento de diálogos con las entidades espirituales, pero no solo es practicada por los *elegidos*-músicos sino por todos. Es importante llamar la atención sobre este aspecto: el sonido es mucho más que un medio para un fin —comunicarse con los ancestros— para constituirse como una experiencia en sí misma, una actividad constructora de identidad (Frith 2003).

Durante las *juntas espirituales* se invoca a los ancestros para establecer diálogos en los que expresan sus necesidades, acuerdan fechas y modalidades del *chugú* a realizar. Los pedidos de los espíritus deben ser interpretados y pueden referirse a las comidas que serán ofrendadas o los familiares que desean que participen, independientemente de su lugar de residencia. Siendo la migración una realidad que atraviesa a toda la localidad, la ceremonia reúne a personas que quizás lleven años sin encontrarse, constituyéndose este como uno de los aspectos más significativos con relación a la promoción de la unidad y la armonía familiar-comunitaria.

5. *Chugú*: la ceremonia

Uno de los primeros *chugú* que presencié se realizó en el mes de junio. Fui invitado a partir de la madrugada a la playa de un barrio alejado del centro de Livingston, aunque todo había comenzado la noche previa con rezos y preparativos destinados solo a las familias organizadoras y líderes espirituales. El *ounagülei* —líder, mensajero de los ancestros— agitaba un cuenco con incienso de copal y hojas de palma, expidiendo un humo blanco que se mezclaba con los colores de los vestidos de las *gayusa* que cantaban, balanceándose sobre sus pies. Los participantes esperaban a las embarcaciones que habían zarpado horas antes y, luego de un recorrido en forma de cruz, se acercaban a la costa representando el arribo de los ancestros al continente, emulando la travesía etnogénica. Arriba de cada cayuco —pequeñas embarcaciones— había un *doümbria* —tamborero ceremonial—, una *gayusa* —cantante—, un *teibu sísira* —ejecutante de sonajas— y una persona ondeando una bandera cuyos colores identifican a las familias organizadoras del *chugú*. En la playa, familias e invitados agitaban otras dos banderas junto a un *doümbria*, un *teibu sísira* y el resto de las *gayusa*. Esta parte de la ceremonia representa el *adugahani* o pesca ceremonial, momento en el que arriban los pescadores con el alimento para cocinar y ofrendar en el templo.⁹

Al llegar a la costa, los cayucos fueron sahumados y rociados con agua bendita y ron. Sonaba el *hüngühüngü* —género musical de uso en procesiones públicas— interpretado por los tres *doümbria*, dos *teibu sísira* y los cantos de diez *gayusa*, mientras todos los participantes comenzaban a caminar hacia el *dabúyaba* —templo— ubicado en las afueras del pueblo. Una vez allí, se formó una ronda mientras los tres tambores impulsaban los cantos retumbando el *ugulendu*, ritmo ceremonial. La llegada de los ancestros y la bendición del *dabúyaba* daba inicio a la ceremonia con las familias vistiendo “trajes garífunas” —vestidos, blusas y camisas de diseño liso y cuadrillé— con colores distintivos como muestra de unidad. Blancos, amarillos,

9. Esta instancia también es referida como *Yurumein*, cuya versión pública se sustancia en ocasión del Día de San Isidro Labrador (15 de mayo) y del Día del Garífuna de Guatemala (26 de noviembre). Un análisis de estas festividades puede consultarse en Pérez Guarnieri (2019).

turquesas, verdes, rojos y violetas combinados en vestidos y pañuelos daban a la reunión un atractivo particular. El ingreso al templo fue protagonizado por un grupo de familiares *elegidos* denominados *aqalahoutiña*. Formaron un círculo en el espacio central y la música integraba todos esos colores en una danza en la que los cuerpos se balanceaban sincrónicamente. Dentro del círculo se sumarían los pollos que se iban a sacrificar luego de amarrarlos, sahumarlos y rociarlos con agua bendita. Se trataba de la preparación de las ofrendas (cerdos, pollos, pescados, frutas y verduras) que serían procesadas por los *abougutiñu* –cocineros–. Las banderas fueron ubicadas en cada uno de los rincones del templo, que tenía cuatro entradas dispuestas en forma de cruz. De frente a la entrada principal, en una pequeña habitación llamada *guli*, se erigía un altar con la imagen de Marcos Sánchez Díaz –*ahari* principal, fundador del pueblo–, el Cristo Negro de Esquipulas –una imagen de Jesucristo esculpida en madera oscura–, fotos de familiares de los organizadores e iconografía católica. En este espacio se colocaba la comida especial para los ancestros y se realizaban rezos e invocaciones de las que participan solo los *elegidos*: *gayusas*, familiares y los *ebu* –médiums– a través de quienes los espíritus dialogarían con los asistentes.

Los momentos de la ceremonia son variados y complejos. Incluyen rezos católicos en español y en garífuna; momentos de comida y descanso; e instancias en las que la música genera danzas en el centro del templo. La primera secuencia de cantos que se interpreta pertenece al género *abeimahani*, de uso exclusivamente femenino y sin tambores. Las *gayusas* se toman de las manos y hacen un ritmo corporal, dibujando dos círculos en el aire y un tercer movimiento inclinándose hacia adelante mientras cantan. En aquella oportunidad obtuve un permiso momentáneo para registrar el audio que me permitió años después, indagar sobre las letras y otros detalles. Transcribo algunos fragmentos de dos de las nueve canciones *abeimahani* interpretadas en aquella ceremonia:

*Oh baba*¹⁰

<i>Oh baba ni ganarirou, Oh baoh</i>	Oh abuelo sal, oh abuelo,
<i>Arihaya ha buguyame au (x2)</i>	para que veas,
<i>Arihaya buguyame ah baba</i>	para que veas abuelo,
<i>Ah lebuga marihini</i>	lo que no has visto
<i>Oh nuguyarousage eh nie</i>	Oh yo solo, yo
<i>Ah nuguyarou, ausa nie au (x2)</i>	Ah yo solo yo,
<i>Wana numalali au nibu aluga nagulegu</i>	Alcé mi voz, buscando un consuelo

Kenbou bumaraga

<i>Au kenbou bumaraga nibarirou</i>	Toca tu tambor ¹¹ nieto
<i>Au kenbou bisisira nibarirou</i>	Toca tu maraca nieto

10. El título es meramente identificatorio para su análisis y responde a la palabra con la cual se inicia cada canto; localmente no son identificados por un título sino por el mensaje de sus letras. Todos los cantos transcritos en este artículo fueron registrados en julio de 2013 en Livingston. Su traducción estuvo a cargo de Elvira Álvarez, Érica Arriola y Sofía González en el contexto de una serie de entrevistas etnográficas realizadas entre 2016 y 2017.

11. Si bien *maraga* se traduce literalmente como maraca o sonaja, durante las entrevistas el sentido en este canto es “tocar el tambor” o “hacer música”. Por tal motivo en la traducción se incluyen ambas acciones (“toca tu maraca” y “toca tu tambor”).

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

Los cantos dan cuenta de la integración genealógica por medio de diálogos entre abuelos (los ancestros, el pasado) y nietos (los hombres que realizan la ceremonia, el presente). Asimismo, vemos que se incluyen todas las líneas parentales, en este caso hermanos, cuñada y la siempre presente búsqueda de unidad en el festejo ("nos vamos a unir compañeros"). La invocación a los ancestros y la centralidad de la música puede sintetizarse en la primera frase de cada uno de los cantos transcritos, siendo que en el primer caso representa la voz de los hombres vivos que invocan a sus ancestros ("Oh abuelo sal"), mientras que en el segundo caso se trata de la voz de los ancestros y sus demandas ("Au toca tu tambor nieto"; "toca para mí"). La acción de "consolar" aparece con regularidad en estos repertorios ("alcé mi voz buscando un consuelo") y se relaciona con el alivio que sienten los practicantes al experimentar la ceremonia y, también, el que perciben los espíritus al ser ofrendados. Por último, la frase "no estamos solos" contiene uno de los conceptos claves para comprender estas prácticas: la presencia de los espíritus y la posibilidad de entablar un diálogo con ellos.

El momento más importante de la ceremonia es el *Mali*: los tamboreros se agachan en semicírculo y el *lanigi* –tambor central– queda al ras del piso sobre el centro del templo buscando el *cuarto sonido*. La jefa *gayusa* apunta su cetro, junto con el del *buyei* en el punto donde se concentra la mayor energía y donde se han enterrado objetos simbólicos durante la construcción del templo. Los tamboreros sostienen el tempo pero van disminuyendo el volumen gradualmente, hasta que se torna imperceptible, inaudible. Lo hacen con un leve movimiento de sus manos en el aire, sin tocar el parche. Todos los presentes continuamos balanceándonos sobre nuestros pies. El *ounagülei* agita su incienso y el humo se eleva sobre nuestros cuerpos, alrededor de ellos y en ellos. La sensación es volátil. Estoy bailando, como si el ritmo se hubiera materializado ahora en ese humo que nos rodea. Es difícil determinar cuánto tiempo se sostiene esta atmósfera sonora-invisible que nos hace bailar, pero es un buen rato. De repente el *lanigi* se incorpora y el ritmo *ugulendu* aumenta gradualmente su intensidad. Luego de un golpe seco de tambor que hace vibrar el templo, la jefa *gayusa* lanza un coro:

-*Oh, ohohoh, ohohoh, au mau, au gayü.*¹²

Todos lo cantan. Todos lo cantamos, balanceándonos, abrazándonos, emocionándonos. Es el momento de mayor cohesión. Allí se combinan los tambores, las voces, la danza, el incienso, el olor a aguardiente, los colores de las vestimentas, las velas encendidas, las bandejas colmadas

12. La traducción de este fragmento resulta problemática, ya que se entrelazan las traducciones literales con las interpretaciones simbólicas de ese momento ceremonial. "Yo hombre, Ustedes también" ha sido la más consensuada, que se interpreta como un mensaje de los ancestros que reciben poder y energía a través de las ofrendas, e invitan a la unidad. Otros la traducen como "Yo por ti, tú por mí", que opera como una síntesis del sentido comunitario y que en garífuna sería *Aura buni, amurü nuni*.

de frutas y comidas. Se trata, quizás, de la instancia más representativa del sentido del *chugú*, tal como resume este testimonio:

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).¹³

Haber participado de la ceremonia fue una experiencia muy significativa en el sentido en el que estoy planteando mi etnografía. Como afirma Geertz (2005), no se trata de hacer descripciones densas para quedarse en el detalle, sino de interpretar las acciones en su dimensión simbólica para desentrañar las tramas de significación en las que estas se insertan. En la observación exhaustiva de detalles están las interpretaciones que permiten dar cuenta del mundo simbólico garífuna. El *ugulendu* se ejecuta con tres tamboreros: en el inicio del *chugú* había uno encima de cada embarcación y un tercero esperando en la orilla. Luego los tres se reúnen, se integran con las sonajas y generan un sonido poderoso que moviliza todo el templo y que establece diálogos interdimensionales: el pasado (los ancestros llegando desde *Yurumein*); el presente (los hombres vivos que están haciendo el ritual, honrando la llegada de los ancestros); y el futuro (los hombres vivos que al morir se reunirán con los ancestros en su morada), en un claro ejemplo de cómo la “geografía espiritual” (Johnson 2007) cobra sentido a través de su escenificación mitopráctica (Sahlins 1988). La unión se establece a través de la música, a un volumen que invade todo el templo y resulta imposible no balancearse junto con todos los participantes.

6. Sonido-en-el-mundo garífuna: *doümbrias* y *gayusas*

6.1 *Doümbrias*

Los músicos ceremoniales forman parte de un grupo de personas *elegidas*, tal como detallé en el apartado 4. Los tambores son interpretados por tres hombres conocidos como *doümbrias* y dos ejecutantes de sonajas llamados *teibu sísira*. El jefe *doümbria* es quien toca el tambor central –*lanigi garawoun*– dirigiendo el ensamble de acuerdo con las pautas rituales. El *garawoun* –tambor– se presenta como un símbolo clave de la espiritualidad y la etnicidad, expresando desde su materialidad, sonoridad y modos de uso, un conjunto de elementos culturales que sintetizan lo que podríamos denominar como “el núcleo cultural garífuna”. Se trata de un tambor cilíndrico cuyo casco es de tronco cavado en una pieza de caoba o palo de San Juan. Posee un único parche de cuero caprino con un aro interior y otro exterior de bejuco que es montado por medio de una sogá de nailon que se trenza proporcionalmente alrededor de todo el casco y que tensiona el parche mediante un sistema de torniquete operado por piezas tubulares de madera llamadas “pines”. Otra sogá más fina, de algodón, se tensa cruzando transversalmente el parche, vibrando durante su ejecución, generando un efecto de bordona. El sistema de afinación por “pines” y el uso de bordonas en el mismo parche de ejecución hacen del *garawoun* un membranófono particular en el contexto afroamericano.

13. Las citas etnográficas se detallan del siguiente modo: nombre, edad, año de entrevista. Las iniciales “f.o.” indican que se trata de una “fuente oral”. Algunos nombres de los interlocutores han sido modificados para preservar su identidad.



Figura 1 / Trío de tambores ceremoniales en *Dabúyaba* –templo–. Quehueche, Livingston. 2013.

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 (Figura 1).¹⁴ 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 contiene movimientos ascendentes y descendentes de muñecas y antebrazos. La *performance* incluye pasajes con los tamboreros sentados y otros de pie, con los tambores colgados del cuello –limitando los movimientos de brazos en ángulo y altura–. Al toque de los tamboreros de pie se lo denomina *chürürüti*.

Al esquema rítmico ceremonial se lo conoce como *ugulendu*. Está compuesto por una secuencia de dos sonidos abiertos (de un timbre grave y ronco, que se obtiene tocando con los dedos en el borde del parche) y uno apagado (de timbre agudo y seco, que se obtiene presionando los dedos, deteniendo la vibración generada por el sonido abierto mencionado anteriormente). Se realiza de una manera particularmente lenta y desafía la espacialización gráfica,¹⁵ oscilando entre lo binario y lo ternario, de acuerdo con los momentos de la ceremonia.

14. Todas las imágenes y transcripciones son propias, excepto la indicada.

15. En una transcripción surgida del contexto beliceño se lo reduce a un ritmo ternario llamativamente cuantizado y se le agregan más sonidos (Greene 2008, 236), en un diseño similar al *hüngühüngü* livingsteño.

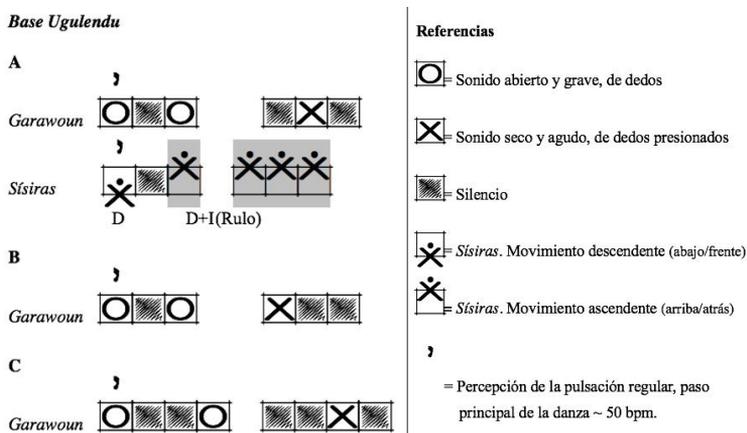


Figura 2 / Transcripción de la base del *ugulendu* para tambores (*garawoun*) y sonajas (*sísiras*).

En la Figura 2¹⁶ se estipulan tres posibles interpretaciones del *ugulendu*. En “A” se interpretan los tres sonidos de modo equidistante, generándose una metricidad ternaria. En “B” se produce un adelantamiento del sonido presionado “X”, generando una resultante rítmica que los tamboreros locales identifican como el toque *Labuga* y que también utilizan en uno de los géneros musicales “de calle” o “de fiesta” como el *hüngühüngü*.¹⁷ 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. La velocidad varía alrededor de los 50 bpm indicados sobre el paso principal de la danza –primer sonido de la secuencia de tres–. La digitación no es alternada, los tres sonidos se obtienen mediante el golpe de las dos manos casi al unísono, generándose una leve “apoyatura” o *flam* sin acentuar.

El ensamble ceremonial se completa con dos pares de *sísiras* o *máragas*, sonajas construidas con calabazas rellenas de semillas de un arbusto llamado *wen wen* o “lágrimas de San Pedro”. La dimensión de las calabazas 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. Se tocan de pie, empuñándolas hacia el frente. Se realizan movimientos

16. En la transcripción de los toques de tambor utilizo una adaptación de la notación TUBS –Time Unit Box System– originalmente propuesta por Koetting (1970) para la representación gráfica de ritmos de tradiciones de matriz afro, que evita la imposición de la metricidad y la acentuación occidental, así como facilita el acceso a la lectura, ya que se basa en una secuencia de cuadros dentro de cada uno de los cuales se explicitan sonidos (o la ausencia de los mismos) –a diferencia de las figuras de la notación pentagramada, que representan sonidos con determinadas duraciones–. Asimismo, permite una lectura vertical que clarifica la interrelación de los sonidos que componen cada línea, como una capa constitutiva de un entramado más complejo. El problema de la representación del ritmo en el campo de estudios de las músicas de tradición afro ha generado diversos conceptos y debates tendientes a identificar los límites de la notación convencional para abordar la particularidad cultural (Nketia 1974; Arom 2004 [1985]), motivo por el cual también se han planteado diversos sistemas de transcripción alternativos (Koetting 1970; Serwadda y Pantaleoni 1968; Hernly 2010). La difusión de estos sistemas no ha estado exenta de críticas (Agawu 1995) pero el sistema TUBS ha sido adoptado con rapidez –sobre todo a partir de la década de 1990– por músicos y educadores de las tradiciones africanas y afroamericanas (Burns 2021). La adaptación aquí presentada ha sido diseñada en trabajos anteriores, en el ámbito de la educación musical (Pérez Guarnieri 2007).

17. Género musical secular de base rítmica similar al *ugulendu*, interpretado con tambores más pequeños e instancias de improvisación. En el ritual, suele ejecutarse en el momento de la procesión inicial, tal como se describe en el apartado 5. Para un análisis de esta expresión ver Pérez Guarnieri (2019). Dentro de los géneros localmente llamados “de calle” o “de fiesta”, se incluyen *paranda*, *punta*, *chumba* y *wanaragua*.

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 de *sísiras* detallado en la Figura 2 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 del golpe *up*. Los movimientos hacia el frente suenan más graves que los producidos hacia arriba/atrás y ambos coinciden con los dos primeros sonidos del ritmo *ugulendu* tocado por los tambores. Sobre esta base mecánica, liderada por la mano derecha se agrega un efecto de rulo entre ambos golpes. Es decir, el primer evento de la secuencia es un sonido producido por la mano derecha hacia el frente, el segundo sonido se produce por las dos manos en frente y retirándose hacia atrás desde donde vuelven mediante un rulo que resuelve en el primer evento (destacado en gris en la transcripción).

Los nombres de cada uno de los tres tambores ceremoniales conforman uno de los secretos de estas prácticas, al igual que el lugar donde se preservan –generalmente lo hacen familias con algún *doümbria* en su genealogía–. De la información registrada, puedo mencionar que el tambor central es el *anigi* –corazón–; que es ejecutado por el jefe *doümbria*, quien lidera el ensamble y por eso se lo denomina *lanigi garawoun*, que puede interpretarse como “corazón tambor”. Los nombres de los otros dos tambores se mantienen vedados. Pueden nominarse como algún tamborero que antiguamente lo ejecutó o como el espíritu que “trabaja” –ejerce la posesión espiritual de, se comunica– con el tamborero ceremonial, representando su voz. El *garawoun* se constituye como instrumento-tiempo-cuerpo-voz fundamental para la función ritual y el acceso a su conocimiento es exclusivo de *doümbrias* y líderes espirituales.

Las interpretaciones nativas sobre la función de este trío de instrumentos expresan que el tambor central representa al presente y los otros dos a las dimensiones temporales pasado y futuro. No se trata de algo improvisado sino que responde al mundo simbólico presente en la *performance* por la 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 nonatos y los hombres vivos que al morir se reunirán con los ancestros). Entre otras explicaciones, se destaca la siguiente:

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] 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 (Juan Carlos, 47, f.o., 2013).

Juan Carlos introduce una interpretación alternativa que coincide con otros testimonios de “humanización” del *garawoun*. No solo se lo considera como un objeto que facilita la comunicación sino que también lleva el nombre de un espíritu y es considerado un cuerpo. Esto concuerda con la atribución de nombres anteriormente comentada y también 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 de modos similares a los mencionados en otros contextos (Merriam 1965; Lifschitz 1988).

Es preciso mencionar también el valor simbólico atribuido a las sonajas –*sísiras*– que en el contexto ritual “elevan el sonido, lo hacen llegar allá arriba, a la morada” (Pisín, 40, f.o., 2011),

es decir, que su función es la de hacer audible la música ceremonial para que llegue a oídos de los ancestros y aplaquen su ira frente al olvido. La morada o el *Seiri* es el espacio en el que los espíritus habitan y las sonajas integran el complejo sónico que funciona como una llave para abrir la puerta de tal dimensión.

Los tamboreros ceremoniales reciben una serie de señales que forman parte de los misterios solo revelables para su uso ritual, como el sonido que deben obtener del tambor. Así surge en las entrevistas con los *doümbrias* al indagar sobre los modos de aprendizaje:

Iba caminando por la playa y sentí una voz que venía desde el mar, era la voz del tambor que me llamaba: *bum, bum, bá* [canta el *ugulendu*] y entonces me fui metiendo en el mar, hasta que mi novia tomó mi mano y me sacó. Luego lo hablé con mi maestro y él me explicó que era una señal, que yo había sido *elegido* para tocar en el *chugú*, que ya tenía el sonido del tambor, pero que aún me faltaban dos señales más (Estú, 34, f.o., 2017).

Los espíritus también pueden hacerse presentes durante las *performances* rituales mediante apariciones espectrales:

Siempre se aparecen para corregirte, o para darte ánimo porque no es fácil soportar ese tamborón tantas horas en el templo, con ese calor. Don Máximo se me aparece cuando toco en el templo. Mi papá, en paz descanse, también. Y me dice: *hamaru, hamaru ...* [lento, lento]. Porque a *aquellos* no les gusta que se toque rápido. Por eso mantenemos el *ugulendu* así, tranquilo, pausado (Marco, 71, f.o., 2016).

La perspectiva de sonido-en-el-mundo nos permite identificar en este relato la sustanciación de un diálogo entre la fuerza sonido y la fuerza de lo visible-invisible a través de un objeto –el tambor– que carga sentidos y significados sociales que trascienden lo estrictamente musical. El tambor es para los garífunas un medio de comunicación con los espíritus –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* –verbo *emic* para la posesión espiritual– en los *ebu* –médiums– y dialogan con los participantes, ofreciendo consejos y presagios.

El *ugulendu* se toca lento y así bajan *aquellos*. Hay veces que te pueden encarnar. A mí me encarna mi papá, pero como estoy tocando nadie lo nota. Pero cuando se está tocando bien lento, así como les gusta a *aquellos*, bien, bien lento, con las maracas bien llevadas [mueve sus manos en el aire y hace el sonido de las maracas con su voz] ¡Uy! Se escucha un grito por acá, otro grito por allá... Y los ancestros encarnan, y el baile es más fuerte (Marco, 71, f.o., 2016).

La capacidad de tocar lento es considerada una virtud vinculada con el deseo ancestral del cual los garífunas livingsteños se sienten orgullosos mandatarios –sostienen que esto les brinda prestigio y por ello son convocados a ceremonias en Belice y Honduras–. Los tamboreros *doümbria* se refieren a estos toques como *binadu* –antiguos– y se manifiestan en contra de cualquier innovación, identificándose como agentes de preservación de estas prácticas.

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* y producido con la yema de los dedos en el borde del tambor. Es referido por el jefe *doümbria* como el *requisito* y funciona como una señal para anunciar un cambio de intensidad o de repertorio de acuerdo con la liturgia del *chugú*. Es una función exclusiva del *lanigi garawoun*, el tambor líder, porque "estamos aquí y ahora: es el presente el que manda". Al ejecutarse el *requisito* los tamboreros dan una vuelta sobre sí mismos y continúan. Este punto resulta un interesante desafío a la "fascinación occidental" por los virtuosismos (Feld 2001 [1995], 336) ya que se le da valor al conocimiento y autoridad del jefe *doümbria* más allá de la velocidad o la densidad de figuras.

6.2 *Gayusas*

Junto con el toque *ugulendu*, el canto colectivo es otra de las acciones sónicas requeridas para abrir el portal de la dimensión espiritual. Las canciones son interpretadas por doce mujeres *elegidas* por los espíritus llamadas *gayusa*, quienes aprenden por medio de revelaciones oníricas y/o por transmisión oral impartida por las mayores. No solo se destacan por el tono y la potencia de su voz, sino también por su actitud, compromiso y resistencia para cantar durante horas. *Gayusa* proviene de *gayu*, que en idioma garífuna significa "gallo", en representación de la sabiduría y el carácter aguerrido requerido para la misión espiritual. Se trata de una acción adjudicada a las mujeres, aunque se han registrado casos excepcionales de *gayusas* hombres. Una de ellas es reconocida como la jefa y es quien decide el repertorio, la duración y la intensidad de las *performances* de acuerdo a los momentos ceremoniales. Se trata de una mujer que también es *ébugu*, ya que "trabaja con" el espíritu de un antiguo *ounagülei* y ha sido una de mis principales interlocutoras, permitiéndome registrar, experimentar, transcribir y traducir gran parte del repertorio.

A las *gayusas* se nos revelan estos cantos en nuestros sueños, por eso somos *elegidas*, no es a cualquiera. Cuando los ancestros me dan una canción, llamo a las demás *gayusas* y les enseño. Hasta que no lo hago no se me va de la cabeza... Los ancestros te dan para compartir. Uno no se puede quedar con eso. Lo que dicen *aquellos* es lo que uno debe hacer, por eso después de compartir la canción con las demás, me siento aliviada. Yo sé que si no la comparto, tengo consecuencias (Elvira, 71, f.o., 2015).

En la narrativa *gayusa* las canciones son "reveladas" u "obsequiadas" por los espíritus de los ancestros, a quienes se les atribuye también la autoría. En la mayor parte del repertorio que he registrado no se consignan los nombres de dichos espíritus ya que, según mis interlocutoras, se trata de "cantos muy antiguos" e incluyen algunas palabras cuyo significado se considera perdido. La revelación onírica es una acción vigente y los cantos nuevos no reemplazan a los existentes, sino que se integran en determinados momentos ceremoniales. La dinámica de temporalidad que ya comenté para la interpretación sobre el trío de tambores ceremoniales se pone en juego en cada manifestación espiritual. Si bien suele adjudicarse a los espíritus la dimensión del pasado que se hace presente en las ceremonias, la referencia a las acciones de estas entidades ocurre en un presente continuo. La "morada de los ancestros" –*seiri* o *galilendu*– es generalmente aludida mediante un imaginario que refiere a una vida-después-de-la-muerte compartida con los ancestros en la que se desarrollan actividades claves de la

garifinidad como la pesca, la agricultura y la cocina tradicional. Las referencias al *seiri* se imbrican con el concepto del “paraíso celestial” católico, pero se lo piensa y se lo refiere como *Yurumein* –espacio etnogénico–. Lo expuesto permite identificar una circularidad tempoespacial en la que pasado y futuro se unifican a partir de la muerte: abuelos, hijos y nietos se reencuentran allí como *aharis* –espíritus–. El modo de vida en esa tierra idealizada de los ancestros, *Yurumein*, es a la vez origen y destino. Cuando se revela una canción –o el toque de un tambor– se genera una *sonofanía*, la manifestación de un sonido procedente del espacio-tiempo sagrado, un pasado que se reconquista no solo a través de la muerte y/o la posesión espiritual sino también a través de la música, que comparte con las entidades espirituales el carácter de invisibilidad e intangibilidad. El sonido revelado no solo es una acción que posibilitará la invocación de las entidades y la evocación del mito de origen –la etnogénesis y la travesía de los ancestros– sino que es una experiencia sagrada en sí misma.

Quien recibe las canciones tiene la obligación de sociabilizarlas entre todas las *gayusas*, tanto si se trata de revelaciones oníricas como si se trata del repertorio heredado vía experiencias ceremoniales. Por tal motivo suelen reunirse a ensayar fuera del ámbito ritual, donde también interpretan cantos de géneros seculares como *punta* o *paranda* (Figura 4). La transmisión prioriza los aspectos idiomáticos por sobre cualquier otro. Durante mis experiencias de interpretación vocal la jefa *gayusa* me impedía *tararear* las canciones, es decir, cantar la melodía sin las palabras correctas –una norma de transmisión similar a la registrada en el culto *Shangó* de Recife (Carvalho 1998, 73)–. Sus únicas correcciones eran referidas a la fonética de las palabras y no había indicaciones relacionadas con aspectos que desde la teoría musical occidental mencionaríamos como melodía o ritmo. Al comentarle sobre esto, expresó: “Sucede que *sin idioma no hay canción...* Es así como nosotros aprendemos. Tienes que saber qué es lo que vas a decir antes de cantarlo” (Elvira, 71, f.o., 2015).

Con esas cinco palabras expresaba la complejidad del canto *gayusa* donde no hay divisiones entre texto y melodía, del mismo modo en el que no existen pautas de respiración, postura y/o entonación; ni se constatan indicaciones de intensidad, velocidad o puntos de inicio. Cuando indagué sobre los modos en los que lograban el ensamble, una de ellas me contestó “simplemente cantamos, porque recordamos esas canciones de los abuelos en las ceremonias y simplemente se nos vienen a la cabeza” (Betty, 68, f.o. 2011). Esta afirmación permite comprender que las canciones integran un repertorio de *memorias sonoras* que se hereda, se preserva y se transmite, en una relación orgánica con otros elementos culturales, conformando la matriz cultural garífuna. Los cantos son de uso exclusivo ritual y solo se deben enseñar a los *elegidos*. No pueden interpretarse fuera de contexto excepto se cuente con la anuencia espiritual. Este resguardo obedece a preservar la eficacia que se les atribuye y evitar su banalización: la difusión de los cantos en ámbitos públicos extra-ceremoniales es una amenaza de enajenación de su sentido primigenio, tal como explica una de las *gayusas*:

Mi abuelita cantaba todas las canciones del templo, pero cuando lo hacía en su casa, fuera de las ceremonias, lo hacía con los labios cerrados. Nadie podía saberlas excepto nosotros, que íbamos al templo. Ahora andamos con mucho más cuidado, porque hay mucho raperos que busca grabarnos para hacer sus discos. Estas canciones no son para gozo personal, son enseñanzas de los abuelos. Si se hacen fuera del templo pierden su poder (Catalina, 52, f.o., 2017).

El repertorio de cantos ceremoniales vigente en Livingston¹⁸ puede ser dividido del modo siguiente:

- *Abeimahani*: cantos exclusivamente femeninos, sin acompañamiento de tambores. Las *gayusas* se disponen en círculo, tomadas de las manos realizando movimientos circulares ascendentes y descendentes durante la *performance*. Se realiza durante el inicio de la ceremonia.
- *Arumahani*: cantos exclusivamente masculinos, sin acompañamiento de tambores; dispuestos en línea recta, tomados de las manos realizando diversos movimientos. Esta modalidad se encuentra actualmente en desuso, pero parte de este repertorio puede ser interpretado por las *gayusas* en caso de que el espíritu que solicite el *chugú* sea hombre.
- *Ugulendu*: cantos con acompañamiento de tambor y sonajas interpretados por las *gayusas* y los participantes del ritual. Dentro de esta categoría se encuentra la mayor parte del repertorio registrado durante mi etnografía.

Pueden encontrarse otras distinciones para designar canciones de determinados momentos de la ceremonia. Tal es el caso del *rariquoü*, una práctica de levitación que realiza el *buyei* en el *guli* –pequeño habitáculo dentro del templo ceremonial– para realizar una curación particular donde se interpretan cantos de invocación divididos en dos partes: los iniciales, llamados *arairuni* –bajar– y los finales, llamados *awariruni* –subir–.¹⁹

A modo de ejemplificación sobre los cantos *ugulendu*, transcribo la letra de uno de los registrados en la ceremonia descrita en el apartado 5, *Gibetu*:

<i>Gibetu urubanu wawaqu mafiñeñi tougie (x2)</i>	Mucho hablan de nosotros, no creen en nosotros
<i>[Ae mafiñe bubei luagu binadu, oh galalleboubulle bu nibari wafumuraleñon muwa] (x3)</i>	si tú no crees en los ancestros, aunque te prepares mi nieta vamos a darle vuelta a la tierra.
<i>Taguara walügü gayü, Idenderu²⁰ wamaliha (x2)</i>	Llama nuestro gallo, unámonos vamos a consolar
<i>wamalihaba tia ugunie lidabui bari rugu ibari (x3)</i>	Vamos a consolar en el templo de nuestro nieto

18. Las referencias a este tipo de canciones han sido registradas desde las primeras descripciones del período etnogénico garífuna. En el *Dictionnaire Caraïbe-Français* de 1665, Raymond Breton describe ceremonias en la isla de San Vicente y consigna la práctica de canciones como *abaimacani*, *danse* y *aromancani*, *chanson* (Breton en Foster 1987, 79). También se mencionan en las etnografías de la primera mitad del siglo XX. Coelho registra tres tipos de canciones en Honduras –*úyanu*, *abeimahani* y *arumahani*– (Coelho, 1995 [1955], 159). Por su parte, Taylor menciona la vigencia del repertorio *abeimahani* en Belice durante su etnografía (1948), diferenciándola del *arumahani* que ya estaba prácticamente en desuso (Taylor 1951, 128).

19. Se trata de una práctica que no puede ser observada. Los testimonios refieren la escucha de sonidos como el del cuerpo del *buyei* al descender de una altura mayor a los dos metros –altura que alcanza ayudado por los cantos y la invocación de espíritus auxiliares– y las voces de las entidades invocadas estableciendo diálogos entre ellas (Sánchez y Pérez Guarnieri 2018, 82).

20. *Idenderu* significa “amor, unión con los ancestros”. Es una palabra que se utiliza solo en la espiritualidad.

La tonalidad, la intensidad, la velocidad y la composición melódico-rítmica del fraseo de estos cantos es definida por quien lo inicia, que lo hace evocando el modo en el que se le ha revelado. Se interpretan en forma responsorial: la *gayusa* que lidera enuncia una frase (antecedente) que es respondida por el resto (consecuente) al unísono, aunque también pueden apreciarse duplicaciones interválicas (cuartas, terceras o sextas, entre otras). En las reuniones de las *gayusa* fuera del contexto ritual, es más frecuente la interpretación al unísono, mientras las duplicaciones vocales son características de las ceremonias. Esto cobra un sentido simbólico, ya que durante el *chugú* no solo se suman las voces de los participantes invitados, sino también las de los invocados: los espíritus. Si bien se reconoce un grupo de doce cantantes, no todas participan de las reuniones y las ceremonias, por lo que la textura varía de acuerdo a la composición ocasional del grupo.

La transcripción de estas vocalidades en notación convencional resulta problemática. En algunos pasajes pueden identificarse notas de afinación temperada, mientras que en otros se expresan alturas de compleja definición. El contexto performático condiciona este aspecto. En los registros obtenidos en entrevistas con una o dos cantantes *gayusas* se registran alturas y giros melódicos por momentos indeterminables, mientras que en el contexto de las ceremonias, el canto colectivo tiende a atemperar la interpretación. En la Figura 3 se presenta una transcripción²¹ aproximada de las tres primeras frases del canto de referencia –las frases siguientes son variaciones de estas– en un contexto de entrevista. Tales melodías se disponen en un rango interválico total de una novena y expresan lo que desde una escucha temperada podría relacionarse con un Si menor en la primera frase y un Do# menor en la segunda y la tercera. Es importante advertir que el canto *gayusa* posee una dinámica en la que los colores melódicos varían constantemente y en el contexto ceremonial las voces tienden a una modulación ascendente, acompañando los momentos de mayor efusividad ritual, presentando complejidades renuentes a las estructuras formales de la teoría musical occidental. En el texto detallado debajo de las figuras, las frases consecuentes se diferencian de las antecedentes en tipografía “negrita”.

(gi) be tu uw(ba) nu wa (wa) gu ma fi ñe ○ tou gi eé
 (a) e ma fi (ñe) bu bei lua (gu) bi na du ○
 (oh) ga la lle (bu) bou lle (ni) ba ri wa (fu) rumua le (ñon) mu(wa)

Figura 3 / Transcripción de las tres primeras frases del canto *Gibetu*.

21. Realizada junto al Prof. Darío Maldonado (EMBA), a quien agradezco sus invaluable aportes en el análisis de estos cantos.

El fraseo oscila entre lo binario y lo ternario, de modo similar al apuntado con relación a los tambores. La articulación rítmica indica que no se encuentran sometidos a una acentuación regular: quien lidera enfatiza, repite, agrega, modifica u omite algunos fragmentos en lugares imprevisibles para la escucha descontextualizada, respondiendo a factores lingüísticos (la fonética de determinadas palabras) e interpretativos (intensidades que fluctúan de acuerdo al desarrollo de la ceremonia, la respuesta de las entidades espirituales, la capacidad de la *gayusa* que lidera, entre otros). Esto hace que la relación entre el canto y los sonidos del tambor se desplacen permanentemente. En la transcripción se incluyen las referencias al primero de los tres sonidos del esquema rítmico del *ugulendu*, mediante un círculo rojo. Las frases comienzan en el primer sonido, pero ese punto de inicio se va desplazando luego –en las repeticiones– al segundo o al tercero.

Las canciones transmiten mensajes y enseñanzas de los espíritus. En el caso transcrito, la creencia en los ancestros y su ritualización se presenta como un mandato ineludible. Su contraparte, el olvido o la incredulidad, es la principal causa de irritabilidad de los espíritus. En el registro de audio puedo apreciar el *ugulendu*, los cantos y los gritos de las personas en el momento de la posesión. En esas situaciones los líderes espirituales auxilian a los médiums rociándolos con aguardiente y sahumándolos con copal. Los cuerpos se estremecen y se vuelven flexibles, siendo 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, los participantes lo abrazan para mantener al espíritu dentro del cuerpo y proteger al médium de golpes y caídas. Una vez generada la posesión, el abrazo se constituye en el primer gesto del espíritu ante el resto de los presentes, funcionando como una síntesis del sentido de la ceremonia: un encuentro entre los abuelos y sus nietos, a quienes brindan mensajes de unidad, de necesidad de recordar a los ancestros y ofrendarlos. De acuerdo a los practicantes, 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.



Figura 4 / Mujeres *gayusa* en una reunión fuera del contexto ceremonial. Livingston, 2013.

6.3 Diálogos entre lo invisible y lo audible

El espacio ritual combina los aromas de las comidas que allí mismo se cocinan –caldo de pollo, *rice'n beans* (arroz con aceite de coco y frijoles), carne de cerdo, pescado, *bime kaküle* (arroz dulce hecho con coco, jengibre y canela), entre otros– y se mezclan con el humo de la leña de palo de San Juan y el incienso de copal. Los colores de los vestidos, de las hamacas para el descanso y de las banderas y guirnaldas que ornamentan el templo se fusionan con otras materialidades como las ofrendas de los invitados –botellas de ron, cerveza y gaseosas; cocos, plátanos y frutos; candelas de diversos colores y tamaño; estampas y rosarios católicos–. La fuerza-sonido forma parte de ese ámbito, dinamizando diálogos con lo visible-invisible y lo tangible-intangible, generando encuentros que involucran la percepción de los cinco sentidos. Los testimonios de los practicantes refieren a los modos en los que el sonido les permite visibilizar a las entidades espirituales que se presentifican a través de la posesión, apariciones espectrales o evocaciones al cerrar los ojos durante la ceremonia. Asimismo, expresan percibir la música ritual y otros sonidos como susurros, gritos o golpes de tambor cuya fuente sonora adjudican a la dimensión espiritual e invisible.

Uno de los modos de inducción de la posesión espiritual es el baile, el abrazo o el movimiento circular de brazos por parte de alguno de los *elegidos* más poderosos, quienes tienen la capacidad de invocar entidades y ser poseídos también fuera del contexto ceremonial.²² Entre los *ebu* se verifica el olvido del episodio de posesión al volver en sí luego de los minutos, horas o días de duración que implique.²³ Los testimonios afirman no recordar nada excepto una sensación de sorpresa al sentir el ingreso del espíritu en su cuerpo –lo que muchas veces genera los gritos que se escuchan en las ceremonias y que configuran el paisaje sonoro que surge en las narrativas locales sobre estas–.

Aquellos –los espíritus de los antepasados– se comunican con los vivos de diversas maneras en las que el sonido se configura como uno de los principales modos de acción. Hablan y cantan en revelaciones oníricas y también se expresan por medio de irrupciones acústicas o *sonofanías* durante la vida cotidiana: muchas personas aducen escuchar palabras o advertencias como “ten cuidado”, “no salgas” o el ya referido “*hamaru*” –lento– que mencionan los *doümbria* sobre el toque de tambor. También pueden manifestarse mediante los ruidos que generan objetos que se caen, puertas que se cierran, entre otros. Una mujer *gayusa* con quien estuve registrando algunos cantos de la espiritualidad me comentó que había accedido a darme las entrevistas ya que si yo no fuera merecedor de ese conocimiento los ancestros le hubieran advertido tocándole el hombro, o haciéndole sentir un sople en el rostro.

Las relaciones dialógicas entre lo visible-invisible, tangible-intangible, audible-inaudible son frecuentes, materializándose en objetos y personas. El hecho de que el espíritu de un ancestro tenga la capacidad de mover objetos, comunicarse e interactuar con el cuerpo de una persona viva –por medio de abrazos y danzas– ejemplifica estos canales de comunicación entre

22. Esto explica el movimiento de las *gayusa* durante la interpretación del *abeimahani* (apartado 3), aunque es importante destacar que las relaciones entre música y trance no son unívocas ni directas sino, antes bien, configuraciones condicionadas culturalmente tal como se observa en los estudios especializados (Walker 1972; Rouget 1985; Becker 1994).

23. El olvido es una de las características observadas para los fenómenos de posesión (Metraux 1955; Augé 2012): los espíritus regresan para constituirse como una persona efímera –e incompleta– y para eso necesitan un cuerpo y otros elementos, pero el olvido es necesario porque “no hay que creerse dios por mucho tiempo” (Augé 2012, 78).

las diferentes fuerzas y modalidades referidas. Una postura racionalizante de estos relatos imposibilitaría ver más allá de una aparente sugestión nativa.

Conclusiones

Las acciones rituales que describo en este artículo permiten identificar una serie de elementos culturales creados y heredados que los garífunas consideran como parte integral de su *cultura autónoma* (Bonfil 1991). El acceso a este núcleo de conocimiento es vedado al público no iniciado en la espiritualidad por parte del *Círculo Espiritual* y las personas *elegidas* que lo integran. Este modo de controlar el conocimiento y tomar decisiones respecto a su administración y praxis obedece a la necesidad de preservar la matriz cultural garífuna. El estudio de la espiritualidad requiere un trabajo etnográfico de largo plazo cuyos resultados analíticos estarán condicionados por la dinámica cultural que aquí describo y que debe considerar, también, todo aquello que los interlocutores omiten comentar. En esta comunicación procuro contribuir en hacer audibles muchos de los silencios existentes sobre estas prácticas –que las posicionan como uno de los aspectos menos explorados dentro de la etnomusicología– pero siempre atento a que el misterio continúa operando como un dispositivo de control que no pretendo subvertir. Haber accedido a historias de vida, relatos oníricos, textos y explicaciones; haber experimentado ceremonias y curaciones; y haberme “dejado afectar” (Favret-Saada 2014) por el poder sónico del tambor *garawoun* y los cantos *gayusa* me permite dar cuenta de mis análisis y conjeturas, pero advirtiéndome que la información colectada forma parte del encuentro etnográfico, sus diálogos y sus silencios, asumiendo los límites y las implicancias políticas y éticas de dicha tarea.

El *chugú* es una experiencia de integración familiar-comunitaria y construcción identitaria en la que se transmite el sistema de valores garífuna en términos de un “mandato ancestral” que se hace presente, visible, audible e ininteligible. La música forma parte del *núcleo interior* del conocimiento espiritual; se trata de una actividad necesaria y constitutiva de la práctica ritual. La espiritualidad es la matriz identitaria en la que se configuran las relaciones sociales; se compone de un conjunto de conocimientos y prácticas sostenido por medio de un régimen iniciático llamado *Círculo Espiritual* que interpreta, preserva y difunde el mandato de los espíritus. Dicho mandato –según expresan los líderes de esta organización– implica el compromiso por recordar y ofrendar a los ancestros siguiendo una compleja serie de procedimientos rituales, constituyéndose 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 y/o 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 esta cultura.

El *ugulendu* –género musical principal del culto– se presenta como una condición cultural determinante de la eficacia comunicativa con los espíritus. El *lanigi garawoun* no solo es el tambor principal de las ceremonias, sino que es el corazón mismo de la cultura garífuna, el núcleo de un conjunto de conocimientos que el grupo preserva y transmite en el marco del devenir social. Los modos de acción, interpretación y transmisión de los toques de tambor,

sonajas y cantos liderados por tamboreros–*doümbrias*– y cantantes –*gayusa*– se configuran como experiencias de conocimiento y formas de organización conformantes de la matriz identitaria de esta población. Un análisis sistemático de estas prácticas y de los más de cuarenta cantos registrados en el marco de esta investigación permitirá profundizar el conocimiento del repertorio garífuna desde múltiples perspectivas que trascienden la aquí expuesta y establecer diálogos con otras expresiones de la religiosidad afrolatinoamericana.

Los sonidos del tambor y las canciones *se revelan* a través de irrupciones acústicas de los espíritus o *sonofanías* que expresan sonidos procedentes del espacio-tiempo sagrado que no solo se configuran como un medio para un fin –generar una comunicación– sino como una experiencia de lo sagrado que muchas veces trasciende el ámbito ritual. Se trata de una música poderosa que afecta y moviliza la vida de las personas que la experimentan. Los sonidos *se obsequian* porque facilitan la comunicación entre lo visible y lo invisible. Se mantienen en esos canales, por momentos misteriosos, encriptados, ya que, si se realizan en otros contextos, pueden perder su eficacia, su poder. La música se presenta como un conjunto de patrones sónicos integrado por cantos y toques de tambor que configuran el vínculo más poderoso: el de los vivos y los muertos. De este modo se modela la garifunidad, una fuerza social que compromete a la población a recordar a los espíritus, sancionando y condenando el olvido por medio de la aflicción.

La música es una actividad inextricable de la espiritualidad, conformando una unidad de sentido junto con otros determinantes como el lenguaje, la danza, la comensalidad, la vestimenta y la oración. El dominio simbólico expresado a través de los sueños, las señales, las *sonofanías* y las apariciones de los ancestros resultan ser la “mano que moldea” la experiencia humana garífuna. Al analizar los registros etnográficos desde la perspectiva de sonido-en-el-mundo podemos ampliar la interpretación de estas tradiciones para comprender que el significado de la experiencia sonora “no está en las notas” (Feld 2001 [1995], 352). Tocar el tambor, cantar, escuchar y sentir el poder sónico es un modo directo de ser-garifuna.

Bibliografía

- Agawu, Kofi. 1995. “The Invention of African Rhythm”. *Journal of the American Musicological Society* 48 (3): 380-395.
- Arom, Simha. 2004 [1985]. *African Polyphony & Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*. Cambridge: University of Cambridge Press.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso. 1988a. “Apuntes sobre la música de tambor entre los garífuna de Guatemala”. *Tradiciones de Guatemala* 29: 85-87.
- _____. 1988b. “Introducción a la fenomenología y organología de la música de tambor entre los garífuna de Guatemala”. *Tradiciones de Guatemala* 30: 75-94.
- _____. 1990. “La música tradicional garífuna en Guatemala”. *Latin American Music Review* 11 (2): 251-280.

- _____. 2009. *La población garífuna migrante*. Guatemala: Codisra.
- _____. 2011. "La punta: un ritmo para festejar la nación garífuna". En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, editado por Albert Recasens y Cristian Spencer Espinosa, 139-149. Madrid: Akal y Seacex.
- _____. 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.
- Augé, Marc. 2012. *La vida en doble. Etnología, viaje, escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Becker, Judith. 1994. "Music and Trance". *Leonardo Music Journal* 4: 41-51.
- Bilby, Kenneth. 2022. "Music in Aluku Life, Yesterday and Today". En *Comprendiendo América, el aporte esencial de la música afroamericana al significado sociocultural del continente*, editado por Fernando Palacios Mateos, 44-63. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Bonfil, Guillermo. 1991. "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* IV: 165-204.
- Brigham, William T. 1887. *Guatemala: The Land of the Quetzal*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Burns, James. 2021. "Response to Global Notation as a Tool for Cross-Cultural and Comparative Music Analysis". *Analytical Approaches to World Music* 8 (2): 292-303.
- Carvalho, José Jorge de. 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.
- Chernoff, John Miller. 1979. *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Music Idioms*. Chicago: University of Chicago.
- Cirio, Norberto Pablo. 2015. "La música afroargentina: apuntes para una historia social del silencio". *Identidades* 2: 96-120.
- Coelho, Ruy G. de Andrade. 1995 [1955]. *Los negros caribe de Honduras*. Guaymas: Tegucigalpa.
- Comaroff, John y Jean Comaroff. 2011. *Etnicidad S.A.* Madrid: Katz.
- Conzemius, Eduard. 1928. "Ethnographical Notes on the Black Carib (Garif)". *American Anthropologist* 30 (2): 183-205.
- Cornette, André. 2019 [1858]. *Relato de un viaje a Guatemala en el curso del año de 1855*. México D.F.: CEPHCIS, Universidad Nacional Autónoma.
- De Valois, Alfred. 1861. *Mexique, Havane et Guatemala. Notes de voyage*. París: E. Dentu.

- Eliade, Mircea. 1994. *Lo sagrado y lo profano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Favret-Saada, Jeanne. 2014. "'Ser afectado' como medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico". Traducción de Laura Zapata y Mariela Genovesi. *Avá, Revista de Antropología* 23: 49-67.
- 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.
- Forbes, Michelle Anne (2011). "Garífuna: The Birth and Rise of an Identity Through Contact Language and Contact Culture". Tesis de Doctorado, University of Missouri.
- Foster, Byron. 1987. "Celebrating Autonomy: The Development of Garifuna Ritual on St. Vincent". *Caribbean Quarterly* 33 (3 y 4): 75-83.
- Frith, Simon. 2003. "Música e identidad". En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul du Gay, 181-213. Buenos Aires: Amorrortu.
- 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".
- Geertz, Clifford. 2005. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Ghidinelli, Azzo. 1976. "La familia entre los caribes negros, ladinos y kekchies de Livingston". *Guatemala Indígena* XI (3-4): 1-315.
- Gomez, Angela y Livingston Krumah Nelson. 2012. "Drum Culture: Capturing, Connecting and Transmitting an African Legacy in Grenada". *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 7 (3): 321-346.
- González, Nancie. 1979. *La estructura del grupo familiar entre los caribes negros*. Guatemala: Seminario de Integración Social.
- 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.
- _____. 2008. "Garifuna Music in Belize". En *Concise Garland Encyclopedia of World Music*, 234-239. Nueva York: Routledge.
- Helms, Mary. 1969. "The Cultural Ecology of a Colonial Tribe". *Ethnology* 8 (1): 76-84.
- Hernly, Patrick. 2010. "Effect of Knowledge in Music Notation Systems on College Music Majors' Transcription of West African Drumming Music". *Music Education Research International* 4: 10-18.
- Hood, Mantle. 1960. "The Challenge of 'Bi-Musicality'". *Ethnomusicology* IV (2): 55-59.

Howland, Lillian. 1984. "Spirit Communication at the Carib Dügü". *Language & Communication* 4 (2): 89-103.

Ihde, Don. 2007 [1976]. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. Nueva York: State University of New York.

INE. 2011. "Mapa de la pobreza". Instituto Nacional de Estadísticas de Guatemala. www.ine.gob.gt.

INE. 2018. "Censo poblacional 2018". Instituto Nacional de Estadísticas de Guatemala. www.censopoblacion.gt.

Jean-Baptiste, Étienne. 2008. *Matrice bèlè: les musiques bèlè de Martinique: une référence à un mode social alternatif*. Fort de France: Mizik Label.

Jenkins, Carol L. 1983. "Ritual and Resource Flow: The Garifuna 'Dugu'". *American Ethnologist* 10 (3): 429-442.

Johnson, Paul C. 2002. "Migrating Bodies, Circulating Signs: Brazilian Candomblé, the Garifuna of the Caribbean, and the Category of Indigenous Religions". *History of Religions* 41 (4): 301-327.

_____. 2007. *Diaspora Conversions. Black Carib Religion and the Recovery of Africa*. Los Ángeles: University of California Press.

Johnson, Paul C. y Stephan Palmié. 2018. "Religiones afrolatinoamericanas". En *Estudios afrolatinoamericanos: una introducción*, editado por Alejandro de la Fuente y George R. Andrews, 513-566. Buenos Aires: Clacso.

Koetting, James. 1970. "Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music". *Selected Reports in Ethnomusicology* 1 (3): 115-146.

Krotz, Esteban. 1994. "Alteridad y pregunta antropológica". *Alteridades* 4 (8): 5-11.

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: Musée Royal de L'Afrique Centrale.

Merriam, Alan. 1965. "African Music". En *Continuity and Change in African Cultures*, editado por W. R. Bascom and M. J. Herskovits, 49-86. Chicago: Phoenix Books.

Metraux, Alfred. 1955. "Dramatic Elements in Ritual Possession". *Diogenes* 11: 18-36.

Mintz, Sidney y Richard Price. 2012 [1976]. *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*. México: Ciesas.

Murrell, Nathaniel S. 2010. *Afro-Caribbean Religions*. Philadelphia: Temple University Press.

- Nketia, Kwabena J. H. 1974. *The Music of Africa*. Nueva York: Norton.
- O'Brien-Rothe, Linda. 1998. "Guatemala". En *The Garland Encyclopedia of World Music. Volume 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, editado por Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy, 721-735. Nueva York y Londres: Garland.
- 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 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. "Garawoun: revisitando la bibliografía sobre el tambor garífuna desde una experiencia etnográfica audiocentrada". *Música e Investigación* 29: 91-130.
- _____. 2022. "Lanigi Garawoun (Corazón Tambor): música, espiritualidad y etnicidad en los garífunas de Livingston, Guatemala". Tesis de Doctorado, Flacso-Argentina.
- Rouget, Gilbert. 1985. *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sahlins, Marshall. 1988. *Islas de historia*. Barcelona: Gedisa.
- Sánchez, Juan Carlos y Augusto Pérez Guarnieri. 2018. *Palabra(s) de Ounagülei(s). La espiritualidad garífuna de Livingston, Guatemala*. Guatemala: Flacso.
- Serwadda, Moses y Hewitt Pantaleoni. 1968. "A Possible Notation for African Dance Drumming". *African Music* 4 (2): 47-52.
- Sidorova, Ksenia. 2000. "Lenguaje ritual. Los usos de la comunicación verbal en los contextos rituales y ceremoniales". *Alteridades* 10 (20): 93-103.
- Stoller, Paul. 1989. *The Taste of Ethnographic Things*. Pensilvania: University of Pennsylvania Press.
- _____. 1996. "Sounds and Things. Pulsations of power in Songhay". En *The Performance of Healing*, editado por Carol Laderman y Marina Roseman, 165-184. Nueva York y Londres: Routledge.
- Taylor, Douglas. 1951. *The Black Caribs of British Honduras*. Nueva York: Viking Fund Publications in Anthropology.
- Titon, Jeff Todd. 2009. "Knowing Fieldwork". En *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Gregory Barz y Thimothy Cooley, 25-43. Nueva York: Oxford University Press.

Turner, Victor. 1986. "Dewey, Dilthey and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience". En *The Anthropology of Experience*, editado por Victor W. Turner y Edward Bruner, 33-44. Illinois: University of Illinois Press.

_____. 1999 [1967]. *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.

Vázquez, Juan Adolfo. 1997. "Naturaleza y significado del chamanismo". En *Shamanismo sudamericano*, editado por Juan Schobinger, 11-18. Buenos Aires: Continente.

Walker, Sheila. 1972. *Ceremonial Spirit Possession in Africa and Afro-America*. Leiden: E.J. Brill.

Zuckerlandl, Victor. 1958. *Sound and Symbol. Music and the External World*. Princeton: Princeton University Press.

R