



“El *áfurugu* etnógrafo: reflexiones metodológicas a partir de experiencias con la musicalidad garífuna”

Augusto Pérez Guarnieri 

Doctor en Ciencias Sociales y Magíster en Antropología Social (FLACSO-Argentina) Profesor en Educación Musical (Escuela de Música Popular de Avellaneda), Profesor de Batería (Escuela de Arte de Berisso). Se desempeña como investigador en el Museo de Instrumentos Musicales Dr. E Azzarini (UNLP) y en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires (DGeART). Sus áreas de interés son la vinculación entre la educación y la música de procedencia africana y afroamericana (focalizándose actualmente en sus etnografías con músicos afroargentinos, garífunas y de República Democrática del Congo). Docente del Liceo V. Mercante, fundador y Secretario de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos (Universidad Nacional de La Plata). Autor de libros como “África en el Aula: una propuesta de educación musical” (Edulp, 2007), “Ufafu: el legado de los abuelos garífunas” (Edulp, 2011) y diversos artículos en el área de la etnomusicología y la antropología. En 2020 recibe la Primera mención en el Premio “Eduardo Archetti” por su tesis de maestría (CAS-IDES), en 2022 la Mención honrosa en el “XIII Premio Latinoamericano de Musicología Samuel Claro Valdés” (Instituto de Música, U.C.Chile) y en 2023 el Premio Ibermúsicas para desarrollar una estancia de investigación en el Institute des Arts de Kinshasa (R.D.Congo). En 2024 obtuvo el Premio de Musicología Casa de las Américas.

Email: augustoperezguarnieri@gmail.com

Resumen

El artículo explora y reformula el concepto de *bimusicalidad* en la etnomusicología, centrándose en su relevancia para el estudio de culturas audio-orientadas, presentando como estudio de caso las experiencias del autor con la población garífuna de Livingston, Guatemala. A través de un relato etnográfico y de una revisión bibliográfica sobre los principales marcos teóricos en los que se genera esta práctica metodológica, propone una reformulación de la *bimusicalidad*, considerando que no solo implica la capacidad técnica de tocar instrumentos, analizar y/o comprender el lenguaje musical nativo, sino que requiere un entendimiento profundo del complejo entramado de significaciones culturales en el que se inserta la música. El texto sugiere abordar el campo mediante la observación-escucha participante de musicalidades culturalmente diferenciadas, subrayando la importancia de la experiencia directa para acceder al conocimiento cultural de una comunidad. Combinando conceptos de la antropología interpretativa y la lógica nativa, también propone el concepto del *áfuru* como una forma de integrar la memoria, la emoción y la música en la narrativa etnográfica. El artículo aboga por una metodología que fomente un conocimiento musical experiencial e intersubjetivo, capaz de superar las limitaciones de la observación pasiva y la transcripción descontextualizada.

Palabras clave: Garífunas; Etnomusicología; Bimusicalidad; Etnografía; Afroamérica.

O etnógrafo áfurugu: reflexões metodológicas a partir de experiências com a musicalidade garífuna

Resumo

O artigo explora e reformula o conceito de *bimusicalidade* na etnomusicologia, focando em sua relevância para o estudo de culturas áudio-orientadas, apresentando como estudo de caso as experiências do autor com a população garífuna de Livingston, Guatemala. Através de um relato etnográfico e uma revisão bibliográfica sobre os principais marcos teóricos em que se gera essa prática metodológica, propõe uma reformulação da *bimusicalidade*, considerando que não apenas implica a capacidade técnica de tocar instrumentos, analisar e/ou compreender a linguagem musical nativa, mas requer um entendimento profundo do complexo tecido de significados culturais em que a música se insere. O texto sugere abordar o campo através da observação-escuta participante de musicalidades culturalmente diferenciadas, destacando a importância da experiência direta para acessar o conhecimento cultural de uma comunidade. Combinando conceitos da antropologia interpretativa e lógica nativa, também propõe o conceito do *áfurugu* como uma forma de integrar a memória, a emoção e a música na narrativa etnográfica. O artigo defende uma metodologia que promova um conhecimento musical experiencial e intersubjetivo, capaz de superar as limitações da observação passiva e da transcrição descontextualizada.

Palavras-chave: Garífunas; Etnomusicologia; Bimusicalidade; Etnografia; Afro-América.

The ethnographer Áfurugu: methodological reflections from experiences with Garifuna musicality

Abstract

The article explores and reformulates the concept of *bimusicality* in ethnomusicology, focusing on its relevance to the study of audio-oriented cultures, presenting as a case study the author's experiences with the Garifuna population of Livingston, Guatemala. Through an ethnographic account and a bibliographical review of the main theoretical frameworks in which this methodological practice is generated, it proposes a reformulation of *bimusicality*, considering that it does not only involve the technical ability to play instruments, to analyze and/or understand the native musical language, but it also requires a deep understanding of the complex web of cultural meanings in which music is inserted. The text suggests approaching the field through participant observation-listening of culturally differentiated musicality, underlining the importance of direct experience in accessing a community's cultural knowledge. Combining concepts of interpretive anthropology and native logic, it also proposes the concept of the *Áfurugu* as a way to integrate memory, emotion and music into ethnographic narrative. The article advocates a methodology that promotes an experiential and intersubjective musical knowledge, capable of overcoming the limitations of passive observation and decontextualized transcription.

Key-words: Garifuna; Ethnomusicology; Bimusicality; Ethnography; Afro-America.

Introducción

¿Es posible conocer una cultura sin indagar en la dimensión sonora? La música, los sonidos y los silencios poseen una relevancia socialmente determinante para culturas como la garífuna. Pese a ello, este aspecto no ha sido mayormente abordado en este campo de estudios (Pérez Guarnieri, 2021) ni en la literatura antropológica en general (Chernoff, 1979; Peek, 1994; Stoller, 1996). Asumiendo la importancia que posee el aspecto auditivo en términos de producción de sentido y significación ¿es posible dar cuenta del mismo sin experimentar la música de estas culturas?

En este artículo sostengo que la vivencia, el análisis y la comprensión de las expresiones sonoras en sus propios términos es indispensable para el conocimiento cultural. Sobre todo en poblaciones donde las metáforas acústicas dominan más que las visuales y que bien podrían caracterizarse como “culturas audio-orientadas” (Peek, 1994). Por ello, me propongo reflexionar sobre las implicancias metodológicas de esta postura que en el ámbito de la antropología de la música se reconoce como la práctica de la *bimusicalidad* (Hood, 1960) y que me interesa (re)visitar para expresar el modo en el que lo reformulo para su aplicación en mis investigaciones. El artículo se inserta en la discusión epistemológica respecto al campo de estudios de la etnomusicología y la antropología de la música, resumida en el dilema con el que Alan Merriam (1969, p. 213) se pregunta si acaso la etnomusicología constituye una disciplina, advirtiendo que en ella concurren dos perspectivas no siempre integradas: la musicológica, con énfasis en el sonido y la antropológica, con énfasis en los comportamientos. La idea de Merriam era interpelar a investigadores y estudiantes para lograr una etnomusicología integral –trascendiendo el dilema– y consolidada como una única disciplina, aunque esto requiera procesos de formación más extensos (Merriam, 1969, pág. 217 y 218).

Este dilema ha sido abordado en profundidad por Menezes Bastos, quien lo reformula como una “paradoja musicológica” (2014, p. 51) y expresa una discusión dinámica en torno a la música y la (re)definición de sus disciplinas científicas. Aplicando la lente antropológica, Menezes Bastos (2014) problematiza las distinciones de los objetos de estudio disciplinares, llamando la atención sobre los procesos de extrañamiento y familiarización aplicables a las tradiciones musicológicas y antropológicas y sus definiciones –e invenciones– de músicas occidentales, no-occidentales, populares, exóticas, subsidiarias de campos de estudio que abarcan la musicología comparada, la musicología histórica, la psicología, la sociología, la antropología y la etnomusicología. Pese a haber sido planteado medio siglo atrás, el dilema posee cierta vigencia. Rafael Noleto (2020) sostiene que se trata de un área situada entre dos campos de producción de conocimiento, el artístico y el científico. Ésta debe ser repensada más allá de sus aspectos técnicos y en consideración de su poca participación en otros campos de estudio jerarquizados dentro de las ciencias sociales. Asumiendo los riesgos de reflexionar en estos intersticios conceptuales y en sintonía con la, cada vez más necesaria, propuesta de Noleto (2020) sobre politizar y musicalizar la ciencia, esta comunicación busca establecer un abordaje integral que potencie el doble vínculo entre la música y su contexto.

A tal efecto, comenzaré con el relato de una experiencia etnográfica en la que tuve la oportunidad de tocar los tambores durante una misa en una población garífuna. Luego presentaré una revisión bibliográfica sobre las perspectivas de la etnomusicología y la antropología de la música con el objetivo de comprender el contexto teórico-metodológico en el cual se inserta la *bimusicalidad*. En ese mismo apartado formularé mi propuesta de musicalidades culturalmente diferenciadas, que sugiere abordar el campo mediante una observación-escucha participante. Seguidamente desarrollaré una serie de reflexiones a partir del relato etnográfico como un estudio de caso de la metodología que aquí estoy proponiendo mediante una reformulación que incluye el concepto del *áfuru*, proveniente de la ontología nativa. Para finalizar, expondré las principales conclusiones sugeridas por esta comunicación.

Una tarde de misa y de tambor

Camino desde el centro comercial de Livingston hasta la casa de doña Elvira en el barrio Nevagó, como cada lunes después del mediodía. Llevaba dos meses en ese pueblo guatemalteco ubicado en la desembocadura del río Dulce en el mar Caribe. Le llevo pan integral, queso blanco y unas vitaminas que procuré en la farmacia de la parroquia. Voy repasando la lista de cantos del repertorio ritual que ya hace años estamos registrando. Paso el puente del hotel African Place y doblo hacia la derecha, percibiendo el aroma de la brisa marina. Metros antes de la playa, se había formado un basural a la espera de la deficiente recolección municipal y del cual Elvira, la jefa de las *gayusas* –cantoras ceremoniales–, siempre se quejaba. Su casa se encuentra hacia la izquierda, después de un angosto sendero. Mi corazón palpita como la primera vez que la visité. Corro la cortina de la puerta principal y allí esta su nieta, sentada en el enorme sillón de tela color marrón junto a la hamaca vacía donde Elvira acostumbraba recibirme.

–Dijo mi abuelita que vayas al barrio París, que están en una misa.

Por el día y el horario, supuse que se trataba de una misa familiar en el marco de la espiritualidad garífuna, población afro-indígena distribuida en diversas localidades centroamericanas¹. Me quedo observando las imágenes desvaídas que cuelgan de las paredes de madera. Junto a estampas de la iconografía católica, los rostros de los ancestros del poderoso linaje de Elvira se esculpían sobre colores desgastados, expresando una técnica artesanal de la época en la que la fotografía color era demasiado costosa para los livingsteños. Conservaban una calidez casi palpable, preservando la vitalidad de aquellos espíritus ancestrales. Los bordes de las fotografías mostraban signos de desgaste, quizás por su traslado a templos y rituales a lo largo de los años, siendo que su padre había sido en vida un reconocido *buyei* –líder espiritual– y actualmente se presentaba como *ahari* –espíritu protector– en las ceremonias.

Caminé unas cuadras hasta que comencé a escuchar el sonido de los tambores. Podía reconocer el toque de Pisín improvisando sobre una *punta* –género musical festivo. Al llegar a una casa detrás de unos plátanos, una joven, sorprendida por mi pretenciosa intención de ingresar, me interrogó con cierta vehemencia. Le expliqué que era amigo de doña Elvira, entonces su rostro se tornó amigable mientras miraba con atención hacia mi remera color negra. Al darme cuenta, la cambié por otra color rojo que guardaba preventivamente en mi mochila ya que el color negro está prohibido en la ritualidad, porque “atrae espíritus malignos y por eso no les gusta a los ancestros”.

La reunión era una “misa de cabo de año”, realizada en ocasión de cumplirse el primer aniversario de un vecino del barrio San José. En el interior de la casa, junto a un pequeño altar con su fotografía, se le habían dedicado rezos católicos, una ofrenda de alimentos y ropa, y un baño espiritual con *haruti* –cazabe semicocido–. A partir de este ritual, el espíritu del difunto puede continuar su misión como *ahari* protector: regresar a recibir ofrendas, comunicarse a través de sueños, señales y, en algunos casos, la posesión. Yo llegué en el momento final del encuentro. Ya estaban en el patio compartiendo un caldo de pollo y una performance de *puntas* y *parandas* –géneros musicales “de fiesta” o “de calle”, como se los conoce localmente para diferenciarlos de los géneros “de la espiritualidad”, de uso exclusivo en los *dabúyaba*, templos ceremoniales, mayormente alejados del centro del pueblo– interpretados con tambores, sonajas y cantos. Todos tenían una remera blanca con la impresión de una fotografía del

¹ 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.

difunto homenajeado, a quien en vida le gustaba mucho bailar *punta* y a cuyo espíritu había que ofrendarle dicha música.

Doña Elvira sonrió al verme mientras cantaba y me llamó, haciendo un gesto con su mano.

-Te presento a Sofía, ella también es *gayusa*.

Me estaba presentando a una de las cantantes más destacadas del pueblo que vivía en Estados Unidos, como parte de la red migrante garífuna que, a través del envío de remesas sostenía la economía informal de esta población empobrecida y marginalizada por el Estado-nación guatemalteco.

Las voces de Elvira y Sofía eran sin dudas las referentes más importantes de la actualidad garífuna, no solo por el conocimiento del extenso repertorio, sino también por el poder y la sabiduría que transmitían sus voces. Era, sin dudas, una ocasión especial, ya que el cuadro se completaba con Pisín y Sandu, *doñimbrias* -tamboreros ceremoniales- que portaban los secretos y conocimientos de las músicas espirituales. Me dispuse a disfrutar el momento, sentándome en una silla pero doña Elvira me hizo otro gesto a mí y a Sandu, que se incorporó y me ofreció su *garawoun segunda* -tambor que hace la función base sobre la cual el otro tambor, *garawoun primera*, improvisa-. Después de tantos años de etnografía, se me presentaba la oportunidad de tocar en un contexto ritual. Elvira comenzó a cantar. Sandu tomó las *sísiras* -sonajas- pero antes me dijo al oído:

-*Punta* Augusto, *Punta*. Entonces comencé a retumbar ese ritmo que tantas veces había practicado. Pisín improvisaba sobre mi base de un modo diferente a otras veces en las que habíamos tocado en su casa, solos. Las voces de las *gayusas* transformaban la performance y animaban a tocar de otro modo. Mientras me concentraba en sostener la velocidad y precisión de mi toque, Sandu me daba otras indicaciones:

-*Segunda* Augusto ¡*Segunda!* Era una clara indicación para que eleve el volumen, en el mismo tono en el que tantas veces, en otras oportunidades, lo había escuchado como una arenga del público hacia los tamboreros. En un momento me sorprendió al señalarme a las cantantes y gritarme -¡*Paranda!* ¡*Paranda!* Escucha... ¡tienes que escuchar! Sandu me iba gritando los nombres de los géneros musicales que las *gayusas* desplegaban como repertorio.

Elvira me miraba con orgullo, mientras los asistentes lo hacían con sorpresa y algunos hasta tomaron sus celulares para registrar ese momento en el que un argentino "tocaba nuestros ritmos". Tocar el tambor es un acto de inscripción en la cultura garífuna, más aún en ese contexto y con la anuencia de tales referentes. Se trató de una situación diferenciada de performance y por tal motivo, surgieron aprendizajes que no se presentan al abordar los géneros musicales desde su aspecto meramente rítmico -figuración, digitación, timbres, velocidad y fraseo-. Hasta ese momento, pensaba que quien proponía e iniciaba la performance era el tamborero de la función base -*garawoun segunda*-, pero en esta ocasión, era la jefa *gayusa* -Elvira- la que iniciaba un canto y el tamborero debía reconocer el género musical correspondiente e interpretar la base. Con bastante nerviosismo por sentirme en un momento de examinación, fui atravesando el repertorio propuesto con la ayuda de Sandu, que no solo me indicaba el género musical sino también el tempo e intensidad que pedían las *gayusas* o las niñas y jóvenes que fueron pasando con su danza por delante de los tambores. Comprobé la importancia del sonido de mi tambor base, sintiendo una conexión directa con los pies de cada uno de los que se animaron a bailar. Desde esa perspectiva pude apreciar la manera en la que el *garawoun primera* improvisaba y dialogaba con la danza: brazos, caderas y piernas parecían estar digitadas desde las manos del tamborero.

Una vez que dejaron de acercarse bailarines, Pisín dejó su tambor a un costado, se incorporó y dijo:

-El que bailó, bailó (responden todos); y el que se quedó, se quedó (responden todos).

Entonces todos comenzaron a dispersarse, dando por terminada la misa. Elvira me dedicó una sonrisa inmensa de aprobación y en ese mismo momento sentí que había vivido una de las experiencias etnográficas más significativas.

Encuentros con musicalidades culturalmente diferenciadas

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

En este apartado me propongo hacer una breve historia y contextualización de los estudios que desde las ciencias sociales abordan el sonido como campo de estudio con el objetivo de comprender los vínculos entre la antropología, la música y el concepto de *bimusicalidad* en tanto una de las metodologías más mencionadas en el ámbito de la etnomusicología pero, quizás, no lo suficientemente problematizadas ni practicadas.

La etnomusicología surge en Europa occidental hacia la década de 1880 y es primariamente conocida como “musicología comparada” -*vergleichende Musikwissenschaft* (Ruiz, 1989, p. 260)-. Su énfasis estaba puesto en la recopilación de las músicas extra-europeas, folclóricas y de tradición oral, planteando la transcripción y el análisis con objetivos clasificatorios y comparativos. La recolección requería de investigadores formados en las técnicas del lenguaje musical, motivo por lo que fue recién con la implementación del fonógrafo -difundido masivamente hacia fines del s. XIX- que los antropólogos comenzaron a registrar músicas. Las acciones sonoras de las poblaciones “extrañas” eran consideradas expresiones actuales del pasado de la historia de la humanidad que se planeaba reconstruir y su recopilación se consideraba una acción de rescate ante el avance civilizatorio, en consonancia con las ideas evolucionistas que dominaban los inicios de la antropología. A partir de la transcripción -en notación convencional occidental- los musicólogos especulaban posibles orígenes y evoluciones de las músicas, clasificándolas en niveles de complejidad relacionados con la cantidad de sonidos utilizados, las destrezas técnicas y las características físico-materiales de los instrumentos musicales -lo que da lugar a la “organología”, especialidad dedicada a la taxonomización y clasificación científica de los instrumentos de Hornbostel y Sachs en 1914 (Sachs, 1947)- y “[l]a concepción ingenua de una historia universal de la música que comenzaba con la utilización de un sonido o dos y que progresivamente iba sumando otros por sucesivos descubrimientos” (Ruiz, 1989, p. 268)

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

Años después John Blacking publicó *How Musical is a man* (2010 [1973]) donde enfatizó las interacciones entre la música, la sociedad y la cultura definiendo a la música como *sonido humanamente organizado* y destacó la importancia de la experiencia sonora en relación con las personas que la crean, la expresan, la viven y la transmiten. Utilizando el mismo juego de palabras y con base etnográfica en el

pueblo *venda* de África del Sur, también refiere a una *humanidad sonoramente organizada* para hacer foco en la experiencia comunicativa a través del sonido y “[e]ntender la significación formal, e incidentalmente expresiva, de la música por medio de un análisis formal de la experiencia cultural más allá del más allá de la música” (Blacking, 2001 [1967], p. 199). En esta doble vía de pensar la música *en* y *de* la cultura, establece que la función de la música es vincular a las personas con experiencias de significación social (Ruiz, 1992, p.18-19). Es interesante observar hasta aquí cómo el enfoque socio-cultural de la disciplina es impulsado por la antropología social con base etnográfica en el África, donde las sociedades tradicionales estudiadas son mayormente *audio-orientadas* (Peek, 1994). Es decir que la vinculación entre la inquietud antropológica por comprender el mundo social de modo integral y la etnomusicología comienza a gestarse lógicamente en un campo de estudio cultural en el que el aspecto sonoro es socialmente determinante.

Buscando trascender lo estrictamente “musical”, Steven Feld –discípulo de Merriam– cuestiona los límites de los modelos analíticos de la antropología de la música, principalmente la atomización de sus métodos y técnicas positivistas que no logran la integración total entre el análisis musical y los aspectos culturales propugnados. Por ello impulsa un *giro acústico* (Feld, 2012 [1982], p. 23) a través de los *estudios culturales del sonido*. Sus etnografías sonoras sobre el pueblo kaluli de Papúa Nueva Guinea, proponen atender a las complejas intersecciones sonoras entre textos, voces y performances en formas expresivas que entrelazan el cantar, el llorar y particulares formas sonoras vinculadas con el contexto natural de la selva tropical. Al tratar al sonido como un sistema simbólico Feld presupone que las organizaciones acústicas están siempre organizadas socialmente, debiendo indagar las relaciones entre forma simbólica y significado social para entender las performances como acción comunicativa y así trascender las explicaciones meramente materialistas.

Su propuesta de analizar las interacciones entre sonidos humanos, sonidos no humanos y sonidos de la naturaleza en un entorno comunitario lo llevaron a acuñar el término *acustemología* (Feld, 2012 [1982] y 2013) para dar cuenta de la copresencia y correlaciones del paisaje sonoro,² inspirado en la propuesta del pedagogo canadiense Murray Schafer, impulsor de la ecología sonora (1977) y en la fenomenología –particularmente en la perspectiva sonora de ésta desarrollada por Ihde (2007 [1976])–. Feld investiga la primacía del sonido como modalidad de conocimiento y existencia en el mundo, atendiendo al régimen intersubjetivo de relaciones que se hablan, se cantan y se escuchan. Plantea que estas acciones de audición y producción de sonido son competencias corporizadas –*embodied competences*– que sitúan a los actores en contextos históricos determinados (Feld, 2013). Es decir, que los sonidos poseen un significado situado, socialmente creado y compartido por todos quienes comprenden sus alcances y dimensiones. De este modo, “el sonido es siempre algo más de lo que parece ser” (Feld, 2001 [1995], p. 352) y su significado depende de la acción interpretativa, la cual consiste en poner en relación el conocimiento y la epistemología cultural con la experiencia concreta del sonido. Al analizar las performances del decir, el cantar y el llorar de los kaluli en relación con su mitogénesis y metaforización del mundo de los pájaros de la selva tropical que los entorna, sostiene que estas expresiones sonoras se revelan como corporizaciones de profundos y complejos sentimientos. Este es un aspecto que considero clave mis investigaciones y por tal motivo deseo destacarlo, utilizando las palabras de Feld:

² Como un modo de sostener y ejemplificar una perspectiva procesual y dinámica del mundo, Ingold (2011) expresa una crítica al concepto de “paisaje sonoro”, ya que considera que la percepción no puede dividirse en tantos paisajes como sentidos existan, al mismo tiempo de llamar la atención sobre lo estático de la concepción de “paisaje” Rafael Noleto (2020) invita a los “cientistas musicales” a incluirse en este debate como parte de su propuesta de pensar la música como epistemología.

Esta historia [...] enseña algo más profundo: hacer, escuchar y sentir la fuerza del sonido del tambor lleva directamente al corazón mismo de cómo ser kaluli [...] **El significado** [de la experiencia concreta del sonido] **no está “en las notas”**, porque el modo en que las notas se forman, se interpretan y se escuchan deriva siempre de una imposición social anterior. Los oyentes del sonido kaluli comparten una lógica que ordena sus experiencias (Feld, 2001 [1995], pp. 352-353, énfasis propio).

A partir de este razonamiento guía Feld invita a cuestionar el canon musicológico que continúa enfatizando el análisis de las representaciones de la música, realizadas siempre desde el lenguaje musical occidental. La “avanzada del progreso”³ priorizó tanto lo visual, que incluso la experiencia musical fue motivo de espacialización geométrica a partir de la lectoescritura, lo que derivó en que no solo comenzó a escribirse todo lo que podía sonar –un diálogo entre lo audible y lo visual– sino que también se comenzó a hacer sonar todo lo que se podía escribir (Acosta, 1982). La música occidental se grafica, se lee, se interpreta de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Se mide, se cuenta, se subdivide, se hace tangible, visible, real. Esta perspectiva motiva al investigador en el campo a registrar músicas que luego, al ser medidas, cuantificadas y transcritas, colocan el énfasis en el fenómeno acústico y no en sus fundamentos e implicancias; en sus significantes y no en sus significados.

Al rastrear los antecedentes de la relación entre el sonido y sus representaciones gráficas, Zuckercandl (1958) advierte que el sonido de las palabras ha quedado aprisionado por los lingüistas dentro de su significado, priorizándose éste por sobre su sonoridad. Se trata de una espacialización geométrica de los sonidos que no da cuenta de la compleja trama de respiraciones, vibraciones y articulaciones que moviliza el habla y que posee un potencial en términos del encuentro entre quien emite las palabras y quien las escucha que es soslayado por la perspectiva visual, tal como estudia Peek (1994) al llamar la atención sobre la dislalia o nasalidad característica de las voces de los espíritus ritualizados en algunas sociedades africanas.

Franz Boas (1964) –pionero de la antropología norteamericana e impulsor del *culturalismo* de principios de siglo XX– llamaba la atención sobre esta problemática, al sostener que la recopilación textual de la lengua nativa era un paso fundamental para lograr avances en el conocimiento cultural. Refería que no existe traducción alguna que pueda sustituir al idioma original, por ejemplo, en la investigación de la poesía nativa, ya que la forma del ritmo, el tratamiento del lenguaje, el ajuste del texto a la música, el simbolismo, el uso de las metáforas y todas las problemáticas de estas expresiones sólo pueden ser abordados e interpretados por el investigador especializado en el lenguaje. Es decir que no sólo planteaba las cuestiones atribuibles a la complejidad de la lengua sino también la importancia que adquiere la sonoridad de las palabras en su contexto. Las palabras son inseparables de las acciones y siempre suenan, transmitiendo una energía que debe ser aprehendida en sí misma y no como simples representaciones de un significado (Ong apud. Stoller, 1989, p. 116-117).

Es importante aplicar este concepto para el desarrollo de las *musicalidades culturalmente diferenciadas*, ya que, tal como expreso en la introducción de este artículo, entiendo que en mi estudio de caso solo es posible escuchar, reproducir, analizar y comprender las sutilezas del toque de tambor *garawoun* y su relación con el entramado de significaciones culturales garifunas mediante una experiencia de primera mano con el instrumento, la voz cantada y el cuerpo. Esto es lo que animó, por ejemplo, a etnomusicólogos africanistas de mediados de siglo como Arthur M. Jones (1954) a plantear como método fundamental lo que luego Mantle Hood (1960) denominaría el “desafío de la *bimusicalidad*”, es decir, desarrollar la habilidad de escuchar e interpretar otras músicas del mismo modo en el que hacemos con la propia. Hood menciona que “el entrenamiento de una musicalidad

³ Utilizo esta metáfora tomada del cuento homónimo de Joseph Conrad (1993 [1896]), que narra la problemática relación entre dos hombres blancos (Kayerts y Carlier) que deben ocuparse de resguardar los intereses de una factoría europea en el corazón de la selva africana y enloquecen ante el encuentro con la soledad selvática y sus propias introspecciones.

básica es una característica de la música cultivada” de cualquier procedencia y que todo músico debe pasar por una serie de estadios para ello. “Cuando el músico de tradición occidental desea tocar música oriental” y viceversa, “enfrenta el desafío de la *bimusicalidad*” (Hood, 1960, p. 55, traducción propia)⁴. Su propuesta fue implementada en el Instituto de Etnomusicología de la UCLA -del que Hood era su director- y luego en otras universidades norteamericanas durante la década de 1960 a través de clases individuales y ensambles a cargo de músicos invitados de Indonesia, China y África (Titon, 1995). La *bimusicalidad* se practicaba fomentando experiencias de primera mano de alumnos y graduados del área de etnomusicología con músicos nativos en marcos institucionales. La práctica de “llevar el campo a las instituciones” y enfatizar lo estrictamente musical fue motivo de algunas controversias por parte de quienes asignaban a la *bimusicalidad* cierta ingenuidad y falta de rigor científico, como el caso de Alan Merriam que se refería a esta práctica como “etnomusicología de arenero” -*sandbox ethnomusicology* (Titon, 1995, p. 289).

Al tomar la definición de “musicalidad” del Diccionario Webster como “afición o apreciación inteligente de la música”, a lo que le suma “tener aptitud natural para la música”, el planteo de Hood se torna problemático, ya que -además de la metafóricación biologicista de “aptitud natural” o “música cultivada” (Hood, 1960, p. 55, traducción propia)⁵- podría reducir el contexto cultural a una secuencia de estadios de entrenamiento instrumental. En tal caso cabe preguntarse qué lugar ocuparían los sentidos y significados culturales previos de quien se dispone a aprender la música culturalmente diferenciada. Dicho de otro modo, si yo como músico argentino, con trayectos en la educación musical formal y no formal me propongo aprender a interpretar música garífuna ¿podría suscribirme a una musicalidad garífuna? ¿dejaría de transitar una musicalidad argentina para dar lugar una musicalidad garífuna? ¿volvería a interpretar mi propia tradición musical del mismo modo que antes? El propio Hood pareciera dar la respuesta al dar cuenta de alumnos de la UCLA que habían experimentado talleres de diversos contextos musicales y por lo tanto, desarrollado múltiples musicalidades: “Quizás debemos acercarnos al centro del problema (...) y retitular este paper simplemente para leer: El desafío de la musicalidad” (Hood, 1960, p. 59, traducción propia)⁶.

Timothy Rice (2014) define a la etnomusicología como el estudio del por qué y cómo los seres humanos somos musicales, entendiendo “musical” como la capacidad para “crear, actuar, organizar cognitivamente, reaccionar física y emocionalmente e interpretar los significados de los sonidos humanamente organizados” (Rice 2014, p. 1). Desde esta perspectiva atenta a la complejidad y diversidad humana sonoramente expresada, podemos definir *musicalidad* como la habilidad para escuchar, cantar, hacer y entender música (Titon, 1995), una capacidad desarrollable a través de la experiencia intersubjetiva y a la cual deberíamos agregarle el danzar. Esta habilidad no se configura en compartimentos estancos cuantificables que el etnomusicólogo pueda practicar discrecionalmente -

⁴ “Perhaps it is not necessary to remind the reader that we are speaking of the world of music, that training in basic musicianship of one order or another is characteristic of cultivated music wherever it is found and to some extent is unconsciously present in the practice of ingenuous music. It may be of some comfort to the music student of the West to realize that the Chinese, Javanese or Indian student also must jump through a series of musical hoops. But if this kind of training is indeed essential, the Western musician who wishes to study Eastern music or the Eastern musician who is interested in Western music faces the challenge of “bi-musicality” (Hood, 1960, p. 55).

⁵ “[L]et us pass on to Webster's Unabridged Dictionary where “musicality” is defined as “musicalness,” a noun form of the adjective “musical” under which, at long last, definition number three may be quoted: “Fond of, or intelligently appreciative of, music; as, a musical coterie; having a natural aptitude for music.” Although at this point we may see some wisdom in the policy followed by the Harvard Dictionary, let us assume that a natural aptitude for music is essential to the musician. (Hood, 1960, p. 55).

⁶ “At UCLA there are several advanced graduate students who manage themselves quite capably in several different musical cultures. Here then are we to speak of “tri-musicality” or “quadri-musicality?” Perhaps we shall come close to the heart of the matter if we return to Webster's basic definition and retitule this paper simply to read: “The Challenge of Musicality” (Hood, 1960, p. 59).

“ahora voy a pensar, moverme y actuar como si fuera garífuna” o, “voy a desarrollar una musicalidad diferente por cada grupo social que investigue”. Por el contrario, la *bimusicalidad* se inscribe en el marco de procesos de aprendizaje que se construyen siempre en relación con Otros y con la propia subjetividad, generando redes que entrelazan las memorias sonoras propias con las que nos proponemos conocer. Considerando que se trata de significados socialmente situados y construidos, entiendo que la *bimusicalidad* se erige como un requisito trascendental para la etnografía de *culturas audio-orientadas* (Peek, 1994) y que su práctica descontextualizada –es decir, la mera práctica de un instrumento o la interpretación del fenómeno sonoro– carece de intencionalidad antropológica.

Experiencias como la que describo al inicio de este artículo me han permitido compilar una diversidad de expresiones musicales que articulan y dan sentido a las acciones rituales que configuran la matriz identitaria garífuna. Se trata de datos resultantes de procesos de inmersión en los que he tenido la oportunidad de experimentar diversos géneros musicales, danzas, cantos, rituales, fiestas y procesiones que pude (re)significar a través del diálogo y la observación-escucha participante. Aprender los toques del tambor garífuna no me inscribe directamente en esa musicalidad ni me permite acceder a su conocimiento cultural más allá de lo que se presenta en la superficie. Por citar solo un ejemplo, los propios garífunas reconocen una diferenciación entre la música “de fiesta” o “de calle” y la de la “espiritualidad”, algo que ha llevado a etiquetar los repertorios como “rituales” o “seculares” desde las primeras etnografías (Taylor, 1951) hasta la actualidad (Arrivillaga Cortés, 1988 a y b; Greene, 2008). Sin embargo, hay muchos aspectos del repertorio “secular” que solo pueden ser entendidos en el marco de la espiritualidad. Las canciones “de calle” poseen tópicos como la muerte, la enfermedad, la importancia del linaje y otras referencias que dan cuenta de una gramática espiritualista, tal como podremos apreciar en los textos que se detallan seguidamente. Asimismo, géneros como la *punta* son interpretados en los velorios, en las misas de cabo de año como la descrita en el punto 1 y, también, en las instancias finales del culto a los ancestros –*chugú* y *dügü*– ya que son del agrado de los ancestros. La categorización de “secular” aplicada a esta danza, resulta problemática, como bien explica Juan Carlos Sánchez, líder espiritual local, al resumir la historia de este género:

Según cuentan los abuelos, en los inicios, en la isla de San Vicente [*Yurumein*] [...] había dos sectores, clase alta y clase baja. La clase alta oprimía a la clase baja, y en uno de los tantos enfrentamientos entre ellos logran aniquilar al líder de la clase alta. Cuando este señor estaba en su ataúd, el otro sector festejó porque este había muerto. Fiesta, con cantos, porque se habían liberado de aquel yugo, ¿entiendes? Fiesta. Entonces los hombres palmeaban –bate sus palmas– y las mujeres –bate otro ritmo– [Me lo hace repetir con mis palmas] Ahí nace el *punta*, en [*Yurumein*]. Cuando los abuelos llegan a Honduras, continúa viva. También se hacía en los velorios y esa tradición continúa hasta nuestros días. El cambio que hubo es que ya no se toca por felicidad porque alguien murió, sino para acompañar a este espíritu y aceptar su ida al otro mundo. Entonces, a los nueve días hay *punta* para que ese espíritu entre al otro mundo [...] Aquí en Livingston yo llegué a escuchar el *punta* tocado con palmas y con tambores. Esa es la historia del *punta*, que es el nombre español del ritmo que nuestros abuelos llamaban *Landan* o *Bangidi*. [...] un ritmo que se ha querido comercializar, como algo que se baila con movimientos obscenos. Pero el *punta* es algo espiritual. No es un juguete.” (Perez Guarnieri, 2011, p. 131 y 132)

La referencia a la tensión con la música comercial se relaciona con que desde la década de 1970 músicos beliceños lograron una importante difusión mediante la inclusión de instrumentos como sintetizadores, batería y guitarra eléctrica en lo que se conoce como *punta rock*. Entre sus máximos exponentes –en el marco del entonces recientemente independizado Belice (Honduras Británica hasta 1981)– encontramos a Pen Cayetano y Andy Palacio. El hit comercial “Sopa de caracol”, creación original del garífuna beliceño Hernán “Chico” Ramos y adaptado por el grupo hondureño “Banda Blanca”, contribuyó a la difusión internacional de este género.

Las *puntas* de la tradición garífuna que practican líderes y cultores de la espiritualidad garífuna livingsteña se interpretan con voces, tambores y sonajas. A modo de ejemplo, transcribo los textos de dos *puntas* generalmente interpretadas en estos contextos por doña Elvira:⁷

“¿Dónde enterraré a mi nieto?” (*Punta*)

Halioun nibadina ariebule
Eibudugü ñadina hamugatia
Inaruni sala chanunamule lau
marababeila
nibariru gambusandu halia ba
nabunie
Inaruni sala chanunamule lau
marababeila
nibariru gambusandu halia ba
nabunie
Halioun nibadina ariebule
Eibudugü ñadina hamugatia
Ligia misinie lubeo oweni
marasualuguti
Labuiarali liranugudume

¿Quién va a ser nuestro motorista
 para que me lleve?
 Si en verdad mi nieto no va a tener
 lugar en el cementerio
 Por eso es que no se quiere la
 muerte
 Porque la gente conoce nuestra
 pobreza

“Itagaliña lichugu ni sandi” (*Punta*)

Versión audiovisual en el siguiente link: <https://youtu.be/g7NN3prC9u4>

Itagaliña lichugu ni sandi
Aburuhali ligia bubadu bau
Sinaia barahabania
Aburahali buligiabausiaba baruna
inurugu
Handa hababute houchabana
inurugu
Maiahuabatia naunamunelela
Rubeibuhononu
Maiahuabatia naunamunelela
Genedeti nigiria iadibula

Así es que se da la enfermedad
 Cuando se le cae el bastón a uno
 ya no se puede parar.
 Cuando se le cae el bastón
 ni los brazos lo pueden levantar
 Alejandra hermana
 Alejandra ven
 Ayuda a levantarme
 No llores por mí hermana, dame
 tu mano
 No llores por mí hermana, parece
 que te voy a dejar.

Tal como afirmé, las referencias a la muerte, la enfermedad y la pertenencia a un linaje se expresan de modo permanente en estos cantos. Al indagar en las interpretaciones que los propios garífunas realizan, surge la figura de la espiritualidad como una actividad que fortalece el vínculo con los espíritus de los difuntos, quienes suelen protagonizar las narrativas. En los casos transcritos vemos los

⁷ Los cantos *gayusa* no poseen títulos. En algunos casos como el primero (“Dónde enterraré...”) se los identifica con una frase. Los títulos expuestos responden al modo en el que doña Elvira me los presentó. El registro de estos cantos se realizó en Livingston, en enero de 2010. Los textos y sus traducciones fueron realizadas en ese mismo momento por doña Elvira Álvarez de Ciego y doña Blanca Franzúa.

casos de un nieto y una hermana. En ambos se identifica un momento cercano a la muerte: el caso del nieto, que necesita lugar en el cementerio y el de una hermana que, muy enferma, comienza a despedirse.

La audición pasiva y la transcripción descontextualizada no permite acceder a estos detalles. No se trata únicamente de “aprender el toque” o recibir lecciones técnicas sino de acceder al entramado de significaciones en las que se inserta la acción sonora, por lo que el concepto de *bimusicalidad* que adapto para mis investigaciones y que propongo como metodología en nuestro campo de estudios se relaciona con generar un conocimiento musical experiencial, interactuado e interconstruido entre el sujeto-etnógrafo y los protagonistas de musicalidades culturalmente diferenciadas. La música no es ni una partitura, ni un toque de tambor, ni un paso de danza. La tendencia a pensarla como un objeto analizable es un lastre positivista de los inicios de musicología y la etnomusicología, cuyo énfasis en la observación y recolección ha generado procesos de reificación alejados del conocimiento experiencial. Estos procesos de reificación y fetichización han generado una domesticación de la música, que se configura como un objeto signifiante (partitura, grabación, instrumento musical) exhibible en museos y analizable por los musicólogos, separado de su significado. De este modo los objetos ya no dan cuenta de las personas, ni de los contextos ni de las circunstancias sociales-políticas en los que se utilizan. Un abordaje desde la experiencia posibilita trascender esta objetualización y considerar a la música como una acción colectiva en su contexto, tal como propone Small con su definición de *musicar*; esto es “participar, en cualquier capacidad, en una interpretación musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando o practicando, proporcionando material para la interpretación (lo que se llama componer) o bailando”. (Small, 2010, p. 9, traducción propia).⁸

El trabajo de campo en el ámbito de la etnomusicología ya no debe ser entendido como observar, escuchar, transcribir y coleccionar sino como *musicar* (Small, 2010) o experimentar y comprender música (Titon, 2009). Esto implica acciones intersubjetivas que se relacionan con estar musicalmente-en-el-mundo, corporizar sonidos y movimientos, deconstruir la propia subjetividad musical y experimentar con Otros. En la intersección entre experiencia, sonido e intersubjetividad, Titon propone que la etnomusicología sea el estudio de la gente haciendo música, atendiendo al ser-musical-en-el-mundo, privilegiando a la interpretación por sobre el análisis y el significado por sobre la explicación como un modo de superar la perspectiva del estudio de la música como texto, como sonido objetualizado (Titon, 1989).

Evocación y sombras en el encuentro etnográfico

“La certidumbre de haber perdido algo y “haber echado a perder su vida”, de haber dejado pasar la oportunidad, puede servir como explicación retrospectiva a todos los accidentados de la existencia y es una explicación con forma de resentimiento: ¿cuántas veces dudamos sobre dar el paso, sobre lanzarnos hacia lo desconocido, por haber tenido demasiado en cuenta la comodidad de las posiciones alcanzadas y la identidad establecida? Si muchos no se atreven a partir, es porque toda partida supone una separación de aquel que desearía quedarse, cuya sombra (el doble) acompañará por siempre al más decidido de los vagabundos” (Augé, 2012, p. 19)

El relato etnográfico con el que se inicia este artículo fue redactado al menos dos años después de la misa descripta. En el momento de escogerlo para iniciar este artículo, lo sintetiqué y agregué detalles,

⁸ “[Musicking or] To music is to take part, in any capacity, in amusical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing” (Small, 2010, p.9)

practicando la evocación tal como propone Clifford Geertz. Es decir, como un modo de vincular el “Estar Allí”, el “Estar Aquí”, el “Escribir En” y el “Escribir Acerca De” para construir textos que transmitan la convicción de quien está familiarizado con la forma de vida de determinado tiempo-lugar y el interior de determinado grupo (Geertz, 1989, p.150). Al indagar en estos aspectos metodológicos, Barz y Cooley (2008) proponen la integración entre las experiencias de campo y su representación o comunicación mediante la búsqueda de todo aquello que se oculta entre las sombras que los investigadores proyectamos en el campo. Es decir que al implicarnos en la experiencia etnográfica podemos ir más allá de textos, representaciones y registros para sumergirnos e indagar en las sombras que construimos y proyectamos. Mientras evocaba mi presencia en aquel evento en Livingston, me detuve a pensar el modo en el que mi percepción de la música cambió tan radicalmente al haber tocado el tambor en ese contexto donde el liderazgo de las cantantes traccionaba la interpretación. No solo debía conocer los fundamentos del ensamble de tambores, principalmente debía estar atento al tipo de canto, intensidad y velocidad que las *gayusas* iban desplegando. Se trataba de una regla implícita en la performance y que debieron explicitarme en ese momento debido a mi desconocimiento: conocer el repertorio de cantos y el género musical al cual pertenecen es algo que se pondera más que la mera función rítmica. Esta capacidad es un requisito para la espiritualidad y forma parte de la formación de los tamboreros ceremoniales.

Era un claro ejemplo de un conocimiento solo accesible a través del hacer y que los etnomusicólogos debemos explorar (Kisliuk 2008), ya que la práctica instrumental y descontextualizada que acostumbramos tener en nuestra formación musical no permite acceder al complejo entramado de significaciones sobre el cual se insertan las acciones culturales. Aprender las posturas, digitaciones y figuraciones de cada uno de los toques de tambor es apenas la superficie de dicho entramado. Por eso es importante la revisión del concepto de *bimusicalidad*, para evitar el riesgo de considerar esta herramienta metodológica como un mero entrenamiento en el instrumento, la danza y/o el canto. Antes bien, como menciono en el final del apartado 2, creo importante fomentar que los etnomusicólogos y/o antropólogos interesados, conscientes de la dimensión sonora vivamos experiencias con estas musicalidades culturalmente diferenciadas como una centralidad de nuestro trabajo. No se trata de utilizar estas experiencias como un complemento. En mi caso, la oportunidad de tocar en una situación real del ámbito de la espiritualidad -vedado al público entre los garífunas, al igual que en gran parte de otras culturas- llegó diez años después de mi primer trabajo de campo y como resultado de un proceso en el cual la formación técnica en el instrumento fue un aspecto más junto al conocimiento del idioma, la comprensión de los aspectos rituales y una multiplicidad de áreas que fui indagando por medio de experiencias enmarcables en un verdadero encuentro etnográfico sostenido en el tiempo.

Paul Stoller sostiene que los sentidos siempre han estado ausentes de la narrativa occidental e ironiza con la idea de que la observación-participante es el “oxímoron antropológico más famoso” (Stoller, p. 155, traducción propia), ya que es una perspectiva que impide a los investigadores una inmersión total en la experiencia social. Por eso propone que asumamos el riesgo de crear relatos vívidos incluyendo nuestras propias percepciones en el campo: imágenes, sonidos, olores, sabores y texturas que a través del aprendizaje vivencial y su evocación. Este tipo de reflexiones se inscriben en el área de estudios de la antropología de las emociones y los sentidos, donde el cuerpo es el instrumento privilegiado de la investigación y la etnografía se propone multisensorial, descentrando el monopolio de lo visual por medio de una inmersión participante (Pussetti, 2016). Se trata de una perspectiva en la que el trabajo de campo presenta una condición de experiencia personal, emocional y sensorial que ubica a los antropólogos en un rol de vulnerabilidad (Pussetti, 2016) que tal como propone Stoller (1989) debe ser transitada por medio de la humildad y el respeto del aprendiz.

En este campo de estudios, resulta importante citar a Tim Ingold (2011) que problematiza las percepciones del mundo y propone trascender las concepciones rigidizantes sobre la tierra, el cielo, el

suelo y los objetos. Sostiene que habitar el aire libre no implica una anquilosis de las personas y los objetos que ocupan la superficie sino que éstos se encuentran inmersos en incesantes movimientos, actividades y flujos de relaciones climáticas, temporales y vinculares. Al enfatizar los procesos, Ingold invita a pensar en las trayectorias de vida y sus vinculaciones. Lo que se expresa en la superficie de lo que vemos, oímos, sentimos, es apenas la punta, el final de una cuerda que entrama las trayectorias de los seres que participan de la costura de la tierra. Pensado desde el estudio de caso aquí presentado, el toque de un tambor es apenas una expresión de una trayectoria de vida que entrama a ese ejecutante con el territorio (Livingston), su régimen social garífuna, su espiritualidad y sus objetos (tambores, maracas, ofrendas, etc.). Al considerar la diversidad de trabajos etnográficos sobre el sentir y las emociones (Pussetti, 2016; Castro, 2021), me interesa destacar que la experiencia de la musicalidad en el campo es un claro ejemplo de la mencionada inmersión participante, ya que al tocar un instrumento, cantar y/o bailar en contexto; al desandar con humildad y respeto esas trayectorias de vida detrás de un toque, un canto o un paso, el antropólogo-músico-bailarín está accediendo al sentido profundo del mundo que desea conocer y, solo así, está en condiciones de transmitirlo en sus publicaciones y comunicaciones.

Volviendo a la escena etnográfica que da inicio a estas reflexiones, recuerdo ver a la gente viviendo y filmando con sus teléfonos, e incluso escuché a algunas madres destacándoles a sus hijos cuán importante era la música garífuna “que hasta vienen desde Argentina para aprenderla”. Mi ser-investigador trocó funcional y momentáneamente con el ser-nativo en el momento en el que los asistentes a la misa sintieron un extrañamiento tal que comenzaron a registrar audiovisualmente la escena. En ese momento sentí que dejaba de vestir “la capa del etnólogo” (Da Matta, 2004) para ser el foco de atención de las cámaras y transitar el pasaje de observador a observado, de auditor a auditado. El campo se presentaba como un espacio-tiempo en el que las fronteras con los Otros parecían flexibilizarse, del mismo modo en el que menciona Michelle Kisliuk en sus experiencias con la danza y la música de las mujeres BaAka (República Centroafricana), asumiendo complejos procesos que combinan la perspectiva del investigador atento al registro de la escena, el etnógrafo que indaga sobre las acciones observadas y el aprendiz silencioso que recibe indicaciones (Kisliuk, 2008).

Todas estas definiciones y perspectivas (investigador, etnógrafo, aprendiz) están condicionadas por la historicidad colonial que asigna al entrevistador una relación de poder respecto a su entrevistado. Los diálogos entre investigadores y nativos de la literatura etnográfica tradicional no expresan una verdadera interacción sino respuestas puntuales a preguntas atribuibles a una relación entre investigador e informante (Cardoso de Oliveira, 2004) que difiere radicalmente de la escena aquí analizada. Al disponerme a la experiencia a través del aprender-haciendo música se generó un espacio semántico compartido en el cual intercambiamos conocimientos en una situación dialógica, un “verdadero encuentro etnográfico” (Cardoso de Oliveira, 2004, p.6) entramando voces, sonidos y movimientos. El modo estático de observar la alteridad, sugerido por estereotipos condensados en observadores y observados, cultura familiar y cultura exótica se transforma para expresar el carácter dinámico-dialéctico que posibilita el interjuego y que comprende a ambas culturas (Krotz, 1994).

Mi presencia allí proyectaba “una sombra” que me interesa problematizar. Por un lado, era el investigador extranjero, el argentino que iba al pueblo con sus preguntas y su cámara fotográfica. Por otro lado, había aprendido bastante del idioma garífuna, cantaba y tocaba los tambores, conocía aspectos de la espiritualidad, la ontología y la ritualidad que eran mayormente ocultos por los líderes espirituales. Muchos referentes de la música y espiritualidad local me brindaban su amistad y me decían “tu eres uno de los nuestros”. El contacto con ellos a lo largo de estos años forjó un vínculo de amistad que me hacía sentir el *anthropological blues* descrito por Roberto Da Matta para referir a la inclusión en el trabajo de etnográfico de aspectos como sentimientos y emociones, que en general son considerados románticos y anecdóticos por la tradición antropológica y que son inherentes a la condición humana, por tanto,

importantes y significativos (Da Matta, 2004). La transformación que opera en uno al familiarizarse con lo exótico, al dislocar la propia subjetividad, no es ni más ni menos que la admisión de la empatía y la humildad para tender puentes entre dos universos de significación, encontrarse y aprender del Otro. Da Matta propone el *anthropological blues*, en términos de lo que en la práctica antropológica se presenta de modo inesperado, “[c]omo un blues cuya melodía gana fuerza por la repetición de sus frases de modo que se torna cada vez más perceptible. De la misma manera que la tristeza y la nostalgia (también blues) se insinúan en el proceso de trabajo de campo causando sorpresa al etnólogo” (Da Matta, 2004, p. 175).

En mi caso, a esta definición de lo inesperado le agregó “lo extraordinario”, ya que en mi etnografía con la ritualidad garífuna es recurrente la mención a la agencia de los espíritus por medio de señales como revelaciones oníricas, apariciones espectrales, fenómenos meteorológicos, posesión espiritual durante las ceremonias y sonofanías: irrupción de sonidos atribuibles a la dimensión espiritual como susurros de voces, revelación de cantos y sonidos de tambor (Pérez Guarnieri, 2023). Asimismo, el concepto de Da Matta puede ser enriquecido desde la perspectiva sonora: en la afinación temperada las denominadas *blue notes* presuponen un desafío, ya que la indefinición es su principal característica. Se trata de alturas que no encajan a la perfección en la escalística occidental, por lo que son de difícil transcripción e interpretación.⁹ Entonces el *blues* no solo implica la repetición y la tristeza sino también la disrupción de lo inclasificable.

Al igual que me ocurría con cada despedida, con cada regreso, el sentimiento de nostalgia se apoderaba de mí en cada evocación. Creo que dicha nostalgia expresaba un sentimiento compartido con muchos de mis interlocutores y se manifestó en la invitación a tocar en el final de la misa. No percibí esa oportunidad como una casualidad sino como un obsequio. Cuando las *gayusas* reciben un canto por parte de sus ancestros en revelaciones oníricas, refieren que se les ha “regalado” o “revelado” el canto para uso ceremonial, motivo por el cual deben compartirlo con el resto de las cantoras. El acceso a estos conocimientos se considera como un acercamiento a la dimensión espiritual y, por ende, a la sabiduría, algo que no está disponible al público en general sino, antes bien, reservado a los *elegidos*, nombre *emic* para referir a personas que cuentan con la anuencia de los espíritus. A través de un régimen jerárquico e iniciático que organiza las ceremonias y administra los deseos de los espíritus, los *elegidos* deben atravesar diversas etapas de formación y participación en la ritualidad garífuna, basada en el culto de ofrenda a los espíritus ancestrales –llamados *chugú* y *dígü*–. La acción de tocar un tambor no solo es una vía de comunicación privilegiada con la ancestralidad, es también un requisito para todos quienes deseen participar del ámbito de la espiritualidad, operando del mismo modo que el idioma, la vestimenta y la comida.¹⁰ La invitación a tocar en ese contexto, formaba parte de tal proceso e implicó la anuencia de espíritus poderosos.

Para comunicarse con los vivos, los espíritus han sido sujetos de un proceso de “ancestralización” a partir de la muerte. Hay dos palabras para denominar al espíritu de una persona y que dan cuenta de la ontología garífuna. Por un lado, el espíritu de una persona muerta recibe el nombre de *ahari*,¹¹ pero

⁹ A partir de mi experiencia con cantos *gayusa* de la espiritualidad garífuna puedo mencionar tal indefinición como una característica compartida con esta mención al contexto afronorteamericano, ya que su transcripción en notación convencional resulta problemática. En algunos pasajes pueden identificarse notas de afinación temperada, mientras que en otros se expresan alturas de compleja definición. Algo similar ocurre con el aspecto rítmico tanto al analizar el fraseo de los cantos como los ritmos de los tambores: oscilan entre lo binario y ternario de acuerdo a los momentos de la ceremonia, donde se suelen vivenciar instancias de mayor o menos efusividad que impacta en el tempo, el volumen y la división de los toques (Pérez Guarnieri, 2023).

¹⁰ Respecto a la vestimenta, se fomenta desde al menos mediados del siglo XX la utilización de un “traje tradicional” realizado con telas de diversos colores en diseño cuadrillé. Con relación a la comensalidad, en las ceremonias se consumen platos a base de coco, plátanos, mandioca, pescados, mariscos, pollos y cerdos.

¹¹ En gran parte de los trabajos etnográficos que abordan la temática se utiliza la palabra *gubida* para nominar a los espíritus, algo que según algunos líderes es inadecuado. Una revisión de este término puede consultarse en Sánchez y Pérez Guarnieri (2018)

para cumplir con su misión de espíritu protector, recibir ofrendas y comunicarse a través de sueños y señales, al cumplirse el año de su fallecimiento debe ofrecérsele una ceremonia como la descrita en el inicio de este artículo. Por otro lado, está el *áfurugu*, que se traduce como “sombra”, “doble” o “el otro yo” de las personas vivas. Esta entidad coexiste desde el nacimiento y puede advertir sobre un peligro o ayudar en la toma de decisiones mediante señales, motivo por el cual se debe respetar y cuidar. Cuando alguien se siente cansado, triste o con problemas de insomnio, debe hacer un ritual llamado *achuguguni tu áfurugu* o *biñunrahanon báfurugu* para complacer a su propio espíritu. Consiste en colocar su comida y bebida preferida en una mesa e invocar a dios y los ancestros para bendecir la ofrenda y sanar a la persona. Esto fue algo que dos *gayusas* a quienes consulté me recomendaron hacer luego de un episodio de violencia que padecí con la policía guatemalteca en Livingston en 2018, ya que mi propio *áfurugu* se había quedado en el pueblo, asustado; debía invocarlo para que vuelva y complacerlo para quitarme la sensación de miedo que me embargaba. Dentro de los relatos sobre el *áfurugu* es frecuente encontrar personas que dicen haber comprobado situaciones de copresencia; es decir, haber recibido noticias de que han sido vistos en dos lugares al mismo tiempo. Esta capacidad de copresencia no solo puede resultar sorprendente o espontánea, sino que se cree que puede ser desarrollada por algunos líderes espirituales que se envisten de dicho poder dominando a su *áfurugu*.

Considerando este aspecto de la ontología garífuna y la relevancia que posee la interacción y el aprendizaje de la lógica nativa en una investigación antropológica, encuentro en la figura del *áfurugu* un modo de condensar gran parte de mis inquietudes metodológicas. Del mismo modo en el que algunos líderes garífunas practican la copresencia –su cuerpo consciente autopercebido en un espacio, en el mismo momento en el que otras personas lo han divisado en otro– me propongo ejercitar la capacidad de dominar a mi propio *áfurugu* etnógrafo, para estar acá –lejos, en Villa Elisa, provincia de Buenos Aires, Argentina– escribiendo mientras también puedo (re)visitar el pueblo de Livingston, Guatemala. Allí, mi *áfurugu* dialoga con la gente, hace música junto a ellos y me permite construir una narrativa etnográfica mediante una evocación vívida que trascienda las meras descripciones de objetos, hechos o acciones.

Para el modelo de descripción densa de la experiencia que me propongo al escribir, la capacidad de evocación vivencial propuesta por esta herramienta metodológica permite conjugar en un texto las perspectivas del vagabundo y del cartógrafo, la mirada íntima y la analítica que permita interpretar las acciones en su dimensión simbólica, para desentrañar las tramas de significación en la que estas se insertan (Geertz, 2005). Al revisar imágenes, audios, notas, objetos y registros de campo me (re)encuentro con sentimientos de nostalgia, soledad, alegría y ansiedad por la tarea. Los tambores garífunas que a lo largo de estos años fueron poblando mi hogar se transforman en mediadores de este proceso evocativo. Para “escribir aquí”, puedo tomar mi tambor *garawoun* y ritmar la misma base de *punta* que interpreté aquella tarde. Tengo también un pequeño registro de menos de tres minutos realizado por una niña que estaba entre el público y que me pidió permiso para tomar la cámara filmadora que tenía dispuesta a mi lado, junto a mi libreta, lo que me permite acceder a algunos detalles como colores, gestos, frases y cantos.



Figura 1: Ensamble de la Casa de la Cultura Garífuna, Livingston, julio de 2013. Der. a izq.: Johnny Bermúdez, Sandu González, Xiomara Norález, Pisín Lalín, Luciana Norález, Berta Sandoval, Elvira Álvarez, Evarista Baltazar.



Figura 2: Performance de punta durante una ceremonia en el Dabúyaba Milinda, Quehueche, Livingston. Enero de 2016.

Al recrear la escena sonoramente, las vibraciones del tambor me permiten evocar vívidamente las voces de Elvira y Sofía, las frases improvisadas de Pisín en el *garawoun primera* y la fluidez del toque de *sísiras* impulsado por Sandu. La sensación de ansiedad y temor al error se me hace presente, así como el hacer consciente que la oportunidad de tocar en ese contexto llegó como resultado de un largo proceso. A mi modo, había seguido un camino de iniciación en el lenguaje del tambor y la espiritualidad, incluyendo la figura del *áfurugu* que inspira esta comunicación y que viaja hacia el campo, a vagabundear, cada vez que lo envío con mis tambores y evocaciones.



Figura 3: Elvira Álvarez de Ciego. Livingston, julio de 2013.



Figura 4: Captura de pantalla del video mencionado en el relato etnográfico. Misa de cabo de año. Livingston, julio 2019.

Conclusiones

In language and life, human beings are meanderers; we continually take detours. Artists, philosophers and ethnographers often take sideroads which lead them into dimensions of time-space that stray far from the main highway. But too many of us describe those sideroads as if they were still the main highway. The result is a “straight” discourse –sometimes analogic, sometimes digital– suggesting that we have taken highways that lead us directly to our theoretical destinations, suggesting that “we know the place for the first time”. (Stoller, 1989, p. 142)

En este artículo he procurado resaltar la centralidad de la *bimusicalidad* en la investigación etnográfica, especialmente en contextos culturales donde la música y los sonidos ocupan un lugar fundamental en la vida social, como ocurre en la población garífuna de Livingston, Guatemala. He descrito cómo la práctica de la *bimusicalidad* no solo actúa como una metodología de investigación, sino también como una herramienta que permite una participación activa en la vida musical de la comunidad, facilitando una comprensión más profunda y encarnada de su cultura. Al presentar una revisión bibliográfica sobre los marcos teórico-metodológicos en los que se inserta esta práctica, he propuesto su reformulación en consideración de la importancia de la experiencia y la intersubjetividad, trascendiendo la idea primigenia de que se trate del mero entrenamiento en un instrumento o en un lenguaje musical exótico. Experimentar una musicalidad no se limita a aprender un toque, un canto o un paso de danza, sino que se propone como una inmersión profunda en el mundo social de sus cultores.

Asimismo, he desarrollado y explorado el concepto del *áfuru* etnógrafo, que introduce la idea de que el investigador puede estar presente tanto en el campo como en el proceso de escritura, reviviendo experiencias etnográficas a través de evocaciones sensoriales, como el hacer musical. He indagado en cómo esta perspectiva puede aplicarse no solo en la investigación de la cultura garífuna, sino también en otros contextos culturales, ofreciendo una nueva forma de integrar la memoria, la emoción y la música en la narrativa etnográfica, lo que propongo como experiencias con musicalidades culturalmente diferenciadas.

De modo complementario a los objetivos centrales de este artículo, he procurado dar cuenta de las principales características de la ritualidad y espiritualidad garífuna, destacando cómo los cantos y los ritmos ceremoniales no solo son expresiones culturales, sino también medios privilegiados de vinculación espiritual. Asimismo, he encontrado que el lenguaje del tambor permitió mediatizar mi relación con los miembros de la población, permitiendo un acceso profundo al conocimiento de la dimensión espiritual, núcleo constitutivo de la garifunidad.

Por último, he reflexionado sobre los desafíos metodológicos que enfrenté al intentar captar y transmitir la riqueza de las experiencias sonoras y espirituales de la comunidad garífuna. He argumentado que una metodología que incluya lo auditivo y lo sensorial es clave para una comprensión más completa de las culturas, superando así las limitaciones de los enfoques etnográficos tradicionales que priorizan lo visual.

La inmersión en la musicalidad garífuna no solo amplió mi conocimiento académico, sino que también generó una transformación personal, estableciendo un verdadero y enriquecedor encuentro etnográfico. Sostengo que no es posible dar cuenta de una cultura como la garífuna sin indagar en la dimensión sonora. Un abordaje de la experiencia antropológica de esta y otras culturas audio-orientadas solo puede considerarse integral en la medida en la que el investigador pueda escuchar, cantar, danzar, hacer y entender la música de la población que estudie. Al encarnar la experiencia con la musicalidad garífuna, pude comprobar el modo en el que el tocar, el cantar, el bailar y el escuchar “estando allí” moviliza y afecta a todos los participantes. Se trata de músicas poderosas en el sentido transformador del término, ya que, como sostiene Chernoff en su trabajo con los tambores *dagomba* de Ghana, el poder

se reconoce sólo a partir de sus efectos y es el medio utilizado por las personas para vincularse entre sí y con las fuerzas espirituales (1979, p. 170).

Cada vez que practico la evocación, envío a mi *áfurugu* -mi sombra, mi doble- a vagabundear. Puede partir hacia Livingston o hacia alguna otra locación de mis trabajos de campo, pero no hace recorridos en línea recta. No es un viajero con reserva de hotel ni un cartógrafo con instrumentos de medición. Como el río Dulce que serpentea hasta desembocar en el mar caribe guatemalteco, mi *áfurugu* no va directo a buscar una información. No. Para eso están mis archivos, libretas y registros. Mi *áfurugu* viaja en modo *anthropological blues*, dispuesto a (re)descubrir lo extraordinario e inesperado del encuentro cultural.

Referencias

- ACOSTA, Leonardo. **Música y descolonización**. México DF: Presencia Latinoamericana, 1982.
- ARRIVILLAGA CORTÉS, Alfonso. Apuntes sobre la música de tambor entre los garífuna de Guatemala. **Tradiciones de Guatemala** 29: 85-87, 1988a.
- ARRIVILLAGA CORTÉS, Alfonso. Introducción a la fenomenología y organología de la música de tambor entre los Garífuna de Guatemala. **Tradiciones de Guatemala** 30:75-94, 1988b.
- AUGÉ, Marc. **La vida en doble. Etnología, viaje, escritura**. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. "Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Longlive Fieldwork!" En *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, editado por Barz, Gregory y Cooley, Timothy. New York: Oxford, 2008, p.3-24.
- BLACKING, John. **¿Hay música en el hombre?** Madrid: Alianza, 2010 [1973].
- BLACKING, John. El análisis cultural de la música. En **Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología**, editado por Cruces, Francisco *et al*, SIBE-Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Trotta, 2001 [1967].
- BOAS, Franz. Linguistics and Ethnology. En **Language in Culture & Society. A reader in Linguistics and Anthropology**, editado por Dell Hymes. New York: Harper & Row, Publishers, 1964, p. 15-26.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir. **Ava, Revista de Antropología** 5, p. 55-68, 2004.
- CASTRO, Marina Ramos Neves de. A antropologia dos sentidos e a etnografia sensorial: dissonâncias, assonâncias e ressonâncias. **Revista de Antropologia**, 64, 2, p.1-20, 2021.
- CHERNOFF, John Miller. **African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Music Idioms**. Chicago: University of Chicago, 1979.
- CONRAD, Joseph. **Una avanzada del progreso**. Madrid: Alianza, 1993 [1896].
- DA MATTA, Roberto. El oficio del etnólogo o cómo tener 'Anthropological Blues'. En **Constructores de Otredad**, organizado por Boivi, M. *et al*, Buenos Aires: Antropofagia, 2004, p. 172-178.
- FELD, Steven. Una acustemología de la selva tropical. **Revista Colombiana de Antropología** 49, 1, p. 217-239, 2013.
- FELD, Steven. **Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression**. London: Duke University Press, 2012 [1982].
- FELD, Steven. El sonido como sistema simbólico: El tambor kaluli. En **Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología**, coordinado por Francisco Cruces Villalobos, Madrid: Trotta, 2001 [1995], p. 331-356.
- GEERTZ, Clifford. **El antropólogo como autor**. Barcelona: Paidós, 1989.
- GEERTZ, Clifford. **La interpretación de las Culturas**. Barcelona: Gedisa, 2005.
- GUBER, Rosana. **El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo**. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- GREENE, Oliver N. Garífuna Music in Belize. En **Concise Garland Encyclopedia of World Music**. New York: Routledge, 2008, p. 234-239.
- HOOD, Mantle. The Challenge of 'Bi-Musicality'. **Ethnomusicology** IV, 2, p. 55-59, 1960.
- IHDE, Don. **Listening and Voice. Phenomenologies of Sound**. New York: State University of New York, 2007 [1976].
- INGOLD, Tim. **Being Alive. Essays on movement, knowledge and description**. London: Routledge, 2011.
- JONES, Arthur M. African Rhythm. **Africa. Journal of the international African Institute** 24, 1, p.26-27, 1954.

- KISLIUK, Michelle. (Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives. En **Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology**, editado por Barz, Gregory y Cooley, Timothy. New York: Oxford, 2008, p. 183-205.
- KROTZ, Esteban. Alteridad y pregunta antropológica. **Alteridades** 4, 8, p. 5-11, 1994.
- MENEZES BASTOS, Rafael. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. **Aceno**, 1, 1, p. 49-101, 2014.
- MERRIAM, Alan. **The Anthropology of Music**. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.
- MERRIAM, Alan. Ethnomusicology Revisited. **Ethnomusicology** 13, 2, p. 213- 229, 1969.
- NOLETO, Rafael da Silva. Música como ciência, ciência como música: provocações epistemológicas. **OPUS**, 26, 3, p. 1-22, 2020.
- PEEK, Philip M. 1994. The sounds of silence: cross-world communication and the auditory arts in African societies. **American Ethnologist** 21, 3, p. 474-494, 1994.
- PÉREZ GUARNIERI, Augusto. **Ubafu: el legado de los abuelos garífunas**. La Plata: Edulp, 2011.
- PÉREZ GUARNIERI, Augusto. *Garawouu*: Revisitando la bibliografía sobre el tambor garífuna desde una experiencia etnográfica audiocentrada. **Música e Investigación** 29. Instituto Nacional de Investigación “Carlos Vega”, p. 91-130, 2021.
- PÉREZ GUARNIERI, Augusto. *Ugulendri*: tambores, sonajas, cantos y sonofanías de la espiritualidad garífuna guatemalteca. **Resonancias** 53, p. 93-113. Santiago: Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2023.
- PUSSETTI, Chiara. Quando o campo são emoções e sentidos: apontamentos de etnografia sensorial. In: MARTINS, H.; MENDES, P. (org.). **Trabalho de Campo: Envolvimento e experiências em Antropologia**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2016, p. 39-56.
- RICE, Timothy. **Ethnomusicology. A very short introduction**. New York: Oxford, 2014.
- RUIZ, Irma. Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”** 10, p. 259-272, 1989.
- RUIZ, Irma. Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (2º parte)”. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”** 12, p. 7-27, 1992.
- SACHS, Curt. **Historia Universal de los Instrumentos Musicales**. Buenos Aires: Centurión, 1947.
- SÁNCHEZ, Juan Carlos y PÉREZ GUARNIERI, Augusto. **Palabra(s) de Ounagülei(s). La espiritualidad garífuna de Livingston, Guatemala**. Guatemala: FLACSO, 2018.
- SCHAFFER, Murray. **The tuning of the world**. New York: Knopf, 1977.
- SMALL, Christopher. **Musicking. The meanings of performing and listening**. Middletown: Wesleyan University, 2010.
- STOLLER, Paul. **The taste of ethnographic things**. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1989.
- STOLLER, Paul. Sounds and Things. Pulsations of power in Songhay. En **The performance of Healing**, editado por Laderman, C y Roseman, M., 165-184. New York-London: Routledge, 1996, p. 165-184.
- TAYLOR, Douglas. **The black caribs of British Honduras**. New York: Viking Fund Publications in Anthropology, 1951.
- TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. En **Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology**, editado por Barz, Gregory y Cooley, Timothy J., 25-43. New York: Oxford, 2009, p. 25-43.
- TITON, Jeff Todd. Bimusicality as metaphor. **The Journal of American Folklore** 108 (429), p. 287-297, 1995.
- TITON, Jeff Todd. **Ethnomusicology as the Study of People Making Music**. Paper delivered at the annual conference of the Northeast Chapter of the Society for Ethnomusicology, Hartford, Connecticut, April 22, 1989.e

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