

El tambor garífuna, más allá de un instrumento musical

Alfonso Arrivillaga Cortés

El universo musical de los garínagu se constituye más allá de los tambores, es el elemento caracterizador de los afrodescendientes por excelencia. Dentro de sus formas musicales se pueden incluir las expresiones cantadas, *uremu*, como los cantores de parranda (paranda, en Belize) o *bérusu*, que a su vez son las que se acercan más a la concepción misma de hecho musical. También hay otros géneros vocales como los *úyanu* que incluyen los *abeimahani* y *arumahani* para mujeres y hombres respectivamente, asimismo a las madres cantoras de arrullos, las rondas infantiles, los juegos de manos y los contadores de *uragas* (cuentos) aderezados con versiones igualmente cantadas. En lo instrumental, en las bandas de carnaval y procesionales, los tocadores de trompetas de caracol, armónicas, acordeones y piano, entre otras expresiones, son el mismo motivo para el ejercicio musical. Las *sísiras* (sonajas) tan importantes como el *garawoun* requieren atención aparte.

Sobre los garínagu

Tan sólo un par de décadas atrás, los garínagu alcanzaron cierta relevancia en Centroamérica; música y danza ayudaron en gran medida a que esto sucediera. Ubicados en la costa del golfo de Honduras, en donde llegan a finales del siglo XVIII, permanecen a lo largo del XIX e inicios del XX alejados de los centros de poder, consiguiendo, gracias a su protagonismo, la consolidación de su territorialidad y permanencia de su identidad isleña. Proceden de la isla de San Vicente con una noción clara sobre los derechos ciudadanos, y que fue aprendida en la efervescencia revolucionaria de las ideas republicanas francesas en el Nuevo Mundo, particularmente en el Caribe.¹



A su llegada en abril de 1797, la costa centroamericana se encuentra habitada, a excepción de unos escasos funcionarios españoles o tropas fortuitas, por un contingente de 307 negros franceses o auxiliares de España.² Algunos negros libertos (*free-colored*) y cimarrones deben unirse a los caribes-negros (como son conocidos por algunos viajeros en el periodo tardío vicentino y luego por la literatura científica) que son mayoría y con una buena organización. De esta manera en pocos años avanzan por el borde costero consolidando de manera exitosa diversos asentamientos formados por grupos organizados con lugartenientes de Satuye, el gran héroe de la guerra Caribe en San Vicente.

Como en otras partes del continente, acuden a la clandestinidad para cumplir sus prácticas religiosas, catalogadas por las autoridades de provocativas, lujuriosas y cosa del diablo. La insistencia por conservar estas prácticas y sus tambores es porque de esta manera establecen una conexión con el África anhelada de la que han sido arrancados sin ninguna explicación. Los tambores trascienden como un importante facilitador del proceso de adaptación.³ Es probable que debido a esa “ilegalidad” los tambores y danzas no se mencionen con la frecuencia que uno esperaría en los escritos de los viajeros que durante el siglo XIX arriban o salen por el Caribe centroamericano.⁴ Tan sólo Henry Dunn que viaja por Guatemala en 1829 alude al gusto por el baile “...al sonido del gamby” (*sic*) (Dunn, 1960: 21). Será sólo hasta finales del siglo XIX, en 1899, cuando por primera vez el periódico *The Angelus* señala a los caribes de Newtown como salvajes y paganos por su práctica del *dügü* y, junto con la noticia, va la consigna de erradicarla.⁵

Los *garawoun*

El *garawoun* es un uni-membranófono tensado por pines, una característica que los asocia con los tambores de la región del Congo conocidos como tipo *loango* (Aretz, 1982: 250; Suco, 1987: 63; Arrivillaga, 1992: 4). Su cuerpo es un tronco (de

madera de San Juan o de Caoba) escavado, el parche es de venado y va sujeto a un aro elaborado de una liana que aprisiona la boca del cuerpo. El tensado se basa en cuerdas que salen del aro y se trenzan para rematar en los agujeros elaborados cercanos a la parte abierta. Son estas cuerdas las que se atraviesan con pines para ayudar al tensado, parte muy importante, pues se dan fuertes golpes sobre el aro. No cuentan con una talla uniforme, lo que es vital para su campo frecuencial, complementario uno a otro.



El culto a los ancestros y el corazón del tambor

Dos son las formas más importantes del culto a los ancestros: *chugú* y *dügü*. Con sus jerarquías en términos generales, ambas consisten en un ritual de ofrendas a los ancestros buscando lograr comunicación con ellos. Los rituales se realizan en un *dabuyaba* (el templo, la casa de los ancestros) y son asistidos por el *buyei* (chaman), un *ónagülei* (ayudante), tres *dáünbüria* (tocadores de tambores), un coro de *gayusa* (cantoras, danzantes, médiums) y algunos más encargados de otros oficios. El motor del protocolo ritual y de la posesión por parte de médiums es el ritmo *hüngühüledi* que producen los *dáünbüria* con los *garawoun*. Si a simple vista esto pareciera una función instrumental, adentrándonos más, nos percatamos de un desempeño que apunta más allá de lo musical estrictamente, por lo que tambor, tocador y tradiciones rítmicas no son entendidos exclusivamente como tales.⁶

El término *garawoun* lleva implícito el conjunto de tambores más que la definición de uno solo (Suco, 1987: 58; León, 1969: 641). Estos desempeñan una función ceremonial con significaciones articuladoras en otro nivel. Su connotación, más allá de lo musical, se refleja en su nombre que ayuda a definir otro tipo de funciones y significados extramusicales. Éste es el caso del *garawoun* más grande llamado *lanigi garawoun*, el corazón del tambor, y cuyo ritmo es considerado como los

latidos del corazón, una conexión con la tierra y con la vida, la antítesis de la muerte (Foster, 1986: 44). Acompañan al *lanigi garawoun* dos tambores que Taylor identifica como *láfurugu*, su doble a la izquierda (el lado del corazón) y *laórua*, su tercero (Taylor, 1951: 119). Esta tríada de membranófonos son, a la vez, una referencia al pasado, el presente y el futuro, coordinadas del círculo de la vida que aluden a quienes ya no están, a los que ahora danzan y a los que vendrán.

Los templos cuentan con sus propios tambores. Tanto instrumentos como intérpretes son determinantes para convocar a los ancestros; y mientras mejor calificado sea un músico, más efectiva será la comunicación. Otro elemento que denota la jerarquía del instrumento, y que deriva en cierta consideración para los tocadores, es la relación de desplazamiento espacial que hacen respecto del *buyei*. Fuera del templo, si en alguna festividad los tamboreros se encuentran con el *buyei*, se detendrán por un momento como referencia, extendiendo el puente entre ambos en lo secular.

Los *belurian* (velorios) podemos considerarlos como la fase inicial del culto a los ancestros. En estas reuniones, para los nueve días (novenarios) de la partida del difunto, entre rezos, contadores de *uraga* (cuentos) que incluyen cantos⁷ y juegos de mesa como barajas o dominó, encontramos en el patio o en la calle a los tambores ejecutando el ritmo de la *punta*, lo que es motivo de baile para los presentes.⁸ Esta vez la formación y el carácter de los tambores es otro. El más pequeño y agudo, responsable de los repiques, es identificado como primera; el otro, segunda, más grande y grave, es encargado del ritmo base.⁹ Los *garawoun* son la parte central y el coro les rodea formando un círculo al que se pasa a bailar. Existe una fórmula métrica, conocida como combinación, aplicada para introducir a una punta con unos compases iniciales del ritmo de *hüngühüngü*, una forma semisacra a la que nos referiremos.

El tambor evocador de la memoria rítmica-dancística y del ciclo festivo-ritual

El nombre del ritmo define a su vez al baile y a la danza. El primero es una forma espontánea, mientras que la segunda implica participantes designados que realizan ensayos, o aprenden parlamentos, llevan vestuarios y siguen una coreografía. En este orden se encontraban el *pia manadi*, el *chárikanári* y el *wáriní* (parte de una unidad) que sobreviven a pesar de su escasa práctica, y el *wanaragua* o *yankunu* (John Canoe)¹⁰ que continúan gozando de gran predilección por el público.¹¹

Cuando Conzemius realizó su reporte sobre los caribes negros advirtió el gusto de estos por el baile, aun y cuando fuera foráneo, como sucedía entonces con el ritmo del *gúnjai* [sic], semejante a la versión inglesa de la contradanza de John Canoe y con la haitiana Kujai.¹² El *jungéi* es un baile de parejas que tiene un aire con los bailes de cuadrilla (*square dance*) tan populares entre los krioles (negros anglófonos). Dos ritmos-baile más podemos agregar a los toques de *garawoun*: la *chumba* y el *sanbei* que, aunque esporádicos, siguen siendo practicados.

Al igual que la espiritualidad, la estructura festivo-religiosa está marcada por un profundo sincretismo. Aquí, para celebrar a los santos impuestos, se crearon hermandades (en otras partes cabildos y cofradías) que permitieron otras redes de solidaridad, además de la posibilidad de llevar sus tambores, y con esto dar continuidad a una parte de sus prácticas. Éste es el caso de las celebraciones a los santos que llevan en procesión, *asariangüdüni*, precedidos por tambores y bailadores que caminan al ritmo del *hüngühüngü* (una variante del *hüngühüledi* de carácter semisacro usada fuera del templo) y cuyos recorridos incluyen su ingreso a la iglesia. Desde otra dinámica, los tambores ingresaron a la iglesia a ocupar un lugar junto al coro donde se desempeña exitosamente hasta hoy.

Si bien hemos descrito los espacios rituales y dancísticos del *garawoun*, también éstos tienen una expresión lúdica en la que se recrean ritmos como la *chumba*, el *sanbei* y la punta. Debió ser en una de estas dinámicas cuando empezó a generarse una variante que luego sería denominada *punta rock*. Hasta entonces se reconocía una forma de punta más rápida llamada *halaguati* que debió facilitar dicha fusión. Bajo la sombra de Isabel Flores, un importante referente del instrumento y sus ritmos en Belize, en Dangriga, varios jóvenes, como Pen Cayetano y su batería de caparzones de tortuga, las habilidades de Mohobub Flores y Titiman Flores, así como la guitarra y voz de Andy Palacio, posibilitaron la fusión en cuestión. El ritmo pronto caló entre los garínagu y sus vecinos empezaron a imitarlo. En los setenta, cuando cobraba auge su identificación en el caso belizeño, ya tenían un carácter “nacional” en tanto abarcaban otras identidades. A partir de entonces sus derroteros son múltiples y, al igual que los *garawoun*, es un ícono que se asocia con la nación garífuna.

El tambor garífuna dentro de la diáspora

Coelho anotaba en su cuaderno de campo en 1944 que ya existían organizaciones caribes en Nueva York (Coelho, 200: 125). En 1960 esta movilidad se incrementa



y pasa a ser reconocida como recurrente, mientras que algunos otros estudiosos pronostican su pérdida como grupo cultural. El tiempo ha demostrado lo contrario. Inscritos en una dinámica circular han mantenido en casa idioma, comidas, prácticas y creencias domésticas, y en planos ampliados, organizaciones religiosas y sociales, como se acostumbra en la costa centroamericana, promoviendo oficios religiosos y fiestas.

Es el culto a los ancestros la principal filiación con las comunidades de origen y motivo de regreso a los poblados natales. Como diría Mohr, los ancestros han tomado el control (Mohr, 2005: XVII) y hoy la práctica resulta un marcador de incidencia y retorno circunstancial a las comunidades.

El uso ampliado del término diáspora¹³ para las poblaciones del Caribe, particularmente para los garínagu, tiene cierto sentido. Safran caracteriza la diáspora por la existencia de un pasado traumático, que desemboca en una expulsión, por el carácter de grupo minoritario, por la visión de una patria común -importante referente de identidad-, así como por el rechazo de la sociedad a la que buscan integrarse.¹⁴ En respuesta a esto podemos señalar que su etnogénesis isleña y la expulsión de San Vicente, considerada su patria, el recuerdo persistente de su origen vicentino así como la memoria de sus líneas familiares y la permanente relación con éstos, se observa a partir de sus ritos.

Hoy las generaciones nacidas en el extranjero continúan adscribiéndose como garífuna y muestran interés por el cultivo de su cultura, a la que acceden más allá del ámbito doméstico por diversas iniciativas de autogestión.¹⁵ En Estados Unidos muchos efectuaron su más preciado sueño: producir un disco compacto, seleccionando para su portada un *garawoun*,¹⁶ así como también desarrollaron repertorios de mayor demanda mediática que “garifunizaron”.¹⁷ Los tamboreros pasaron a *Drumm's Master* y accedieron a una mayor convivencia con otros conjuntos formados por afrodescendientes de otras latitudes. Ya en 1979 encontramos

durante el desfile el *Latin American Parade*, en la ciudad de Los Ángeles, una carroza con la reina garífuna, *garawoun*, tocadores y danzantes.¹⁸ Al menos una década antes, Justo Flores ya había editado *Isabel Flores en Hollywood* con su sello Garífuna Productions, e incluía los tambores garífuna en sus conjuntos musicales. Hoy las celebraciones nacionales de cada país y localidad son reproducidas por los migrados a los Estados Unidos en ellas, el *garawoun* está presente.

Actualmente los tambores y la música garífuna son reconocidos por el mundo. A las comunidades costeñas llegan investigadores, productores o simplemente admiradores de las más diversas latitudes. Ello no como resultado de políticas impulsadas por los gobiernos sino como producto de las propias iniciativas, como es el caso de la gestión internacional llevada para el reconocimiento de su patrimonio,¹⁹ por el nombramiento de sus músicos como embajadores culturales,²⁰ o bien, por el interés de varios para “colgar” datos y promover su música y cultura en la internet,²¹ entre muchos otros alientos. Las naciones a las que se adscriben se han limitado a la apropiación de sus expresiones y a su “folclorización”, promoviendo una visión distorsionada y reduccionista de los garínagu,²² reclamados como tarjetas de presentación turística,²³ cuadros típicos de tambores y danza en contextos exóticos.

Un icono garífuna: *garawoun*

A mediados del siglo pasado, la *intelligentsia* garífuna dio inicio a una corriente en la que se autodefine como nación, una idea que lejos de disiparse crece entre los pobladores, amparada por la congruencia que muestra con su historia y cultura. Como todas las naciones en ciernes, pregonan una historia reveladora (su etnogénesis vicentina) con sus héroes (Satuye, Banimare, Walumugu en Honduras, Marcos Sánchez Díaz en Guatemala, Gulisi y Alejo Beni en Belize),²⁴ hazañas (la gran guerra caribe) y fechas conmemorativas (de fundación de asentamientos y las celebraciones nacionales). De la misma manera como lo hicieron algunas naciones europeas entre los siglos XVIII al XX, ponen como exposición patrimonial su idioma, vestimenta, bailes, música, o convierten la celebración del 12 de abril en un panmarcador que involucra a la totalidad de la población, desarrollando, a su vez, diversas versiones en concordancia con las naciones²⁵ en convivencia.

En la década de 1980 las organizaciones garífuna regionales atravesaron el dilema del uso folclorista que sufrían sus expresiones culturales. Avanzando sustantivamente en sus reivindicaciones, se tropezaban con que las intervenciones

protocolarias de los *garawoun* eran consideradas como el toque típico y no advertidas por la jerarquía que representaban. De esta cuenta, a pesar del éxito que se tenía y de la constante demanda de grupos musicales y danzantes para representar al país en el extranjero, las organizaciones tenían cierta reserva en el reduccionismo que esto implicaba.²⁶

Diversas dinámicas intervinieron para que el derrotero fuera otro. Por un lado, el peso de la función religiosa y su exitosa extensión a los espacios festivo-rituales y seculares donde se innovaba. En el otro, la resonancia mediática de la música garífuna en diáspora que funciona no sólo como aglutinador, sino como reflector (bueno, más bien como amplificador) de presencia frente a las otredades. En ese proceso de imaginar la nación, los toques de tambor participan como una conexión con el pasado y su música como una dramatización con el presente.

El *garawoun* en la invención de la nación

“The drums of our fathers are a call to war”

E. Roy Cayetano²⁷

En 1932 el entonces presidente de Guatemala, general Jorge Ubico, visitó la población de Livingston. En un corto cinematográfico de esa gira presidencial se puede apreciar entre las multitudes un grupo de tamboreros que acompañan al gobernante. Ciertamente se trataba de un protocolo que debió iniciar ya entrado el siglo XIX, acaso a finales, para dar respuesta a sus relaciones con las autoridades civiles “oficiales” que empezaron entonces a ser más frecuentes. Junto a la jerarquía de principales de la comunidad, alcalde, *buyei* (que no debió presentarse así), el conjunto de tambores se encargó de dar marco y embestidura a los encuentros.²⁸ Si bien estas formas de relación protocolaria continúan desarrollándose, sólo son un artilugio en su relación con los “otros”. A diferencia de éstos, los rituales del *yurumein* desarrollan un doble juego, su reconocimiento y aceptación en las naciones adscritas y su invención como nación.

De acuerdo con Hobsbawm, la noción de invención de tradiciones, ya sean construidas o formalmente instituidas, busca inculcar valores y normas de conducta y repetición, las cuales intentan establecer continuidad con un pasado (Hobsbawm, 200: 4). Desde esta perspectiva el *yurumein* debe tratarse de una tradición instaurada en Centroamérica²⁹ para legitimar su asentamiento (un evento central para la

consolidación de su territorialidad), y como el *chugú* y el *dügü*, una manera de traer el pasado al presente y dar continuidad al futuro, como vimos antes.

Benedict Anderson señala tres instituciones mediante las cuales el estado imagina el territorio, la población y la historia de la nación: el mapa, el censo y el museo. De alguna manera los garínagu han desarrollado estas intenciones. Es destacable que ellos son los que siempre se han manifestado preocupados por la ausencia de datos confiables y han buscado su promoción censal como una forma de salir de la invisibilización. La constante referencia a su territorialidad, y la identificación de la mayor parte de la cadena costera de poblados con sus propias toponimias (a pesar de la imposición de nombres “oficiales”), articula una noción de geografía (y de mapa). Finalmente, en lo referente al museo destaca la consolidación de una serie de centros culturales y museos como Lebeha Drumming Center en Hopkins, el Museo de Gulisi en Dangriga, el Centro Cultural Satuye en la Ceiba o el Centro Cultural Garífuna de Livingston, algunos impulsados por el Estado como resultado de la presión de los garífuna con verdadero carácter autogestionario.

No es objetivo de este trabajo definir la construcción del concepto de nación y su utilidad entre los garínagu; éste es sólo una llamada de atención, como señalamos al inicio, que subraya el papel del tambor garífuna en diversos momentos, contextos y significaciones que matizan una función extramusical. Apostando a esta profundidad en la percepción de los garínagu, algunas iniciativas han llevado a otros contextos de enunciado este instrumento. En junio de 1985, Salvador Suazo y Cesar Benedith fundan el primer periódico bilingüe al que denominaron *garawoun*.

Poco después, con el reconocimiento de la toponimia de Dangriga sobre Stann Creek, durante el nacimiento de Belize independiente, se levantó en el acceso de entrada a ese poblado una rotonda con tres *garawoun* como monumentos. Roy Cayetano es el autor de una pieza literaria de gran impacto en la sociedad beliceña; el tema central de la misma es el *garawoun*, el tambor garífuna. Sobre el mismo nos introduce a su vez a la noción *ichahówarügüti*, a la que recurre para describir el proceso de elaboración de dicho poema. É recuerda su uso por aquellos compositores de canciones, para indicar que éstas les son dadas por los *ahari*, como en su caso dicho poema, para el uso de todos, como espera que sea el destino de los *garawoun*.

Uno podría seguir buscando ejemplos en donde el *garawoun* se perfila como una imagen de identidad; por ejemplo, el auge de la elaboración de pequeños

ejemplares que son vendidos como *souvenirs* (una forma de cómo esperan ser recordados), su selección como portada de libro o también su uso en el protocolo frente a los otros al ser erguidos como monumento, como hemos advertido. Determinantes para este recorrido de los significados y usos del *garawoun* es su inclusión en “representaciones oficiales”, para mostrarse a sí mismos, como en el caso del himno *Yurumein* de la misma manera que Thiesse pauta la formación de naciones europeas en las que agrega la inclusión del paisaje, animal emblemático y mentalidad.³⁰

Desde el siglo pasado, de manera consensuada, se venía utilizando una bandera tricolor: negro, blanco y amarillo, como la representación de esta nación. A ésta se sumó, en los albores de este siglo, un escudo³¹ con una compleja representación que incluye, entre otros símbolos identificadores, un *garawoun*, que representa la comunicación entre los pueblos, el mismo sentido expresado por el otrora periodo bilingüe. Así pues, entre otros elementos, su batería de cocina para hacer el cazabe, su idioma y sus cantos, junto a su música, van representando su imagen de nación, en la que el *garawoun* es algo más que música.

Notas

1 Conocidos en Antillas Menores como caribes, protagonizan una resistencia que obligó repetidas veces (1659, 1748, 1772) a la firma de armisticios con los europeos, hasta desembocar en la conocida Guerra del Caribe entre 1795 y 1796 previa a la deportación. Durante este periodo adquieren una importante cultura política; de hecho, se miran como una nación autónoma que negocia con su propia voz, como sucede en efecto (Arrivillaga, 2008: 38-74).

2 “Aviso de la llegada de negros auxiliares de Santo Domingo”. AGCA, Sig. A2-1, exp. 2265, leg. 120, fol. 43 (12 de septiembre de 1796); ver además Houdaille (1954), Arrivillaga (2005) y Victoria Ojeda (2006).

3 León dice: “Quizá fue el papel que jugaban los instrumentos musicales lo que primero facilitó el ajuste de los propios africanos a una nueva distribución del hombre en las sociedades americanas. (...) el arsenal organológico brindó las facilidades para la readaptación” (1969: 639-640).

4 Lo que sí abunda en todos éstos son los juicios peyorativos y racistas que se suman a ese imaginario en los occidentales, en donde prácticas supersticiosas y de hechicería les eran asociadas (Tardieu, 2001: 123-139).

5 Hadel (1979: 566). Wells consigna como fechas de las primeras referencias en 1847 (1980: 3).

6 Se trata de una frontera cada vez más difusa. En la década de 1980, antes del boom mediático de estas expresiones, dicha división era más precisa. De hecho, el término

más cercano a la acción musical en garífuna es *uremu*. Esta disyuntiva es más clara en el instrumental etnográfico de raíz precortesiana del mundo indígena: el *xul* (la flauta) produce palabra y el *k'ojom'* (tambor) trueno (rayos, lluvia) y no música que es lo que hacen marimbas, arpas, chirimías y otros instrumentos introducidos por los europeos, o bien, lo que emiten las radios. Para Blacking cada sociedad construye su propio ideal sonoro de acuerdo con sus valores y creencias; lo que para unos es música, para otros no, en tanto no tiene correspondencia con sus propios códigos (1973: 26). Como dice Alonso, nada más alejado de la proclamada universalidad de la música (2008).

7 Aretz alude a los mismos como “cuentos con cantos y cuentos cantados” (1982: 270).

8 Dentro de la punta se distinguen algunas formas coreológicas; una de las más representativas es la conocida como *kulióu*.

9 Suco identifica dentro del ritual del walagayo al otro *garawoun* como primero, el encargado de los repiques, al que también llaman *libiama garawoun*, el elegido, un término que liga al culto (Suco, 1987, 59). Este autor agrega una definición para el tercer tambor *luruva garawoun*, el tambor de ayuda, término que él mismo considera una contradicción al indicar que todos tienen su propio papel. Las consideraciones de primera y segunda (menos de tercera) no existen dentro de la triada de tambores en el ritual, y más bien son propias de ambientes seculares o semiseculares.

10 El wanaragua es una de las danzas que mejor expone el diálogo entre danzante y tambor primera. Si bien las otras participan de éste, aquí es más explícito. Oliver Greene Jr. ha desarrollado un importante ensayo que nos da luces sobre los orígenes, desenlace y significados de esta danza (2005: 196-229).

11 Dentro del mismo género de las danzas se encuentran las conocidas como tira (moros y cristianos) y maipol (May Pol), pero éstas recurren a otro tipo de conjunto musical regularmente formado por bombos, redoblantes, platillos y algún instrumento de viento.

12 Conzemius (1928: 192). Coelho coincide con esto y agrega que hay versiones que sitúan el karapatía como una danza coolie (2000: 52).

13 Aplicado originalmente para los judíos.

14 Citado por Mohr (2005: XVII-XVIII).

15 Acomodados a otra realidad, por ejemplo, los jóvenes pueden acudir a escuelas garífuna en donde se imparten clases de tambor y danza. Éste es el caso, por ejemplo, de Garífuna Heritage Foundation (<http://www.garifunaheritagefoundation.org/192.html>) que impulsa diversos procesos formativos, entre estos, aprender a tocar tambor.

16 Organológicamente aquí han sufrido algunos cambios los *garawoun* que presentan menor anchura y mayor longitud en proporciones que les acerca a otros membranófonos del Caribe.

17 Una producción que llama mi atención es la de la navidad reciente de 2009, cuando se editó un disco compacto con varios artistas titulado Christmas Punta & Paranda Album, en el que se presentan bajo estos formatos varias piezas tradicionales norteamericanas.

18 Interpretación a partir de fotos de Clifford Palacio (www.garifunaheritagefoundation.org/348.html).

19 En 2004 la UNESCO declaró Pieza Maestra de la Humanidad a la música, la danza y la oralidad garífunas. Si bien se trata de una iniciativa acogida por los distintos Estados nacionales, la misma es producto de la gestión realizada por intelectuales garífunas

(Cayetano y Cayetano, 2005: 230-250).

20 Poco después de la declaratoria de Pieza Maestra de la Humanidad, Andy Palacio fue nombrado embajador musical de la paz de esa misma institución, además de que se hizo acreedor del premio WORMEX.

21 Existen varios portales de organizaciones garífuna que en su mayoría cuentan con ejemplos musicales, además de ofrecer servicios de venta a domicilio de diversos productos, entre estos, música. Ver: <http://www.garifunacoalition.org/music>, <https://www.garistore.com/index.php> o <http://www.garitv.com>, <http://www.myspace.com/ibimenigarifuna>.

22 En Honduras la punta ha tenido auge entre los mestizos a partir de una apropiación de la pieza tradicional “Sopa de Caracol” por la Banda Blanca en la ciudad de Los Ángeles en 1980. Tras este auge inédito entre los mestizos, ésta pasó a ser considerada baile nacional (aunque no es de carácter oficial). En Guatemala el Yankunu fue declarado patrimonio nacional, pero esto para los practicantes no significa nada.

23 Esta dinámica de generación de grupos folclóricos, su impacto y percepción nacional, varía entre las naciones que los conforman. Es en Belice donde gozan de un carácter nacional sentido, y no de uso, como ha sido en el caso hondureño, fuera del eficaz trabajo de Crisanto Armando Meléndez, director del Ballet Nacional Garífuna de ese país; en Guatemala, a pesar de contar con el marco del Acuerdo de Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas, se continúan privilegiando las visiones folcloristas, además de que los garínagu permanecen prácticamente invisibilizados.

24 Por poner sólo unos ejemplos (para ampliar, ver Arrivillaga, 2005: 64-84).

25 Los garínagu se adscriben en primera instancia a una panidentidad: la garífuna que fundamenta su sentido de nación en diáspora; sigue una identidad local relativa al asentamiento investida de importancia por líneas de parentesco y alianza (el punto de partida de las relaciones intraétnicas) y las adscripciones nacionales que se superponen a una territorialidad que no por eso se somete a ruptura (y es sostenida por un tránsito en fronteras que por fortuna son líneas imaginarias aún).

26 Gerardo Ellington decía un titular de la segunda página de uno de los diarios más importantes del país: “Da pena que sólo vean los tambores” (*El Periódico*, 24 de noviembre de 2009, pp. 2, Guatemala).

27 Del discurso que hiciera Roy Cayetano en la inauguración del monumento de entrada a Dangriga que tratamos adelante (www.belizeanjourneys.com/features/drums/newsletter.html).

28 Para oídos y ojos de los “otros” (visitantes) no debieron significar el toque folclórico, sino ruido, aquellos tambores que otrora los viajeros no recogieron y que ahora a través del visor de la cámara apuntan a la construcción del imaginario en el que los negros, entre otras características, tocan tambor. Sobre la constitución de este imaginario, véase Tardieu (2001: 98-107).

29 El yurumein es la representación ritual (escénica) de la llegada de los primeros pobladores procedentes de San Vicente.

30 Citado por Alonso (2008: 19).

31 El escudo garífuna es una propuesta de Rubén Reyes surgida en Los Ángeles en 2003.

Referencias bibliográficas

- Alonso Bolaños, Marina (2008), *La invención de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*, Buenos Aires: SB.
- Anderson, Benedict (2007), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura económica.
- Amaya, Jorge Alberto (s.f.), *Las imágenes de los negros garífuna en la literatura hondureña: la construcción de discursividades nacionales excluyentes* (documento inédito).
- Aretz, Isabel (1982), "Música y danza (América Latina continental, excepto Brasil)", en Manuel Moreno Fragonal (ed.), *África en América Latina*, México: Siglo XXI, pp. 238-278.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso (2005), "Marcos Sánchez Diaz from hero to Hiuraha-Two hundred years of Garifuna settlement in Central America", en Joseph Palacio (ed.), *The Garifuna a Nation across Borders. Essays in Social Anthropology*, Belice: Cubola, pp. 64-84.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso (1990), "La música tradicional garífuna en Guatemala", en *Latin American Music Review*, vol. 11, núm. 2, pp. 251-280.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso (1999), *Danzas de carácter africano entre los garínagu. Boletín La Tradición Popular*, núm. 124, Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos-USAC.
- Blacking, John (1973), *Music is Man?*, Londres: Faber and Faber.
- Coelho, Ruy (1955), *The Black Carib of Honduras: A study in acculturation*, Evanston, Illinois: Northwestern University.
- Coelho, Ruy (2000), *Dias em Trujillo. Um Antropólogo brasileiro em Honduras*, Sao Paulo: Editora Perspectiva/ Sociedade Científica de Estudos da Arte.
- Coelho, Ruy (2005), "Garifuna language, dance and music: a masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity. How did it happen?", en Joseph Palacio (ed.), *The Garifuna a nation across borders. Essays in Social Anthropology*. Belice: Cubola, pp. 230-250.
- Cayetano, Roy E (s.f.), "Drums of My Father", en *Belizean Journeys: A Glimpse into Belize*, en www.belizeanjourneys.com/features/drums/newsletter.html.
- Collin, Anne (1993), "Traditional Garifuna Music. The varied beats of a rhythmic culture", en *Belize Review*, pp. 15-19.
- Conzemius, Edward (1928), "Ethnographic Notes on the Black Carib (Garif)", en *American Anthropologist*, núm. 30, pp. 183-205.
- Dunn, Henry (1960), *Cómo era Guatemala hace 133 años. Fascinante relato traducido del inglés por Ricardo G. De León (Guatemalteco)*, Guatemala: Tipografía Nacional.
- Foster, Byron (1986), *The Heart Drum. Spirit possession in the Garifuna communities of Belize*, Belice: Cubola.
- Gonzáles, Nancie (1988), *Sojourners of the Caribbean*, Illinois: University of Illinois Press.
- Greene, Oliver (2005), "Music behind the mask: men, social commentary and identity in Wanáragua (John Canoe)", en Joseph Palacio (ed.), *The Garifuna a nation across borders. Essays in Social Anthropology*, Belice: Cubola, pp. 196-229.

- Hadel, Richard (1979), *Changing Attitudes towards the caribs of Belize. Actes du Congrès International Des Américanistes*, vol. 6, París: s.e., pp. 562-566.
- Hobsbawm, Eric y Ranger Terence (eds.) (2000), *La invención de la tradición*, Barcelona: Crítica/ Grijalbo/ Mondadori.
- Houdaille, Jacques (1954), "Negros franceses en América Central a fines del siglo XVIII", en *Antropología e Historia de Guatemala*, vol. 6, núm. 1, pp. 65-67.
- León, Argeliers (1969), "Música popular de origen africano en América Latina", en *América Indígena*, vol. XXIX, núm. 3, julio. pp. 627-664.
- Mohr de Collado, Maren (2005), *Lebensformen zwischen "Hier" und "dort"*, Bonn: Bonner Amerikanistische Studen.
- Palacio, Joseph O. (2005), "The multifaceted Garifuna: juggling cultural spaces in the 21 st century", en Joseph Palacio (ed.), *The Garifuna a nation across borders. Essays in Social Anthropology*, Belice: Cubola, pp. 43-63.
- Suazo, Salvador y Benedith Cesar (1985), *El Garawon Garifuna. Publicación Mensual Garifuna Español*. Honduras.
- Suco Campos, Idalberto (1987), *La música en el complejo cultural del walagayo en Nicaragua. Premio de Musicología*, Cuba: Casa de las Américas.
- Tardieu, Jean Pierre (2001), *Del diablo Mandinga al mundo mesiánico: el negro en la literatura hispanoamericana del siglo XX*, Madrid: Editorial Pliegos.
- Victoria Ojeda, Jorge (2006), "Los negros auxiliares de España en Centroamérica", en *Boletín AFEHC*, núm. 21, en <http://afehc-historia-centroamericana.org/> 375.
- Wells, Marilyn M. (1980), "Circling with the Ancestors: Hungulenddi Symbolism in Ethnic Group Maintenance", en *Belizean Studies*, vol. 8, núm. 6, pp. 1-9.