



TRANS 25 (2021)

DOSSIER: MÚSICAS AFRO-HISPANAS EN AMERICA LATINA

Ser "afectado" por la resistencia: *wanaragua*, ancestralidad y sueños en los garífunas de Livingston, Guatemala.

Augusto Pérez Guarnieri (Museo de Instrumentos Musicales Dr. E. Azzarini. Universidad Nacional de La Plata)

Resumen

El *wanaragua* es una danza masculina garífuna que evoca la resistencia de los antepasados ante la avanzada de los conquistadores europeos en la isla *Yurumein* –actual San Vicente y las Grenadinas– hacia fines del siglo XVII. Actualmente se practica en comunidades garífunas centroamericanas durante diciembre y enero de cada año, compartiendo el sentido guerrero de la evocación y desarrollando características que requieren abordajes particulares. A través de un análisis desde el presente etnográfico y la antropología experiencial con base en Livingston, Guatemala, este trabajo explora los sentidos de resistencia cultural atribuibles a esta danza, sus relaciones con el período etnogénico, la tradición oral, los antecedentes académicos, la música y sus vínculos con la espiritualidad local, que se presentan “enmascarados” bajo una apariencia secular. Asimismo plantea una reflexión epistemológica centrada en el concepto de “dejarse afectar” como un modo de comprender, contextualizar y explicar la cultura, asumiendo las tensiones entre la perspectiva nativa y el conocimiento académico.

Palabras clave

Wanaragua; yancunú; garífuna; ser afectado.

Fecha de recepción: diciembre 2020

Fecha de aceptación: julio 2021

Fecha de publicación: diciembre 2021

Abstract

The *wanaragua* is a Garifuna male dance that evokes the resistance of the ancestors to the advance of the European conquerors on the island of *Yurumein* –now Saint Vincent and the Grenadines– at the end of the 17th century. It is currently practiced in Central American Garifuna communities during December and January, sharing the warrior sense of evocation and developing characteristics that require particular approaches. Through an analysis from the ethnographic present and experiential anthropology based in Livingston, Guatemala, this work explores the meanings of cultural resistance attributable to this dance, its relationships with the ethnogenic period, oral tradition, academic antecedents, music and its links with local spirituality, which are presented “masked” under a secular appearance. It also raises an epistemological reflection centered on the concept of “being affected” as a way of understanding, contextualizing and explaining culture, assuming the tensions between the native perspective and academic knowledge.

Keywords

Wanaragua; jankunu; garífuna; being affected.

Received: December 2020

Acceptance Date: July 2021

Release Date: December 2021

Ser "afectado" por la resistencia: *wanaragua*, ancestralidad y sueños en los garífunas de Livingston, Guatemala.

Augusto Pérez Guarnieri (Museo de Instrumentos Musicales Dr. E. Azzarini. Universidad Nacional de La Plata)

Introducción

Durante el siglo XVI, el Caribe fue un escenario de relevancia para la avanzada colonial europea. En ese marco, se gestaron complejos y cambiantes procesos de encuentros, intercambios y disputas por territorios y rutas comerciales, conformando las naves extranjeras en esta región hacia 1630 un tercio de la totalidad de las flotas internacionales que surcaban el Océano Atlántico (Wolf 1993: 189).

Haciendo foco en la isla de San Vicente y las Grenadinas (Antillas Menores), se observa la interacción entre grupos de *arawakos* –habitantes originarios de dicho territorio al que denominaban *Yurumein*– y cimarrones –africanos esclavizados escapados de colonias europeas vecinas y naufragios, quienes se aliaron con la intención de resistir la hostilidad colonial y esclavista de franceses e ingleses que pugnaban por la posesión de la isla (Arrivillaga Cortés 1988a). El encuentro de esta diversidad de personas en un contexto hostil generó procesos de creación cultural particulares y complejos que modelaron instituciones y prácticas culturales (Mintz y Price 2012), que dieron lugar a una nueva identidad colectiva: la garífuna.

La etnogénesis de esta “tribu colonial” –una mezcla circuncaribeña, síntesis de etnicidad y religión ocurrida por un encuentro “no elegido” por ninguno de los grupos que la integran (Helms, en Wolf 1993)– incluye el enfrentamiento, la derrota de los garífunas ante el ejército inglés y su deportación a la isla de Roatán (Honduras) en 1797. A partir de ese momento, los garífunas¹ se diversificaron en asentamientos poblacionales en los actuales Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua. Es en este primer movimiento diaspórico cuando hacia 1802 Marcos Sánchez Díaz² llegó al paraje actualmente conocido como Livingston (Dto. Izabal, Guatemala) junto a unos doscientos garífunas que sentaron las bases del pueblo, al cual se accede únicamente por vía fluvial o marítima y donde componen una población minoritaria, de aproximadamente cinco mil personas, dentro de un país de unos dieciséis millones de habitantes. La zona forma parte de los escasos kilómetros de costa poseídos por Guatemala y fueron defendidos gracias a la presencia garífuna, lo cual se contradice con la actitud de marginalización que históricamente el gobierno le ha asignado a este pueblo (Arrivillaga Cortés 2016). Se trata de una minoría étnica, destinataria de procesos de invisibilización, marginalización y racismo, reconocido en la Constitución Nacional en condición de “pueblo indígena” –junto a las comunidades mayas y xinkas– y presente en la agenda del Estado-nación guatemalteco desde la perspectiva de un “multiculturalismo cosmético” (Bastos y Camus 2004: 105) que fomenta su folclorización pero que no cambia las formas políticas de opresión y etnicismo históricamente implementadas. Los procesos de formación nacional de alteridad (Segato 2007) en los que se insertan los garífunas poseen algunas similitudes con los casos de las identidades

¹ En idioma garífuna se utiliza la palabra “garinagu” para referirse al plural. En este trabajo estaré utilizando dicho plural como “garífunas”, siguiendo la norma RAE.

² Existen controversias respecto al año de arribo de este líder: 1802 es el año consignado por sus actuales descendientes, mientras que en otros trabajos como el de González (1986) y Arrivillaga Cortés (2016) se infiere que fue posterior. Un análisis de estas fuentes puede consultarse en Pérez Guarnieri 2019.

afroecuatorianas, afrocolombianas y afrobolivianas, que en sus respectivos países son incluidas, nombradas y concebidas como un aditamento desde el marco organizador de una hegemonía indígena (Walsh 2012).

En la primera parte este trabajo presento una etnografía del *wanaragua*, danza que evoca la resistencia garífuna durante el período etnogénico, proponiendo un análisis que integra el presente etnográfico y datos históricos para establecer diálogos con algunos antecedentes de esta danza en otras localidades con el objetivo de (re)descubrir y visibilizar los vínculos de esta danza con la espiritualidad local. En una segunda parte presento la dimensión onírica y un acontecimiento etnográfico particular como aspectos de relevancia para el análisis que me propongo, siendo que el trabajo explora registros de la música documentada en el campo e interpretaciones de mis propias experiencias. Se trata de una reflexión epistemológica centrada en el concepto de “dejarse afectar” como un modo de comprender, contextualizar y explicar la cultura, asumiendo las tensiones entre la perspectiva nativa y el conocimiento académico, tal como se ha problematizado desde la antropología de la experiencia (Turner 1986 y 2002; Wright 2003; Favret-Saada 2014)

I. RESISTIR

Livingston

En el amanecer del 6 de enero los comerciantes acomodaban su mercadería e iban llegando las primeras lanchas cargadas de turistas al muelle de Livingston. Un grupo de garífunas se esforzaba en ofrecer el servicio de guías a cambio de unas monedas demostrando carisma y sagacidad en el uso de diversos idiomas, acarreando el equipaje y dando información sobre el pueblo. Esta actividad, junto con la música callejera, la venta de comida y el empleo en restaurantes, forma parte de la red económica informal en la que escasean las oportunidades y abundan las situaciones de mendicidad³. La migración a ciudades como New York es un objetivo perseguido por los jóvenes, generando que gran parte de las familias locales dependan económicamente de las remesas enviadas por los emigrados (Arrivillaga Cortés 2009). Asimismo, los procesos de extranjerización de la cultura garífuna impulsados por organismos estatales como el INGUAT –Instituto Guatemalteco de Turismo– generan intercambios entendibles desde el concepto de etnomercancía, definida en términos de la comercialización de la identidad y de la incidencia de los mecanismos globales de producción que convierten al nativo en un *commodity* (Comaroff 2011). Los garífunas objetivan sus prácticas y (re)aprenden el universo simbólico propio, convirtiéndose en “turistas en su propia cultura” (Comaroff 2011: 49), ya que muchas veces las tradiciones que representan les resultan tan exóticas como a los consumidores foráneos, lo que se expresa en la oferta de artesanías y *souvenirs* de los puestos de la calle central.

Caminé hacia la parroquia Nuestra Señora del Rosario, donde comenzaría el *wanaragua*, una danza que se lleva adelante cada 25 de diciembre, 1 y 6 de enero, evocando la resistencia de los antepasados ante la avanzada de los conquistadores europeos en la isla *Yurumein* durante el período etnogénico garífuna –siglos XVI y XVII, San Vicente y las Grenadinas, Antillas Menores. La tradición oral expresa que los hombres, cansados de que los ingleses violasen a sus mujeres, decidieron travestirse cubriendo sus cuerpos con vestimentas y máscaras. De esta manera, danzaban para atraer al enemigo que, engañado por la *performance* de quienes creían eran mujeres caribes, era sorprendido y reducido. Esta danza se realiza todos los años por parte de un grupo de

³ Para un análisis de estas situaciones, la red económica local y las políticas públicas impulsadas por el Estado-nación guatemalteco ver Pérez Guarnieri 2019.

garífunas que recorren el pueblo durante horas y forma parte de uno de los rituales públicos de autoafirmación identitaria más importantes de la comunidad. Con el nombre *wanaragua* o *yankunú* –éste último es el nombre que se le da en español– se conoce al género musical dancístico interpretado, así como a los bailarines que integran la agrupación que desde la madrugada visitan todos los barrios del pueblo, deteniéndose en hogares y comercios que lo solicitan para hacer una *performance* que integra toques de tambor, pasos de baile y cantos, recreando esta danza considerada por ellos como “guerrera”. En la medida en la que se profundiza la etnografía, aparecen palabras clave que permiten referir al *wanaragua* como un término polisémico, relacionado con el *ethos* guerrero garífuna, que no sólo es utilizado para nominar al género musical, al toque de tambor y a los bailarines participantes del ritual, sino que también expresa la resistencia, el coraje y la sagacidad de los ancestros durante la época colonial. Es por esa misma conexión con la ancestralidad que también da cuenta de un horizonte nostálgico (Johnson 2007) que refiere a la geografía espiritual y a la memoria reconstitutiva.

Los bailarines *wanaragua* esperaban el inicio del ritual agrupándose en la calle. Tenían el cuerpo enteramente cubierto con telas y sus rostros con máscaras construidas con un marco de acero y una red de alambre. Sobre sus cabezas llevaban pañuelos cubiertos por un sombrero confeccionado con una base de cartón, sobre la cual se pegan papeles de diversos colores y texturas, lentejuelas, pequeños espejos y objetos brillantes. Sus vestidos eran enterizos, con puntillas y volado; una capa cubría hombros y antebrazos. En el borde inferior de la capas –a la altura del ombligo– colgaban cintas de tela de diversos colores. Sobre las faldas del vestido muchos superponían otras telas de colores y texturas diferentes que cubrían hasta unos centímetros por debajo de las rodillas, donde ataban los *illaku* o *chinchines*, sonajas confeccionadas por caracoles marinos cocidos a un retazo de tela desde el cual parten dos lazos con los que se amarran a la pantorrilla. La mayoría llevaba también medias largas, sin dejar ver ni un centímetro de piel de las piernas. De la misma manera, muchos otros utilizaban guantes para cubrir sus manos, algunos de lana, otros de encaje y la mayoría, de tela de algodón blanco.

Don Tulio⁴ con su tambor *garawoun segunda* –el tambor más grande, construido en madera de caoba y de un promedio de 55 cm de diámetro– y Rashwan, “prodigioso”⁵ tamborero de trece años, a cargo del *garawoun primera*⁶ –tambor más pequeño, de un diámetro promedio de 25 cm y un timbre más agudo– se dispusieron en la puerta de la parroquia. Ya habían tensionado los cueros y don Tulio ató el tambor a su cintura de manera que quedara suspendido en el aire y retumbara ese sonido ronco y grave con el que empezó la secuencia.

⁴ Durante la redacción de este artículo, recibí la triste noticia sobre el fallecimiento de Tulio Baltazar, referente del tambor *garawoun* livingsteño. Sirvan estas líneas como humilde homenaje a su memoria.

⁵Entrechomillo esta caracterización *etic*, debido a lo que plantearé seguidamente como denominaciones *emic* las de “elegido” o “ya vino con eso”

⁶ *Garawoun* “segunda” y “primera” es la denominación de ambos tambores, no se trata de un error de concordancia de género.



Inicio del wanaragua frente a la parroquia.

El ritmo comenzaba con una base interpretada por el *garawoun segunda*: dos golpes agudos, uno grave y otro agudo, algo que analizaré más adelante. Cuando el primer *wanaragua* —un niño— salió de la ronda y se acercó al tambor, la base duplicó los golpes graves y se potenció, cambiando ese primer momento rítmicamente espaciado en una marcha arrolladora. Simultáneamente, el *garawoun primera* iba alternando entradas y salidas, llamando al bailarín que iba respondiendo a ese diseño explosivo e incisivo, reproduciendo casi con exactitud lo que los pies del *wanaragua* hacían mediante frases de diversas densidades, acentuaciones y rulos. Al desplegar esa energía desde sus pies, muchas veces se iban desprendiendo algunos caracoles de sus *illaku*, los cuales eran recogidos con destreza por los niños que formaban parte del público alrededor de la ronda. En la imagen 2 se puede apreciar este movimiento de los niños, al igual que los instrumentos referidos.



Niños atentos a los caracoles de los *illaku* durante el *wanaragua*.

Dos mujeres comenzaron a cantar, regulando sus voces que debían sostener largas notas durante todo el día, pero a la vez debiendo impulsar las danzas con su energía. El repertorio utilizado durante todas las horas de procesión se constituía de más de una docena de canciones, y las mujeres encargadas de los cantos se denominan *gayusa*. En la medida que iban desfilando se podían identificar en los bailarines esquemas corporales principales que se repetían, como un paso en el que los pies juntos se balancean y rebotan mientras los brazos se abren paralelos al piso. Cada *wanaragua* tenía su estilo: quiebres de cintura, patadas en el aire, la cabeza moviéndose de un lado al otro y las manos hacia el frente como empujando el aire. Otros entraban con un temblequeo seguido a la perfección con un rulo continuo de tambor, que cortaban con un quiebre de cintura seguido atenta y simultáneamente por un golpe seco y acentuado del "primerista"⁷.

Los cantos poseen entre dos y cuatro frases, que se caracterizan por interpretarse con notas largas que, en la repetición, complejizan la interpretación. Una cantante líder realiza la voz principal que es respondida y seguida por los coros del resto de los cantantes, tamboreros y el público. De la misma manera que ocurre con los tambores, la presencia de un canto regular y sostenido es lo que funciona como base para la danza. Se desarrolla una procesión extensa. El grupo camina durante todo el día, en un promedio de catorce horas o más. Recorren todos los barrios del pueblo, visitando los hogares de familiares y amigos. Allí reciben colaboraciones económicas, comidas y bebidas en encuentros en los que la alegría y la nostalgia se combinan en cada saludo, cada ronda de baile, cada canción. El grupo posee una estructura jerárquica encabezada por el jefe *wanaragua*, Don Mike, reconocido como el mayor conocedor del género; Maybellin y Betsy, cantoras, responsables de la recaudación y detalles del recorrido y los bailarines, entre quienes se reconoce autoridad de acuerdo con su edad y experiencia dentro del grupo.

Un sacrificio por aquellos. Apuntes sobre la beligerancia garífuna.

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

Al observar las alianzas y las disputas entre los grupos nativos y los ejércitos europeos

⁷ "Primerista" es el término *emic* para denominar al ejecutante del *garawoun primera*. "Segundero" el que ejecuta el *garawoun segunda* y también se los denomina a ambos como "tamboristas".

durante la Guerra del Caribe que enfrentó a Francia con Inglaterra entre 1747 y 1790 (Johnson 2007), podremos describir al período etnogénico garífuna como un espacio-tiempo de alta belicosidad, en el que este grupo afrocaribeño disputaba territorio, recursos y posesiones en un marco signado por la violencia colonial y esclavista. En este particular momento histórico los garífunas fueron catalogados por los europeos como guerreros de gran agresividad. Las fuentes consultadas dan cuenta del uso de armas y estrategias que desafiaban a las milicias europeas. Entre los elementos se mencionan flechas y lanzas envenenadas, hachas, garrotes, dagas y gases nocivos generados mediante la quema de ciertas especies de pimientos. Las técnicas de ataque incluían raids sorpresivos con certeros disparos de flechas ardientes que generaban incendios de casas y cuarteles; liberación de esclavizados y asesinatos de europeos; experticia en el manejo de canoas y navegación nocturna con las que desplegaban tácticas marítimas que desconcertaban a los europeos (González 1990).

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

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

Nancy González (1990)⁸ establece una relación directa entre la guerra y la religiosidad caribe al destacar que las represalias eran solicitadas por los familiares sobrevivientes en los consejos de guerra y por los propios muertos a través de sueños. Es decir, que la venganza se constituía ya en ese entonces como parte del mandato ancestral a cumplir y una posible causa de aflicción para los vivos. Asimismo, destaca el rol de la mujer, lo que requiere una especial atención. Al analizar la danza desde las divisiones de género, observamos que los bailarines y tamboreros son exclusivamente hombres, mientras el rol vocal es principalmente femenino. Existen registros de algunas mujeres que han salido a bailar como *wanaraguas*, y también hombres que realizan los cantos, siendo que el hecho de cantar es considerado como un valor alto y distintivo entre los tamboreros que dominan el arte de hacerlo junto con el toque. La construcción de la masculinidad no está ni en el rol que se cumple durante el ritual, ni en la resistencia física que deben comprobar tocando, danzando y cantando. La masculinidad se expresa en la construcción simbólica del

⁸ González no cita este mismo pasaje de modo textual, pero menciona que allí la mujer incita una represalia “bailando y cantando”, lo cual no surge de la fuente original y se presenta como una curiosa conjetura de la autora: “Rochefort (1666, vol. 1:318) described an older woman *dancing and chanting* to incite the men of her group to mount a retaliatory raid [...]” (González 1990: 29, énfasis propio).

significado del ritual, en el sentido de construirse la imagen de un guerrero sagaz, que combina potencia, inteligencia y destreza para defender a su mujer. Pero esta construcción no posiciona a la mujer en un rol pasivo e indefenso. Los sentidos circulantes actualmente en Livingston reflejan los valores de matrifocalidad con la que muchos trabajos antropológicos describen la estructura parental y familiar garífuna (González 1970; Helms 1981). Durante las entrevistas, la explicación sobre el sentido del *wanaragua* adquiere una connotación coincidente con los sentidos atribuibles a la voz de aquella anciana en el consejo de guerra caribe anteriormente citada:

Los hombres se iban al monte a trabajar, las mujeres se quedaban en casa y los ingleses las violaban... Entonces las mujeres fueron las que pidieron a los hombres que hagan algo... ellas cambiaron la historia, porque fueron ellas las que hablaron... *Wanaragua* es nostalgia, porque yo no sé si mi abuela fue violada y es sufrimiento, porque no cualquiera puede bailar, cantar o tocar el tambor así, todo el día... hay que resistir, es un sacrificio por aquellos⁹... (Maura Lalin, 42, f.o: 2016)¹⁰.

En esta interpretación nativa no solo se enfatiza la voz femenina, sino también las claves del ritual que me interesa destacar: el sentimiento de nostalgia da cuenta de la evocación de una memoria emotiva que debe ser honrada a través del “sufrimiento” y la “resistencia” entendidos como una ofrenda. El rol de la mujer se destaca en la función que cumplen las cantoras denominadas *gayusa*, categoría *emic* utilizada para quienes “no sólo tienen que tener una buena voz, potente: tienen que tener carácter, fuerza y decisión. No cualquiera puede ser *gayusa*, a una la eligen aquellos. Ser *gayusa* es ser fuerte” (Elvira Álvarez, 70, f.o: 2013).

Al considerar estos antecedentes, no llama la atención que en el presente los bailarines *wanaragua* sean presentados como “guerreros” y que la danza adquiera momentos de gran intensidad y solemnidad. La belicosidad representada en la danza no solo se relaciona con la genealogía étnica y la memoria restitutiva, sino también con la situación de pobreza estructural¹¹ y marginalización del pueblo garífuna. El concepto de *resistencia* aplicado a la figura de los protagonistas de esta danza adquiere, entonces, diversos sentidos. Por un lado, se trata de una evocación del *ethos* guerrero de los ancestros en defensa de sus mujeres, simbolizada a través de la acción de soportar la vestimenta, el peso de los tambores, el despliegue físico de la danza y la caminata durante todo el día. Por otro lado, siguiendo a Sherry Ortner, es preciso asumir la complejidad del concepto de *resistencia* para evitar su reificación y romantización –generada por estudios carentes de profundidad etnográfica– y entenderlo como un emergente de las redes que articulan relaciones asimétricas de poder que exigen considerar la diversidad de transformaciones que operan entre grupos cultural y socialmente dominantes y dominados. La *resistencia* puede ser apreciada más allá de un mero acto de oposición cuando mediante una etnografía densa podemos acceder a los modos creativos y transformadores en los que ésta se expresa, incluyendo la multiplicidad de acciones sociales en las que las personas participan (Ortner 1995), tal como problematiza Michel Taussig para el caso afrocolombiano y sus relaciones con la propiedad, el campesinado y la narrativa sobre la pobreza (1980) o por Catherine Walsh en su análisis sobre las

⁹ El adjetivo demostrativo “aquellos” es el término *emic* utilizado entre los garífunas para aludir a los ancestros. No solo refiere a los ascendientes del período etnogénico, sino que se traslada al borde temporal inmediato familiar en el que las máscaras, los tambores y los cantos, vehiculizan significados históricos particulares. A los fines del análisis propuesto, se destacará tipográficamente por medio del subrayado (“aquellos”).

¹⁰ Las citas etnográficas de este trabajo serán detalladas del siguiente modo: nombre, edad, año de entrevista. Las iniciales “f.o” luego de la edad, indican que se trata de una “fuente oral”.

¹¹ Los datos del Mapa de la Pobreza 2011 indican un 54% de la población de Livingston en situación de Pobreza Extrema (INE, 2011) consultado en www.ine.gob.gt el 20/06/17.

políticas de “in/exclusión” de las poblaciones afroecuatorianas (Walsh 2012). En las narrativas con las que los protagonistas explican el *wanaragua*, encontramos parte de las acciones de *resistencia* no-explicita que expresan una “consciencia contrahegemónica” (Scott en Mathei y Smith 2008: 216) mediante la cual afirman estar resistiendo las inequidades socioeconómicas en las que están inmersos. La identidad garífuna es el resultado de complejos procesos de expansión colonialista y capitalista que incluye violentos episodios de intrusión política-económica, opresión y desarraigo. La historicidad de este grupo está signada por una dinámica de dominación que moviliza el uso estratégico de la identidad en un marco de procesos de formación nacional de alteridad (Segato 2007) caracterizados por políticas públicas folclorizantes que endosan sentidos de racialización sobre la población (Perez Guarnieri 2019). Asimismo, se destaca que el fenómeno migratorio genera que las familias de las periferias centroamericanas dependan económicamente de sus parientes emigrados a ciudades centrales del capitalismo global.

Jankunu, wanaragua y espiritualidad

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

Keneth Bilby (2010) ha realizado etnografías sobre el *Jankunu* en Jamaica, Bahamas y Belice cuestionando el hecho de que siempre se haya considerado a esta danza dentro del ámbito secular. Por ello, uno de los interrogantes orientadores de su investigación resulta central en el abordaje de esta manifestación: ¿Cuáles son los significados del *wanaragua* que podríamos atribuir a una dimensión de la espiritualidad local? Bilby encuentra que la espiritualidad ha sido “enmascarada” por parte de los cultores del *jankunu* en un doble sentido: por un lado, considerando el contexto

opresivo esclavista de todo el continente, estas expresiones sólo eran permitidas si no se presentaban como una creencia antagónica a la católica dominante. Por ello, cualquier referencia a prácticas espirituales propias era ocultada o suspendida del dominio público, lo que deriva en un proceso de secularización en la que ciertas expresiones eran presentadas ante la sociedad como una mera diversión. De allí que se presente actualmente como un “deporte navideño” explotado turísticamente en una dinámica de “carnavalización” que regula la acción ritual, limitando sus usos y espacios. Se trata de procesos que obedecen a lo que Reid Andrews refiere como la eliminación del contenido africano del carnaval por parte de las autoridades coloniales, en un proceso “civilizador” de estas manifestaciones para los casos afrocaribeño y afroargentino (Andrews 2007). La diáspora africana en América ha protagonizado procesos de control cultural en los que sus elementos culturales se han ido transformando de acuerdo a las interacciones con los grupos hegemónicos (Bonfil Batalla 1991), dando lugar a una serie de reinterpretaciones del catolicismo (Johnson y Palmié 2018) como el caso afrocolombiano (Taussig 1980), el candomblé brasileiro (Goldman 2006, Henry 1999), la santería afrocaribeña (Eli 1998) y el vudú haitiano (Simmons 1999), así como diversas religiosidades creolizadas del Caribe (Murrell 2010). En ese marco, la espiritualidad garífuna –tal es el nombre que recibe localmente– es un complejo de prácticas, saberes y creencias basadas en el culto a los espíritus de los ancestros, que incluye componentes culturales afroamerindios y católicos. El acceso a la información y sus modos de transmisión develan un sistema de jerarquías con un régimen iniciático que recibe, interpreta, perpetúa y difunde el mandato o “el deseo” de los espíritus –tal como se lo refiere localmente– que consiste en recordarlos y ofrendarlos siguiendo complejos procedimientos rituales. Se trata de 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.

Por otro lado, el referido “enmascaramiento” de la danza opera para los propios cultores como una representación ancestral, una encarnación de los espíritus sólo comprensible en sus propios términos, espacios y estrategias. En ese sentido, durante mis primeras experiencias observé que la presencia de significados espirituales en el *wanaragua* livingsteño no es evidente, ni aún para los locales. Las acciones atribuibles al orden de lo sagrado pueden ser identificadas en los modos en los que los garífunas son interpelados por la *performance* y en sus propias expresiones explicativas en la medida en la que se profundiza la etnografía: "Yo con sólo escuchar los pasos de los *wanaraguas* me emociono. Un montón de cosas me vienen a la mente porque es un momento de ofrenda para aquellos y una enseñanza para nuestros jóvenes, para que recuerden quiénes somos y de dónde venimos (Betsy Sánchez, 41, f.o: 2017).

La relación con la ancestralidad (“aquellos”, “de dónde venimos”) es permanente, y no únicamente referida a la épica de las batallas y la sagacidad del guerrero garífuna, sino también a una memoria emotiva que se corporiza:

De repente estás bailando y sentís que ya no estás dominando tu cuerpo, sino que es otro tipo de baile. En el *wanaragua* también se han manifestado... pero es algo inconsciente. Terminas bailando como una persona que nunca conociste, como alguna persona ya difunta que bailó antes y ya no está, como si no fueras vos (Wilson Norales, 32, f.o: 2017).

En este caso se observa una función mediúmnica del *wanaragua*, siendo que muchos lo interpretan como un medio a través del cual los ancestros se hacen presentes, se corporizan y realizan los movimientos que moldean la garifunidad. Como decíamos antes, la máscara funciona no solo como una representación de aquel “travestismo estratégico”, sino también como un velo que cubre la

presencia espiritual de la mirada externa controladora y prejuiciosa. Tal como surge de este testimonio de un joven emigrado que volvió a Livingston a pasar las fiestas de fin de año y participar del ritual: "es que la mayoría de las personas no entenderían jamás esto. Es nuestro y de los abuelos desde hace mucho tiempo... Debemos cuidarlo porque es muy profundo y complejo como para que lo comprendan... ¡Y como no lo entienden se ríen!" (Julián Estero, 24, f.o: 2016).

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

Huguñe ruguñei marihinabu

nibirei halihaña dibu

rubeibuhabunu mabugu narihiñadibu

Sólo hoy no te vi

Hermano ¿dónde has estado?

Dame la mano... Adiós, te estoy viendo

En este caso el vínculo fraternal se expresa en términos de una mirada y una despedida que puede ser atribuida a la dimensión espiritual. Un diálogo entre la dimensión terrenal y la espiritual en el que los vivos buscan ese contacto ("dame la mano") con los muertos ("Hermano ¿dónde has estado?"). Este diálogo es también celebrado a través de la siguiente canción, cuya letra es aún más explícita¹²:

Laguñeda naudaooo laguñeda tule alma nubaron haña irauweina ariebu

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

¡Ure ure vivaaa! Tule alma nubaron haña irauweina ariebu

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

Eibaguñaha nuguya hania irauweina ariebu

Estoy corriendo por las noches

Laguñeda naunumare laguñeda tule alma nubaron haña irauweina ariebu

Está oscureciendo... mi marido está conmigo, su alma me viene a recibir...

El gesto corporal más imitado y característico es aquel en el que el *wanaragua* pone las palmas de sus manos hacia el frente, lo cual se atribuye en esta canción a "un espíritu" que estaría danzando, constituyéndose las entidades ancestrales en agentes de transmisión de la memoria corporal atribuida a la danza. Asimismo, el diálogo con la dimensión espiritual en un presente continuo ("abre las manos frente a mí por las noches") no es temida, sino celebrada (*¡ure ure viva!*).

Estas significaciones no son evidentes ni explicitadas, y son expresadas sólo por algunos de los "especialistas"¹³. Por ello, es importante estar atento, más allá de la *performance*, a detalles sólo

¹² Para introducir la temática de presencia o ausencia de significados espirituales en el *wanaragua* de Dangriga, Belice, Bilby refiere a una letra similar, relevada por Whipple en 1971, aunque la cita está en idioma inglés, motivo por el cual la comparación es compleja (Bilby 2010: 203).

¹³ Utilizo la palabra "especialista" en el sentido que a esta palabra le da Keesing (1987) para referirse a personas que

hallables por medio de descripciones densas e interpretaciones sólo realizables mediante la construcción de una experiencia etnográfica que permita el acceso a información generalmente velada al observador neófito. El vínculo con lo sagrado no se limita en Livingston al *dabuyaba* – templo de culto a los espíritus de los ancestros– sino que se trata de un territorio dominado por la presencia y el mandato de las entidades espirituales.

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



Ph. Augusto Pérez Guarneri



Niños imitando el movimiento de los wanaragua.

adquieren no solo el conocimiento sino la jerarquía dentro de un sistema cultural como para regular la transmisión de tales saberes.

"¿Has visto cómo bailan los niños? Ellos no aprenden, no hacen ningún curso, ellos ya vienen con eso", me decía Wilson (32, f.o: 2017). "Vienen con eso" o "son elegidos" se constituyen en los modos utilizados entre los garífunas de Livingston para referir a la órbita de lo que occidentalmente denominaríamos "capacidades innatas, prodigio, talento o don" para ciertas habilidades como el cantar o el tocar un instrumento. La dimensión espiritual no sólo se expresa en estos modos de atribución de las aptitudes musicales. El hecho de que la madre le indique a su hijo asustado que los *wanaragua* que se acercan "son humanos" da cuenta de un aspecto cosmovisional en el que las entidades ancestrales se manifiestan también en presencias físicas.

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

II. FENOMENOLOGÍA Y EXPERIENCIA CON EL WANARAGUA: SOÑAR

La resistencia en un sueño

... me persiguen. Son tres mujeres garífunas. Dos de ellas son jóvenes. Una tiene un pañuelo en su cabeza que hace juego con su traje garífuna blanco y turquesa. La otra viste en amarillo y rojo. Mientras me hablan, gesticulan con sus brazos, que a la vez utilizan para levantar sus vestidos, avanzando hacia mí. Detrás, hay una señora mayor con pañuelo blanco, ceño fruncido y dificultad para caminar. Se balancea sobre un bastón, apretando sus labios con actitud desafiante. Me persiguen. No puedo detenerme a pensar hablar, escuchar, razonar. Mi cuerpo solo me impulsa hacia cualquier lugar alejado de esas tres mujeres. Me levanté transpirado, agitado, con palpitaciones. Tomo la libreta y lo escribo.

En esta nota, asentada en mi cuaderno de campo en diciembre de 2015, intenté describir un sueño que tuve y que me permitió comprender el concepto del "ser afectado" por la etnografía. Considerando la relevancia atribuida a la dimensión onírica como canal comunicacional, mis registros de campo se fueron ensanchando con las interpretaciones nativas que me ofrecían sobre mis sueños, relatos de los sueños de mis interlocutores, presagios, canciones y pedidos de los espíritus. Al dejarme afectar por las experiencias oníricas, logré acceder a esta dimensión y percibir la situación de control social que se me exigía a través de esa secuencia amenazante.

Por ello, me identifico con el concepto de "dejarse afectar" de Jeanne Favret Saada (2014), quien a partir de sus experiencias etnográficas estudiando la *sorcellerie* –brujería– de la región campesina del Bocage (Francia), propone pensar a la antropología de un modo integral, propiciando la experiencia y el análisis de variables que han sido históricamente consideradas como representaciones imaginarias e improbables. La autora plantea que éstas pueden y deben ser incorporadas como una manera de encontrar modelos de explicación que generen conocimiento significativo sobre la cultura que se estudia. La vivencia de lo "ininteligible e improbable" se convierte así en el medio que permite comprender la voz nativa.

En el tránsito de los datos etnográficos hacia la elaboración de conceptos y teorías existe una permanente tensión entre la perspectiva nativa, entre el conocimiento “desde adentro” (Walker 2010), sus acciones y lógicas de sentido, y la perspectiva del investigador, el conocimiento “académico” y las rúbricas de racionalidad que se aplican a cada situación observada. Se trata de una tensión entre una explicación “mística” y una explicación “materialista” que nos coloca en una encrucijada muchas veces difícil de resolver (Goldman 2006). Si no problematizamos esta tensión y nos limitamos a registrar solo aquellas acciones “observables” y “comprobables” en el campo según nuestra propia perspectiva de “lo real”, se genera un desplazamiento semántico con relación a la perspectiva nativa que, bajo la rúbrica de “creencias”, suele etiquetarse como “inobservable” e “incomprobable”. La resolución de esa tensión por medio del desplazamiento semántico de lo real falsearía toda conceptualización enunciada a partir de datos obtenidos en espacios y/o situaciones que excedan las definiciones tradicionales de campo empírico (Favret Saada 2014)

Estas concepciones generan, entre otras cosas, la descalificación de la palabra nativa y la ponderación de la del etnógrafo, quien finalmente no da cuenta de las voces de las personas que estudia, sino de la propia, habiendo realizado su propio recorte de la realidad, es decir, de lo que para él implica lo “observable”, lo “verdadero”. Por ejemplo, la música de la espiritualidad garífuna se transmite por vía onírica. La líder de las *gayusa* –cantoras ceremoniales– afirma que son los espíritus quienes le enseñan las canciones durante sueños y que esa canción “no se me sale de la cabeza” hasta no transmitírsela al resto. El líder de los tamboreros afirma que mediante apariciones espectrales los espíritus le indican modos de acción –tipos de golpe y combinaciones–, afinación –tensión del parche y bordonas– e interpretación –tipos de toque, intensidad y velocidad. Si yo descartara esta información por considerarla “incomprobable” para imponer mis propias concepciones con relación al aprendizaje musical, estaría descalificando la palabra nativa para ponderar la mía, haciendo un particular recorte de la realidad.

Para escapar a esta encrucijada conceptual debemos recusar los propios términos en los que esta bifurcación está planteada, sustituirlos por otros. Y el modo de hacerlo es abordando la alteridad mediante la dimensión experiencial del antropólogo para repensar las categorías tradicionales de la antropología. “Dejarse afectar” por la experiencia implica el desafío de trascender el canon tradicional de etnógrafo-informante, de pregunta-respuesta, de entrevista intencionada, para dar lugar a nuevas formas de comunicación. Las experiencias expresan y contienen información significativa respecto del universo simbólico que pretendemos estudiar, comprender, traducir. No se trata de respuestas que podamos encontrar mediante la observación contemplativa, sino con una participación y una afectación que movilice y modifique nuestros propios saberes y sentidos –en tanto formas de sentir: escuchar, ver, tocar, oler– previos (Stoller 1989). Recuperar el aspecto existencial del trabajo de campo (Wright 2003) permite trascender la perspectiva objetivista de la modernidad que asignaba al investigador un rol pasivo, racional y distante que debía encuadrar y espacializar la realidad observable (Turner 2002) en un viaje homérico con la expectativa de un retorno sabio (Carvalho 1993). Al dejarnos afectar y podremos resignificar sonidos, imágenes, historias y tradiciones para transformar esas vivencias en conceptos. Se trata de darle sentido a todas aquellas situaciones que se inscriben generalmente en el “anecdotario” del antropólogo y que son las que le dan un sentido humano y fenomenológico a la disciplina. Incluir las percepciones de olores, sonidos, sabores y colores, así como de temores, humores y situaciones emergentes del contacto humano, es un modo de asumir los aspectos extraordinarios de la disciplina y asumir el *anthropological blues* descrito por Roberto Da Matta (2004: 174).

En la situación en la que uno resulta ser afectado no tiene sentido buscar explicaciones que permitan racionalizar los hechos, sino comprender que tal afectación genera una comunicación

involuntaria, alternativa entre el investigador y el campo (Favret-Saada 2014). Otorgar entidad etnográfica a la dimensión onírica me permitió establecer otro tipo de diálogos con los garífunas, generando mayor empatía, colectando frases como “A mí me también me pasa”, “Es bueno” y la aseveración que me interesa destacar: “Es normal”. Surge así una pregunta clave para este trabajo: ¿Por qué a los garífunas de Livingston les resulta “normal” que los ancestros se presenten en sueños para transmitir sus mensajes; o que los niños realicen una compleja danza o ritmo sin necesidad de aprender? Asimismo, considerando que desde la perspectiva racional occidental los sueños no forman parte más que de una dimensión fantasiosa e irreal ¿por qué estas apariciones para los garífunas forman parte de señales que, una vez decodificadas, condicionan lo cotidiano, presentándose como algo evidente y razonable?

En esta perspectiva los sueños resultan ser canales de comunicación a través de los cuales los ancestros extienden su dominio mediante mensajes, presagios, advertencias y consejos que deben ser interpretados y aceptados. Se trata de instancias de aprendizaje en las que los destinatarios no sólo pueden ser aconsejados o advertidos respecto a una situación concreta, sino que es a través de estos canales que los ancestros, entre otras cosas, enseñan las canciones que pretenden se les ofrenden en las ceremonias o la manera en la que requieren se toquen los tambores. Estas situaciones de aprendizaje musical se les presenta únicamente a personas “elegidas” para tal fin: *gayusas* y *doümbrias* –cantantes y tamboreros ceremoniales– quienes poseen la obligación de transmitir dichos conocimientos en el ámbito ritual. Estas enseñanzas trascienden lo estrictamente musical y se vinculan con los preceptos de la espiritualidad, pudiéndose transmitir mediante sueños, visiones –apariciones espectrales– y otro tipo de señales –objetos que se mueven, sonidos y/o voces que son escuchados por los destinatarios (Sánchez y Pérez Guarnieri 2018).

La resistencia en el campo

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

Con el pasar de los días, fui relatando lo sucedido a algunos de mis amigos-interlocutores. El rumor corrió rápido en el pueblo y mucha gente se acercó a solidarizarse y a darme ánimo. Lejos de

debilitar mi posición, el evento se conoció y legitimó mi trabajo, ya que las invitaciones a otros eventos y a entrevistas se incrementaron. El hecho de haber compartido lo ocurrido con los principales referentes del campo fue sumamente efectivo para desarticular las consecuencias del golpe de deslegitimación que públicamente Kafú me había asestado. El rumor o el chisme funcionó acá como un instrumento de protección en el marco de un contexto conflictivo y complejo, tal como afirman los estudios de la antropología del rumor, siendo que se trata de fenómenos de control social y adquisición, mantenimiento o subversión del poder (Ceriani Cernadas 2010).

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

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

“Juega guerrero, juega. Quiero ver”. Análisis y transcripciones.

El modo en el que percibimos el campo se encuentra condicionado por nuestros presupuestos y preconcepciones como investigadores. La etnografía se constituye como un proceso de refracción en el que nuestros saberes previos constituyen un prisma a través del cual observamos la realidad (Cardoso de Oliveira 2004). Fue a través de esa refracción que en mi primera percepción de la discusión con Kafú no logré captar su sentido más profundo. Sensibilizado por mis años de campo y las relaciones interpersonales allí construidas, mi refracción fue producida menos desde la perspectiva antropológica que de la personal, motivo por el cual me sentí angustiado y molesto. Sentía que no era merecedor de ese trato, siendo que siempre me había manejado con respeto y mucho cuidado para evitar esos choques. Sin embargo, al advertir el *ethos* guerrero como un eje vertebrador de la historia garífuna, el evento no puede ser analizado desde el tibio prisma de las relaciones personales. La persona que me grita y me reclama no lo hace por mi presencia, sino que lo hace en un sentido de autoafirmación identitaria de su liderazgo, resistencia y beligerancia. Lo hace en un lugar público, en la playa, territorio de memoria que funciona como la piedra de toque identitaria de una geografía espiritual (Johnson 2007) que conecta a Livingston con *Yurumein*, el territorio ancestral que se configura como origen y destino étnico. La postura hostil de Kafú en ese lugar apunta a que los allí presentes –mayormente garífunas– entiendan el mensaje. Su reclamo no resulta desconocido para la comunidad, se trata de la advertencia que de diversas maneras expresa

el mandato ancestral: “no les gusta que los filmen”. Si bien en estas *performances* los sentidos atribuibles a la espiritualidad no resultan evidentes a la mirada neófito, la representación de los actos primigenios encarna el carácter del guerrero garífuna, su astucia y su destreza. Este carácter no aplica únicamente a bailarines y músicos, sino que forma parte del sentido de pertenencia garífuna, algo que se exhibe y se relata con orgullo. En ese marco, el hecho de atemorizar a un extraño como yo, fenotípicamente europeo y con una cámara en mano que atenta contra del “deseo de los ancestros”, cobra sentidos que trascienden la mera observación anecdótica.

Más allá del episodio de la discusión encuentro algunas consideraciones que hacer sobre los procesos de *resistencia* operados desde la danza *wanaragua* focalizándome en el ritmo impulsado por los tambores *garawoun*. Como ya referí, se trata de un evento en el que los participantes caminan, bailan y tocan durante todo el día, sin parar, como una forma de brindar homenaje a sus ancestros y a la lucha por éstos llevada a cabo. En el momento de la noche, cuando ya las piernas no responden de tanto caminar y bailar, ellos realizan sus *performances* en el centro del pueblo, donde hay mucho público expectante y es allí cuando se despliegan los toques y los bailes más enérgicos y largos. Sostener la base con el *garawoun segunda* –el tambor más grande– es una tarea difícil, un desafío para cualquier tamborero.

Los comentarios de los participantes del ritual destacaban la labor de quien terminó realizando todos los últimos toques debido a su capacidad de resistencia sosteniendo velocidad, volumen y precisión durante la ejecución. También se escuchaban críticas hacia un tamborero a quien se le reprochaba no tener la energía necesaria para la ocasión. Desde el prisma auditivo no habituado a estos toques podría inferirse que el diseño rítmico se establece como un pie binario y monótono. Sin embargo, como se detalla en la siguiente transcripción, el "segundero" comienza la base con cinco sonidos: dos agudos, uno grave y otros dos agudos, lo que genera una percepción ternaria cuando focalizamos el punto de inicio en el primer sonido de este grupo (marcado en el gráfico como “A”). Luego se suman tres sonidos graves, generando una base 8 sonidos, 4 graves –indicados en el gráfico como “O”– y 4 agudos –“X”– cambiando la percepción del punto de inicio al sonido grave, donde se apoyan los bailarines (graficado como “B”). Los modos en los que los "segunderos" interpretan las bases poseen micro-variaciones en los sonidos agudos que generan una sonoridad que alterna entre lo binario y lo ternario, desafiando cualquier modo de escritura, incluso el aquí expuesto¹⁴.



Transcripción del toque de *garawoun segunda* y sonajas *llaku*

¹⁴ Al respecto, en otras publicaciones he hecho transcripciones y adjuntado audios ejemplificadores. Ver Pérez Guarnieri 2011 a y b. Para una organología de los instrumentos garífunas livingsteños ver Arrivillaga Cortés 1988 a y b.

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

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

Durante mis entrevistas con los tamboreros no solo apunté hacia la significación de sus prácticas con el objetivo de escuchar y modelar esta información como materia prima de mi entendimiento antropológico e inferir el “modelo nativo”, sino que traté de interactuar en mi carácter de músico, aplicando el concepto de bimusicalidad (Hood 1960), pero desde una perspectiva experiencial e intersubjetiva (Titon 1995). Me explicaron el posicionamiento de las manos, los diferentes golpes y la forma correcta de ejecución. Al practicar estos toques de tambor, alternando incluso entre uno y otro tambor e interactuando con bailarines, comencé a hacerme una idea de la complejidad de esta música y de la necesidad de un estado físico que permita sostener la ejecución de manera intensa durante tanto tiempo. Se trata de un desafío complejo que me llevó a pensar en el referido sentimiento de “resistencia” como una manera de unir estos toques con la urdimbre de significados nativos, lo cual también se entiende desde el punto de vista de la corporalidad, expresada en una danza enérgica muy exigente y en los cantos, que se suceden unos a otros, con notas largas y fraseos complejos.

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

He relevado un corpus de dieciocho canciones que abarcan la mayoría del repertorio vigente en el *wanaragua* de Livingston. El registro fue realizado durante las procesiones y luego regrabado, transcrito y traducido mediante entrevistas con las propias referentes. El trabajo de transcripción y traducción del garífuna resulta ser complejo, por lo que apelo a las versiones que cuentan con mayor consenso¹⁵. Recordando que el significado de esta música no está ni en las notas (Feld 2001),

¹⁵ El trabajo de transcripción de todas las canciones aquí expuestas fue realizado junto a doña Elvira Álvarez, *gayusa*. La traducción fue chequeada por Érica Arreola a excepción de la indicada.

ni en las figuras, ni mucho menos en la literalidad de las letras, transcribo algunas de ellas, a manera de ilustrar las temáticas que incluyen.

Nia gudemen¹⁶

Niha gudemen nuaguya munada

Nille saminon nuaguya wabie

Sarabanu eee wawa

Sarabanu ninamuleñe

Sarabanu saraba wawa maguiradina

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

Levantate para mí hermano,

Levántate para mí Oh Hermano mío...

Levántate para mí porque ya no tengo lágrimas...

La situación de pobreza referida surge en este ejemplo de una manera literal, de la misma manera en la que se apela a la necesidad de la fraternidad para superar esa situación, lo que presupone también una resistencia a la situación de marginalidad y necesidad de cooperación y fraternidad. El circuito de intercambio generado por la danza en la que los participantes del ritual reciben un aporte económico por parte del público, se presenta como un modo de reciprocidad y colaboración. El *wanaragua* reviste una función pedagógica en la que algunos valores, como el recuerdo de los ancestros y los vínculos parentales son exaltados. Las temáticas abordadas se relacionan mucho con situaciones de la cotidianeidad, aunque siempre en relación con el sistema de valores locales, como el casamiento, la mentira, la extranjería y la muerte.

He escuchado mucho de ti

Gibe nagambu buagu natiren

Bisie mariei namuga buma

Uwa nati biyeni natirawou

Uwali Bumani birirareu

Meyera guareubana natirareu

buguya terencha marasua libigaburi

Ya he escuchado lo suficiente de ti

Te quiero para casarme contigo

No hermano, tú me está mintiendo

Ya no tienes nada

La gente extranjera solo sirve para mentir.

Ariha

Ariha bon tugura numa tanuraha tuaria tuba

igira te geburi

wieri ha nanigi tauo

maberese gunitina tirou noufere

agabu numa hirahuo, migirabana la nigebire

manufedeba luaria onweni

Mira a aquella se está huyendo de su casa

dejando el muerto allí

mi corazón está grande por ella

no me importa hija de mi tía

venite conmigo niña, no me dejes sola con mi muerto

no le tengas miedo a la muerte.

¹⁶ Las canciones relevadas no poseen un título identificatorio. Se explicitan las palabras claves con las cuales me las han referido y, en caso de que no me lo hayan hecho saber, he colocado la primera palabra de la primera frase como título para poder identificarlas en mi archivo.

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

Ple yankunú¹⁷

<i>Ple yankunú ple</i>	Juega guerrero juega.
<i>Ple ke makise</i>	juega quiero ver.
<i>pleyankunúpleya</i>	Guerrero que juega
<i>a uliliamo</i>	como allá en las altas mares,
<i>A uliliamo bledimasa</i>	como allá en las altas mares, desangradas.
<i>iubledisé iubledieiere</i>	pensabamos esperar, fuimos a desangrarlos también.

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

<i>Play Jonkonnu play</i>	Dance, masked dancer, dance
<i>Give them a kissey</i>	Give them a kiss (money)
<i>For New Year pleasure</i>	As a New Year’s treat
<i>Ah! Willi-liyamo, Ah! Willi-liyamo</i>	Ah! William, Ah! William
<i>Blessy massa</i>	Bless them master
<i>Who live to see aye</i>	Whosoever lives to see them
<i>For next yearay</i>	Next Year (Servio-Mariano, en Greene 2005: 220 y 221)

¹⁷ Traducción libre de Estuardo “Búho” Caballeros. Julio 2016

Algunos años después de haber acompañado a los *wanaraguas* durante diversas procesiones, re-pensando “estando aquí”, habiendo logrado penetrar en ese otro modo de vida por “estar allí” (Geertz 1989), siento que lo que me motivó a resistir todas esas horas fue mi inquietud antropológica por vivir la experiencia y “dejarme afectar” por ella. En el ejercicio de construcción de hipótesis que permitan dar cuenta de las acciones nativas, encuentro en la "resistencia" un concepto clave para comprender estas lógicas. En términos espaciales, el *wanaragua* se realiza en diferentes hogares y negocios que lo requieren con el objetivo de que la danza se lleve todo lo malo del año que termina. Los “guerreros” –tal como muchos los refieren– arrastran con sus movimientos todo resabio de tristezas y fracasos, los tambores retumban la historia de los ancestros y las voces inundan el hogar de buenos augurios. Al introducir sonidos y movimientos en las viviendas, con la participación de personas de todas las edades, se está transmitiendo ese valor del guerrero, que en la modernidad debe enfrentar la situación de familias acuciadas por la enfermedad, el hambre y las pérdidas de vidas generadas por el estado de marginación y pobreza estructural comunal.

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

Consideraciones finales

A partir de la experiencia etnográfica y el posterior proceso de abstracción (Pitt-Rivers 1971), me propuse en esta comunicación dar cuenta de los sistemas de relaciones sociales, de las redes de significados sobre las cuales se insertan los hechos descriptos y vivenciados. Asumiendo que mi propia cultura forma parte del cristal con el que practicamos la refracción etnográfica a la que alude Cardoso de Oliveira (2004), he intentado operativizar procesos de extrañamiento para narrar y analizar experiencias que involucran una ampliación del campo, incluyendo percepciones, sueños, diálogos e interpretaciones. En el estudio particular del *wanaragua* y la resistencia debemos considerar que se trata de manifestaciones resultantes de un proceso complejo, anclado en la brutalidad del mercado esclavocrata y la conquista, experiencias de choque entre dimensiones religiosas y socioculturales que dieron lugar a nuevas formas cognitivas, perceptivas, afectivas y organizacionales –tal como observa Goldman (2006) y otros estudios de caso ya mencionados (Taussig 1980, Simmons 1999, Murrell 2010, Walsh 2012). Aquellos territorios existenciales aparentemente perdidos –entre los garífunas *Yurumein* y África como dos epicentros ancestrales fundacionales– se resignifican en actos que están atravesados por una "resistencia" hacia las fuerzas dominantes que aún amenazan las tradiciones desde diversos espacios: un estado guatemalteco que los margina e invisibiliza; una ciudad global como Nueva York hacia donde emigran constantemente familias enteras con la certeza de encontrar en la capa inferior de la sociedad un trabajo estable; y una realidad económica apremiante que los ubica en situación de pobreza estructural.

A través de la etnografía del *wanaragua* observamos cómo los elementos culturales se heredan, combinan y se transforman de modo orgánico y relacional con una matriz cultural garífuna. Se trata de una danza estructurada a partir del ritmo de los tambores, los cantos y los movimientos corporales que requieren niveles de experticia solo asequibles a través de la transmisión experiencial, oral y onírica. La activación de las memorias sonoras es la acción que posibilita la sustanciación del ritual, que se mantiene vigente debido a procesos de *resistencia* caracterizados por la necesidad de preservar los contenidos de dicha matriz. La figura del *wanaragua* no solo se presenta como un elemento simbólico-emotivo para evocar la beligerancia, sino también como una forma de organización y conocimiento que moviliza significados culturales sobre la identidad y la subalternidad social. Dentro de este sistema de relaciones interpersonales encontramos que el *ethos* guerrero, la práctica de la resistencia y el cumplimiento de los mandatos ancestrales se perpetúan en espacios que trascienden lo específicamente ritual, presentándose muchas veces “enmascarados” bajo una apariencia secular. Resistir implica la tarea de conseguir el alimento diario en un pueblo donde el acceso al empleo formal es casi imposible y dónde han tenido que desarrollar circuitos alternativos dentro de la informalidad, vendiendo comida, ofreciendo shows musicales callejeros y “jalando turistas” en el puerto, ayudándolos con su equipaje o consiguiéndoles un hotel. Resistir implica también, al observar el interés foráneo por su cultura, dictar los modos en los que opera el acceso a la información, generándose un campo de disputas por el control que obedece a la interpretación que cada líder realiza sobre el mandato de los ancestros, tal como me ocurrió en aquel suceso con Kafú. Resistir implica llevar adelante el ritual anualmente, pese al desgranamiento de músicos y bailarines que emigran hacia grandes ciudades, al desinterés que algunos jóvenes muestran frente a la tradición y a la dificultad de vestir, bailar, cantar y tocar durante tantas horas en el agobiante clima caribeño. Resistir, ser garífuna es resistir. Y sólo al dejarse afectar por esta resistencia en sus variadas manifestaciones, que incluyen la comunicación verbal, corporal, sonora y onírica, el antropólogo puede modificar su particular forma de percibir y experimentar el campo para dar cuenta de este concepto.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrews, George. R. 2007. *Afro-Latinoamérica: 1800-2000*. Madrid: Iberoamericana.
- 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: 75-91.
- _____. 2009. *La población Garífuna Migrante*. Guatemala: Codisra.
- _____. 2016. “Marcos Sánchez y la ocupación garífuna de Labuga (Livingston, Guatemala)”. *Boletín de Antropología* 31 (51): 34-53.
- Bastos, Santiago y Camus, Manuela. 2004. “Multiculturalismo y pueblos indígenas: reflexiones a partir del caso de Guatemala”. *Revista Centroamericana de Ciencias Sociales*, 1 (I): 87-112.
- Bilby, Keneth. 2010. “Surviving Secularization: Masking the spirit in the Jankunu (John Canoe) Festivals of the Caribbean”. *NWIG: New West Indian Guide* 84 (3/4): 179-223.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 1991. “La teoría del control cultural en el estudio de de procesos étnicos”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. IV* 12: 165-204. Universidad de Colima: México.

- Cardoso de Oliveira, Roberto. 2004. "El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir". *Ava* 5: 55-68.
- Carvalho, José Jorge de. 1993. "Antropología: saber académico y experiencia iniciática". *Antropológicas, Nueva Época* 5: 75-86.
- Ceriani Cernadas, César. 2010. "En la boca del miedo. Rumor y violencia socioreligiosa". *Prohal Monográfico* 2 (2): 121-154.
- Coelho, Ruy G. de Andrade. 1995 [1955]. *Los negros caribe de Honduras*. Guaymuras: Tegucigalpa.
- Comaroff, John. y Jean. 2011. *Etnicidad S.A.* Madrid: Katz.
- Conzemius, Edward. 1928. "Ethnographic Notes on the Black Carib (Garif)". *American Anthropologist* 30: 183-205.
- Da Matta, Roberto. 2004. "El oficio del etnólogo o cómo tener 'Anthropological Blues'". En *Constructores de Otridad*, eds. Boivin, M., Rosato, A. y V. Arribas, 172-178. Buenos Aires: Antropofagia.
- Eli, Victoria. 1998. "Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá". *Antropología* 15-16: 113-137.
- Favret-Saada, Jean. 2014. "Ser afectado como medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico". *Avá* 23: 49-67.
- Feld, Steven. 2001. "El sonido como sistema simbólico: El tambor kaluli". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces, 331-356. Madrid: Trotta.
- Foster, Byron. 1987. "Celebrating autonomy: the development of garifuna ritual on St.Vincent". *Caribbean Quarterly* 33 (3/4): 75-83.
- Geertz, Clifford. 1989. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Goldman, Marcio. 2006. "Alteridade e experiencia: Antropologia e teoria etnográfica". *Etnográfica* 10 (1): 161-173.
- González, Nancie. 1970. "The neoteric society". *Comparative Studies in Society and History* 12 (1): 1-13.
- _____. 1986. "Nuevas evidencias sobre el origen de los caribes-negros". *Revista Mesoamérica* 12: 331-356.
- _____. 1990. "From Cannibals to Mercenaries: Carib Militarism, 1600-1840". *Journal of Anthropological Research* 46, 1: 25-39.
- Greene, Oliver. 2005. "Music behind the mask: men, social commentary and identity in Wanáragua (John Canoe)". En *The Garifuna a nation across borders. Essays in Social Anthropology*, ed. Joseph Palacio, 196-229. Belice: Cubola.
- Helms, Mary. 1981. "Black Carib Domestic Organization in Historical Perspective: Traditional Origins of Contemporary Patterns". *Ethnology* (20) 1: 77-86.
- Henry, Clarence B. 1999. "The use of music and musical instrument in the candomblé religion of Salvador da Bahía, Brazil". En *Turn up the Volume! A celebration of African Music*, eds. Jacqueline Cogdell DjeDje & Ernest Douglas Brown, 170-181. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Hood, Mantle. 1960. "The Challenge of Bi-Musicality". *Ethnomusicology* IV (2): 55-59.
- Johnson, Paul C. 2007. "On Leaving and Joining Africanness Through Religion: The 'Black Caribs' across Multiple Diasporic Horizons". *Journal of Religion in Africa* 37 (2): 174-211.
- Johnson, Paul C. y Stephan Palmié. 2018. "Religiones afrolatinoamericanas". En *Estudios afrolatinoamericanos: una introducción*, eds. Alejandro de la Fuente y George Reid Andrews, 513-566. Buenos Aires: CLACSO.
- Keesing, Robert. 1987. "Anthropology as Interpretative Quest". *Current Anthropology* 28 (2): 161-176.

- Matthei, Linda y Smith, David. 2008. "Flexible ethnic identity, adaptation, survival, resistance: The Garifuna in the world-system", *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 14, 2: 215-232.
- Mintz, Sidney y Price, Richard. 2012 [1976]. *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*. México D.F.: CIESAS.
- Murrell, Nathaniel S. 2010. *Afro-Caribbean Religions*. Philadelphia: Temple University Press.
- Ortner, Sherry B. 1995. "Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal". *Comparative Studies in Society and History* 37, 1: 173-193.
- Pérez Guarnieri, Augusto. 2011a. *Ubafu: El legado de los abuelos garífunas*. La Plata: Edulp.
- _____. 2011b. "Wanaragua. La clave rítmica garífuna como epicentro del mestizaje afroamericano" *Tradiciones de Guatemala* 75: 173-191.
- _____. 2019. *Tambores de historia: música, ritual y memoria en los garífunas de Livingston, Guatemala*. Tesis de Maestría en Antropología Social. FLACSO-Argentina.
- Pitt-Rivers, Julian. 1971. *Un pueblo de la sierra: Grazalema*. Madrid: Alianza.
- Quijano, Aníbal 1997. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". *Anuario Mariateguiano* 19 (9): 113-121.
- Rochefort, Charles de. 1666. *The history of the Caribby Islands* (Traducción de John Davies). London: T. Dring and J. Starkey.
- Sahlins, Marshall. 1988. *Islas de Historia*. Barcelona: Gedisa.
- Sánchez, Juan C. y Pérez Guarnieri, Augusto (comp.). 2018. *Palabra(s) de ounagülei(s). La espiritualidad garífuna de Livingston, Guatemala*. Guatemala: FLACSO.
- Segato, Rita L. 2007. *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de política de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Simmons, Victoria (1999). "The voice of Ginen: Drums in Haitian Religión, History, and Identity". En *Turn up the Volume! A celebration of African Music*, eds. Jacqueline Cogdell DjeDje & Ernest Douglas Brown, 158-169. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Stoller, Paul. 1989. *The taste of ethnographic things: the senses in anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Taussig, M. T. 1980. "Slave Religion and the Rise of the Free Peasantry". En *The devil and commodity fetishism in South America*, editores, 41-69. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Taylor, Douglas. 1951. *The black caribs of British Honduras*. Nueva York: Viking Fund Publications in Anthropology.
- Titon, Jeff Todd. 1995. "Bimusicality as metaphor". *The Journal of American Folklore* 108 (429): 287-297.
- Turner, Victor. 1986. "Dewey, Dilthey and Drama: An essay in the anthropology of Experience". En *The Anthropology of Experience*, eds. Victor W. Turner y Edward Bruner, 33-44, University of Illinois Press, Urbana, Ill.
- _____. 2002. "Antropología del Ritual". En *Antropología del ritual*, eds. Víctor W. Turner & Ingrid Geist, 103-141. México: I.N.A.H. – E.N.A.H.
- Walker, Sheyla. 2010. *Conocimiento desde adentro: Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*. La Paz: PIEB.
- Walsh, C. 2012. "Afro In/Exclusion, Resistance, and the 'Progressive' State: (De)Colonial Struggles, Questions and Reflections". En *Black Social Movement in Latin America: From Monocultural Mestizaje to Multiculturalism*, ed. J. Rahier, 250. New York: Palgrave MacMillan US.

Wolf, Eric. 1993. *Europa y la gente sin historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Wright, Pablo. 2003. "Experiencia, intersubjetividad y existencia. Hacia una teoría-práctica de la Etnografía". *RUNA* 21, 1: 347-380.

Augusto Pérez Guarnieri es Magister en Antropología Social, doctorando en Ciencias Sociales (FLACSO-Argentina). Baterista, percusionista, tamborero. Profesor en Educación Musical (Escuela de Música Popular de Avellaneda). Docente del Liceo V. Mercante, Secretario de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos (UNLP). Investigador en el Museo de Instrumentos Musicales E. Azzarini (UNLP) y en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (Dgeart, Buenos Aires).

Cita recomendada

Pérez Guarnieri, Augusto. 2021. "Ser "afectado" por la resistencia: *wanaragua*, ancestralidad y sueños en los garífunas de Livingston, Guatemala". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 25 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES