



Wanaragua. La Clave rítmica garífuna como epicentro del mestizaje afroamericano

AUGUSTO PÉREZ GUARNIERI



Síntesis

El siguiente trabajo propone un estudio del concepto de la clave rítmica o línea de tiempo afroamericana, a través de un estudio de caso: El ritmo Wanaragua de la comunidad Garífuna de Livingston, Guatemala. El objetivo es comprender las perspectivas rítmicas que éste nos presenta y su relación fundante con gran parte de los ritmos afroamericanos en un marco de análisis que considera la complejidad y la dinámica de este grupo social en términos de su historia de esclavitud, mestizaje, guerra y marginalidad. Para ello, propone la existencia de una "Clave Garífuna" como contribución al estudio de los emergentes musicales afroamericanos desde una perspectiva de pensamiento mestiza.

1.Introducción

Durante el mes de abril 2008 tuve la oportunidad de realizar trabajos de campo con la comunidad Garífuna de Livingston, Guatemala, lo que dio lugar luego a la edición de un e-book en el que trabajé básicamente sobre la transposición didáctica de la música de esta comunidad a las aulas de escuelas de cualquier lugar del mundo, en las que pueden tocarse estos ritmos con mesas y sillas (Perez Guarnieri: 2009). Como percusionista, no solo pude registrar diverso material audiovisual respecto de este fenómeno sino que logré participar activamente, vivenciar y aprender ritmos, canciones y danzas.

La música garífuna es realmente cautivante por donde se la analice, ya que no solo se destaca la interrelación entre los toques de tambor, caparazón de tortuga y sisiras; los enérgicos, imprevisibles y originales cantos que se le suman y las danzas que se generan en este lugar del mundo, sino que es admirable la ancestralidad que se evidencia en cada una de estas performances en las que se expresan historias de resistencia, resiliencia, marginalidad e identidad que atraviesan toda nuestra América.

A partir del material trabajado y considerando el potencial educativo y musical comprobado en la transposición didáctica de estas músicas, realicé un segundo viaje durante los meses de Enero y Febrero 2010, cuando tuve la oportunidad de convivir aún más con la comunidad y conocer muchos aspectos de su cultura que me llevan a pensar en la música garífuna como un epicentro fundacional para

comprender la música afroamericana. En el presente artículo tomaré el ritmo Wanaragua como estudio de caso para analizar la hibridación presente en la clave rítmica o línea de tiempo garífuna y su relación con la característica mestiza de este grupo social, proponiendo este abordaje para futuros estudios de emergentes musicales afroamericanos.

2. Contexto

Afroamérica.

La forzosa llegada de hombres, mujeres y niños esclavizados desde el continente africano durante la colonización de América, aún no es considerada en toda su dimensión.

La presencia de la identidad cultural a-froamericana ha sido históricamente solapada, invisibilizada y diluída en pos de la conformación de las naciones americanas hacia finales del siglo XIX con los ideales europeos de una sociedad blanca y civilizada, en la que el componente negro y aborigen significaba un claro retraso.

Una vez abolida la esclavitud en nuestro continente, proceso que se inicia a principios del siglo XIX y al que por último se suma Brasil en 1888, las ideas racistas estaban lejos de diluirse. Por el contrario, se constituyeron las categorías de "raza" y "color"¹ como una forma de detentar la hegemonía de las clases dominantes, en esta oportunidad, con argumentos "científicos" que demostraban la inferioridad innata de negros, indígenas, mestizos y mulatos.

"El racismo científico fue rápidamente adoptado por las elites de finales del siglo XIX e inicios del XX, inmersas en afrontar el desafío de cómo transformar sus naciones "atrasadas" y subdesarrolladas en repúblicas modernas y "civilizadas". Esta transformación, concluyeron, debería ser más que simplemente política o económica, tenía que ser también racial. Para ser civilizada, América Latina debía volverse blanca." (Reid Andrews:2007, 197)

Desde aquel entonces, al amparo de los ideales compartidos de la época, las autoridades de los distintos estados Americanos, generaron acciones de supresión y aniquilamiento de manifestaciones culturales de origen africano, mestizo, aborigen o, mejor dicho, no-europeo. Estas acciones, lejos de suspenderse con la abolición de la esclavitud, se profundizaron aún más, ahora con el pretexto redimidor de la idea de civilización y progreso.

En ese marco, la conformación de grupos identitarios afroamericanos y la vigencia de sus manifestaciones culturales se hace aún más valorable, ya que aquellos ideales y preceptos nacionales han generado prejuicios y determinaciones que persisten en la actualidad y que han sumido a estos grupos en la marginalidad y la pobreza estructural.

¹"[...] la "colonialidad del poder" creó "raza" y creó "color" [...] estas categorías clasificatorias, lejos de basarse en la descripción de datos objetivos biológicos o culturales, fueron invenciones históricas funcionales a las condiciones de la colonialidad y de la situación post-colonial." (Segato:2007, p100)

Durante este trabajo, intentaré describir algunas características generales de la música garífuna, destacando su componente africano y su origen mestizo, estableciendo una relación directa con el concepto de mestizaje en América que permitirá a su vez reconsiderar el análisis y sistematización de la música de las culturas afroamericanas en general a partir del reconocimiento de la clave o línea de tiempo garífuna.

La presencia de la identidad africana en la comunidad garífuna se evidencia no solo en su música y su danza sino en muchos otros aspectos que intentaremos analizar. Pero el objetivo del presente trabajo no es solo el de identificar y describir elementos musicales que puedan expresar dicha africanidad, sino orientar el análisis hacia la comprensión del músico en su contexto social actual, para lo cual se considerarán las artes performáticas en búsqueda de comprender, interpretar y expresar la preocupante situación de los afrodescendientes en Latinoamérica (Mukuna:1999), considerando que la africanidad es la identidad que estos grupos sociales "fueron modelando para resistirse a la esclavización"(Arocha citado por Ferreira:2008, p.237), a partir de procesos de transculturación, resiliencia, extensión y creación de estas músicas y diversas expresiones. Porque aunque con la innovación de discursos sociopolíticos se intente solapar esta situación, la marginalidad, la desconsideración y la desvalorización ha sido una herencia colonial que aún persiste en relación con estas comunidades.

Por ello creo importante destacar la importancia que adquiere en estos mo-

mentos profundizar estos estudios y comprender que "Cuando uno escucha un tambor, no solo está escuchando un sonido percutido, sino que está percibiendo la vibración de una cultura a través del tiempo mediante el sencillo acto de tocar, de ejecutar ciertos ritmos." (Perez Guarnieri:2009). El estudio y la problematización de las músicas afroamericanas, permitirá sin dudas generar conocimientos sobre las relaciones humanas, en momentos en los que fácilmente se enarbolan banderas de diversidad cultural y acción social mientras familias enteras sucumben frente a la escasez de oportunidades que se les plantean.

Los Garífunas - El Mestizaje

En el año 1635, un barco cargado de esclavos provenientes del Africa Central (actual Senegal-Gambia) se dirige hacia las Antillas, como tantas otras naves que servían al desagradable negocio de la esclavitud. En ese entonces, América auguraba a los países colonialistas prósperos negocios que requerían de la mano de obra esclava.

Existen versiones sobre un naufragio, pero las fuentes orales relatan una rebelión a bordo de este barco negro. Lo cierto estos africanos llegan libertos a las costas de la isla de San Vicente donde son recibidos por los Arawakos, aborígenes isleños.

En Yorumein, tal el nombre aborigen de esta isla, comienzan a convivir estos africanos y otros provenientes de diversos naufragios, cimarrones, caribes y los propios arawakos. En este contexto y a

pesar de las diferencias, comienzan a mixturarse y se origina la etnia garífuna, que en algún sentido se configura como una alianza contra el blanco.

Los garífunas comienzan a representar una importante fuerza de rebeldía en las Antillas, cobrando “una fama de beligerancia que aumentó los imaginarios sobre los caribes” (Arrivillaga: 2009, p.24), llevando adelante un movimiento de insurrección importante que tendría su fin en 1797, cuando son derrotados por los ingleses, quienes deciden deportar a los 2080 sobrevivientes a la Isla de Roatán en Honduras, en lo que se considera “el día más triste en la historia garífuna”. A partir de allí, comienzan a darse una serie de movimientos migratorios (tanto forzados como voluntarios) que diversifican al grupo en distintos asentamientos alrededor del golfo de Honduras, incluyendo Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua.²

Resulta muy complicado intentar comprender y sistematizar las manifestaciones culturales de este grupo con una óptica eurocéntrica ya que, como

²Este evento, representa para la diáspora Africana, una segunda deportación. Ultrajados, esclavizados, maltratados, los africanos llegan a Centro América, donde intentan durante años y luego de integrarse y fusionarse con los arawakos lograr construir una comunidad. Sufren nuevamente la destrucción y la deportación, sobreviven, en su mayoría jóvenes que luego deben colaborar con las fuerzas coloniales. En medio de todo este movimiento, los Garífunas se instalan en Belice y Guatemala fundamentalmente y logran sostener su maravillosa cultura. Por ello cuando escuchamos al Garaon tocando una parranda, estamos percibiendo mucho más que ese ritmo, estamos escuchando a todo un pueblo que sostiene su identidad a través del retumbar de ese tambor.

hemos descripto brevemente, la historia de los garífunas es una historia de esclavización, mestizaje, guerras y migraciones forzadas. El impacto que esa historicidad tiene sobre la identidad comunitaria es muy fuerte y a la vez, el componente africano y arawako que origina a los garífunas, remite no solo al concepto de mestizaje, sino también a un proceso de complementariedad cultural, que puede explicar este encuentro así como tantos otros a lo largo de nuestro continente. Este concepto, Ibarra (2007) lo aplica a sus estudios de los grupos zambos de la Mosquitia:

“No se trata de aculturación ni de transculturación, más bien debe entenderse como el acoplamiento de rasgos y prácticas culturales similares, propias de los bagajes socioculturales de cada una de las culturas que se encuentran y que son el producto de su historia y de su vida en sociedad.[...] lo que parece observarse es que en el surgimiento de los grupos zambos no se introdujeron ni se transmitieron elementos culturales que pudieran denominarse totalmete “nuevos”; más bien las similitudes de esas prácticas funcionan como puntos de contacto que se encontraron y se complementaron. Las similitudes socioculturales contribuirían a lograr relaciones más positivas y menos conflictivas entre los indígenas y los africanos, ayudándoles a enfrentar nuevas vidas de maneras menos dificultosas.”(Ibarra: 2007, P.108)

Esta complementariedad cultural en el contexto de la historia garífuna nos permite comprender las circunstancias del encuentro africano/arawako desde la similitud de algunas prácticas cultura-

les, agrícolas, funerarias u otras, aunque no podemos dejar de considerar que dicho encuentro se gesta en un contexto de hostilidad y guerras permanentes en el que africanos y arawakos poseían un enemigo común: el hombre blanco. Los garífunas, como grupo mestizo ya constituido, enfrentaron este contexto con una actitud de resistencia y resiliencia ejemplares, siendo reconocidos en la región un pueblo guerrero y resistente.

Para comprender sus manifestaciones, es necesario considerar el carácter dinámico del pensamiento mestizo y, sobre todo, comprender la ruptura que el mestizaje representa a la linealidad de tiempo con el que acostumbramos a realizar nuestros análisis. En términos sociales, nos referimos a comunidades en permanente movimiento, que han sido forzados a sobrevivir en condiciones históricamente desfavorables. En términos culturales, se observan expresiones que, tal como se verá en este trabajo, desafían la temporalidad occidental a través de la conjugación de elementos absolutamente diversos y complejos, muchas veces simplificados y desvalorizados por el pensamiento eurocéntrico.

El pueblo garífuna expresa una identidad cultural transnacional mestiza que involucra asentamientos poblacionales a lo largo de todo el Golfo de Honduras y suma a los Estados Unidos, donde se encuentra el mayor asentamiento³. Se trata de un grupo con experiencias históricas comunes, con una ancestralidad colectiva, con una cultura compartida (Hall: 1999), que es lo que les da unicidad. Pero a la vez, se trata de una cultura que, de acuerdo a sus geografías e historias,

continúan desarrollando particularidades y construyen su futuro en un marco social que no solo los emparenta desde el pasado, sino que, más allá de las diferencias, claramente se perciben como "otros". Ya que la experiencia colonial allí los ha colocado y la construcción de las Naciones en las que geográficamente se encuentran, aún se los hace notar.

La Comunidad Garífuna de Livingston

Livingston es una localidad ubicada en el litoral marítimo de Guatemala, en la desembocadura del río dulce con el mar Caribe. Para llegar uno puede hacerlo únicamente con lancha, ya sea remontando el río dulce o desde Puerto Barrios costearlo el mar Caribe. El viaje por el río dulce demora unas horas más, pero resulta ser una experiencia inolvidable que transcurre en la inmensidad de la selva de manglares, aves, volcanes y una vegetación que estalla de verdes.

El pueblo es pequeño y, si bien los garífunas constituyen poco menos que la mitad de la población, el idioma se escucha por todos lados. Un lenguaje sumamente expresivo, con tonos sumamente

³Al respecto, Arrivillaga Cortes en "La Población Garífuna Migrante"(2009) referencia a la movilidad de este pueblo como un rasgo distintivo. A la vez, explica el asentamiento en los Estados Unidos como la búsqueda del "sueño americano" en términos de única salida a la situación de marginalidad social actual de los garífunas y referencia las siguientes cifras que expresan su peso demográfico: Poblaciones de 98,000 habitantes en Honduras; 14,061 en Belice, 45,000 en Guatemala; 500 en Nicaragua y 120,000. A partir de estas cifras y su distribución, el autor expresa el concepto transnacional de la ciudadanía garífuna.

relacionados con las lenguas Africanas. Cuando uno camina por los calles de Livingston, tiene la sensación de que todo es música.

Los movimientos migracionales actuales, han generado que muchas familias dependan económicamente de algún miembro residente en los estados unidos, donde actualmente se aloja la mayor comunidad garífuna. La vida de los pobladores en Livingston está relacionada con actividades como la pesca, trabajos manuales y el turismo. Muchos de los músicos residentes allí, "limosnean" con los turistas, armando grupos ocasionales que espontáneamente recorren los bares en búsqueda de quienes que puedan interesarse en su música y luego de tocar durante pocos minutos "pasan la gorra" para recoger algunas monedas.

A nivel educativo, recientemente se han incorporado en las escuelas del distrito contenidos del idioma garífuna cuya implementación aún resulta complicada debido a la falta de capacitación docente específica en el área. Más allá de la visión histórica mencionada, creo fundamental expresar el compromiso que he adquirido con la comunidad garífuna en general y la de Livingston en particular, que me lleva a dejar constancia de las necesidades que en todos los órdenes poseen en el mencionado poblado. La música de los garífunas no solo expresa la ancestralidad, la sacralidad y la herencia cultural afroamericana, sino que manifiesta la marginación a la que históricamente han sido y continúan siendo sometidos.

Dentro de la propia Guatemala, poco se conoce de la historia Garífuna y general-

mente abundan los clichés o estereotipos que sobre la cultura negra afroamericana se han instalado a lo largo de todo el continente, vinculadas con una visión pintoresca, caribeña, un tanto exótica que tiende hacia la extranjerización e invisibilización de los mismos. Son considerados como "los negros de la costa", se duda respecto de su nacionalidad guatemalteca y se desconoce qué idioma hablan.

Esta marginalidad a la que hago referencia se expresa también en una falta de atención a necesidades básicas por parte de los organismos gubernamentales, que no atienden a ciertas urgencias como la salud, la infraestructura y la educación en general, negándose de esta manera la igualdad de oportunidades.

Sin embargo, la capacidad de resiliencia histórica de este grupo social, permite que a pesar de las dificultades exista un fuerte compromiso de todos en la transmisión y sostenimiento de su identidad cultural.

Las representaciones identitarias garífunas, como la música que en este trabajo intento describir y analizar, no solo expresan los actos de resistencia colectivos e individuales que les permitieron escapar al destino fatal impuesto por la colonización y la trata esclavista, sino que permiten destacar la enorme capacidad de este grupo para reorganizarse, restablecer comunidades, reformular y reinterpretar su sentido de la identidad en ese contexto. Todo este proceso demuestra que no son meros sobrevivientes de un diluido pasado en el África, sino que representan la transferencia

e integración de la cultura africana en América (Lovejoy: 2007).

3. Características Generales de la música garífuna

La música de los Garífunas de Livingston, Guatemala, representa mucho más que una organización de sonidos con determinadas características que podríamos intentar transcribir y ejecutar, sino que representa el impacto que el proceso de colonización tuvo en la conformación de este grupo social, a nivel social, económico, cultural e histórico.

El tambor garífuna expresa una historia que nos habla tanto de guerra como de paz, de esclavitud como de libertad, de mares como de ríos, de muerte como de vida, de centro como de periferia, de conquistados como de conquistadores, de vencedores como de vencidos, de marginalidad como de esperanza, de África como de América.

En apariencia, silenciada más allá de la memoria por el poder de la experiencia de la esclavitud, el África estaba presente, de hecho, en todas partes: en la vida cotidiana y en las costumbres de las barracas de los esclavos; en las lenguas y patois de las plantaciones; en nombres y palabras, algunas veces desconectadas de sus taxonomías; en las estructuras sintácticas secretas a través de las cuales se producían otras lenguas; en las historias y cuentos contados a los niños; en las prácticas religiosas y en las creencias de la vida espiritual; en las artes, oficios, música y ritmos de la sociedad durante la esclavitud y después de la emancipación. El África,

el significante que no pudo ser representado directamente en la esclavitud, permaneció, y aún permanece, como la "presencia" inefable e inexpressada en la cultura del Caribe. Está "escondida" detrás de cada inflexión verbal, de cada giro narrativo de la vida cultural del Caribe. Éste es el código secreto con el que todo texto occidental fue "releído". Es el bajo profundo de todos los ritmos y movimientos corporales. Esta era, y es. El "África" que "está vivita y coleando en la diáspora" (Hall:1999, 139)

Esta continuidad de ciertas costumbres africanas en América, como la socialidad y el espíritu cooperativo que nuclea a todos los integrantes de la comunidad garífuna, puede apreciarse en una música que, al igual que la africana posee las siguientes características:

Funcionalidad: La música forma parte de la vida misma, acompañando labores y eventos sociales de la comunidad. Por ello, en las performances generalmente encontramos ritmos, cantos, danzas, vestidos, colores, sabores, aromas y comidas que varían de acuerdo a contextos sociales o religiosos.

Socialidad: La vida es esencialmente social. Se privilegia la relación con el otro y con la naturaleza. Todos los integrantes de la comunidad participan del hecho musical de una u otra manera, tocando, cantando, danzando, cocinando, preparando el vestuario, etc. Asimismo, los instrumentos están al alcance de todos y es común ver a los niños practicar sobre latas de pintura o de leche, incluso también existen tambores más pequeños que se construyen con la finalidad de ser

vendidos a los turistas y los niños los utilizan. La música expresa esa socialidad a partir de la suma de funciones rítmicas en el ensamble de percusión, el canto anti-fonal y la danza.

Religiosidad: Los ritmos y cantos garífunas están originados y directamente emparentados con el culto a los ancestros y a distintas deidades que de acuerdo a sus creencias se veneran. Se observan cultos sincréticos como el Chugu y el Dugu. Es también es común observar dentro de la misa católica cantos garífunas acompañados por tambores.

Oralidad: Se trata de músicas que se transmiten oralmente de generación en generación y que no han sido concebidas para ser escritas. La enseñanza de los cantos y los ritmos es únicamente por oralidad e imitación, he observado una secuenciación muy lógica e interesante en el aprendizaje de los ritmos que se van construyendo a partir de digitaciones básicas que de a poco se van complejizando hasta llegar a la ejecución de los ritmos tradicionales.

Naturalidad: La relación entre el garífuna y la naturaleza es histórica y permanente. Desde las actividades cotidianas de pesca, agricultura y gastronomía. Esto también se refleja en una música que fluye todo el tiempo, cuyos ritmos expresan esa naturaleza no solo a través de la utilización de cueros de animales, caparazón de tortugas, caracoles utilizados como trompas y como sonajas, sino también en la percepción de fluidez rítmica.

Los instrumentos

Nos centraremos en este artículo en los toques y cantos de tambor, Sisiras y caparazón de tortuga, aunque cabe aclarar que hay toda una serie de músicas generadas con guitarra, canto y percusión que también son sumamente interesantes⁴.

Estos toques se realizan con un ensamble de percusión que responde a la lógica de los ensambles africanos y afroamericanos, en el sentido de establecerse claramente las funciones clave, base e improvisación.

Los instrumentos utilizados son:

Garaón Primera: Instrumento membranófono, construido con tronco ahuecado en una pieza (Caoba, San Juan o Palma). Parche de Cuero de Venado con bordonas de alambre, aro de madera, sistema de tensión armado con sogas y puntas de madera que tensionan el aro con un sistema de torniquete. (Ver foto). Función: Improvisación.

Garaón Segunda: Mismas características que las descriptas para el garaón Primera, pero con una mayor dimensión, bordonas de sogas y por ende un sonido mucho más grave. Función: Clave y Base.

Sisiras o Maracas: Maracones contruidos con calabazas rellenas de semillas y pequeñas piedras, unidas de a pares mediante un hilo. Función: Clave y Base.

Illacu⁵: Sonajas de caracoles marinos cosidos a una tela que los bailarines colocan alrededor de sus pantorrillas.(uti-

lizados en el Wanaragua)

4) Los toques de tambor y la Clave

Los toques tradicionales de tambor que he aprendido y registrado son: Hüngüh-üngü, Parranda, Chumba, Punta y Wanaragua. Cada uno de estos tiene su particularidad, su danza y su funcionalidad.

Tal como mencionamos anteriormente, resulta destacable observar en estos toques la organización rítmica africana, no solo en términos de la distribución de roles y funciones en el ensamble de percusión (Perez Guarnieri: 2007), sino en las rítmicas resultantes, organizadas en formas lineales y multilineales estructuradas a partir del uso de una Clave o Línea de tiempo (Nketia: 1974, pp 125-128)

Al respecto, debemos mencionar también la constitución rítmica referida a un pulso, elemento orgánico alrededor del cual se organiza la música, cuya presencia, material o tácita, es invariable (Vallejo:2005): *“Estas músicas se organizan con relación a un patrón de medida del tiempo, verdadero denominador común al conjunto de los músicos y que puede materializarse de forma audible o permanecer sobreentendido”* (Arom, Simha, respecto de las músicas de África

⁴Existen canciones “parranda” ejecutadas con guitarra, voz y percusión. Al respecto mencionaré a Juan Carlos Sanchez, un maravilloso exponente del género.

⁵Utilizados solo en el ritmo Wanaragua. En los ejemplos relevados de este ritmo, cuando el mismo se ejecuta fuera del contexto habitual sin la participación de bailarines, se utilizan las Sisiras en su lugar.

Central, citado por Vallejo op.cit)

En este sentido, se observa la figuración que en una subdivisión binaria denominaríamos “3:3:2” como estructurante las rítmicas tratadas. Se trata de una clave que suele exteriorizarse a través de ideófonos como las Sisiras y las caparazones de tortuga, aunque también puede ser reconocida en la mecánica y los movimientos de los tamboreros y en los pasos de la danza.

Clave 3:3:2

91.1 9.1.

La clave está presente todo el tiempo, fluye a través de pies y manos, se transpira, se danza, se escucha en los instrumentos pero por sobre todas las cosas se siente, se percibe.

El Garaón segunda (el tambor más grave) materializa la función base y también evidencia esta clave. No solo estructura y “envasa” todo el toque, sino que generalmente es el tambor que da inicio, que llama, que anticipa el ritmo que se va a tocar y al tempo al cual se ejecutará. El peso que tiene este tambor base es realmente importante, debiendo el músico a cargo destacarse por su potencia y precisión, ya que no se trata de ensambles de percusión múltiples con duplicación de tambores, sino que mayormente se observa un instrumento de cada uno de los mencionados, en formato de trío-cuarteto (garaon primera, garaon segunda, sisiras y tortuga).

El Garaon primera, más pequeño y con una afinación de mayor tensión en re-

lación al Garaon Segunda, improvisa.

Esta línea de tiempo o clave "3:3:2", decíamos que estructura los patrones rítmicos que se aprecian, aunque para una mayor comprensión del análisis, es destacable mencionar lo que considero trascendental y cautivante en el estudio de esta música en referencia a la permanente hibridación entre lo que nosotros desde nuestra sistemática métrica occidental denominaríamos subdivisiones binarias o ternarias. Utilizo el término trascendental, ya que observo en estos toques de tambor una característica común a todas las músicas afroamericanas y que desde hace tiempo he referido como "La Cordillera rítmica de América":

Clave Binaria (3:3:2)

91..19..1.

Clave Ternaria (3 contra 2)

91.1 9.1.

Los tres sonidos componentes de esta línea de tiempo, pueden fluir de tal manera de generar una interacción permanente entre patrones binarios y ternarios. Esto puede darse por yuxtaposición: Una clave claramente marcando un patrón binario y un tambor que se superpone con ritmos ternarios, o viceversa, generándose una hibridación que muchas veces complejiza el análisis para el oído occidentalizado o metrizado; o por Conversión Natural: El intercambio entre las modalidades rítmicas se da naturalmente, sin pautas ni anuncios

aunque con una coincidencia en la subdivisión, generándose variaciones permanentes de acuerdo al contexto, la energía, la velocidad, el volumen, la relación con los bailarines, etc.

Fernando Ortiz en su trabajo publicado "La africanía de la música folklórica cubana" (Ortiz: 1954, 238), explicita una serie de "Células rítmicas generatrices". Al referirse a este patrón, lo detallaba como "El mal llamado Tresillo", en alusión justamente a esta característica occidental de encasillamiento métrico del ritmo, que lleva a pensar en el tresillo como un valor "irregular" que no podría convivir con células rítmicas binarias y en la notación que él utiliza, explicita que la fórmula escrita de "tresillo de negra" es impropia.

Sin embargo, lo que observado e interpretado en mi vivencia directa de los toques, es lo que ya mencionáramos: Los tres sonidos de la clave referida fluctúan permanentemente entre la subdivisión ternaria y la binaria, sin necesidad de que se paute, se explicite, se anuncie o se coordine. No se trata ni de una clave ternaria (que podríamos llamar "Tresillo" o "3 contra 2") ni una clave binaria (3:3:2). Ni siquiera se evidencia constantemente a nivel auditivo, ocurre desde la gestualidad y el movimiento permanente.⁶

5) Wanaragua

El Wanaragua (o Yancunú)⁷, es un ritmo cuyos orígenes nos remontan a la misma isla de San Vicente –territorio primigenio de la etnia garífuna– donde de acuerdo al saber popular, los hombres garífunas, inquietados por los permanentes ataques

y molestias del hombre blanco sobre sus mujeres, crearon esta danza en la que se disfrazaban de mujeres, con vestidos, máscaras y pelucas, con el objetivo de engañar a los soldados ingleses que, al acercarse desprevenidos, eran sorprendidos y reducidos por los garífunas. La danza evidencia movimientos de gran destreza y agilidad, basados en un paso principal.

El paso principal de la danza, consistente en un juego permanente de balanceo binario entre el talón y la punta del pie como paso principal del cual luego el bailarín entra y sale de acuerdo a su destreza y habilidad, se exterioriza auditivamente a través del "Illacu".

Los pies del bailarín se mueven simétricamente balanceándose entre punta y talón, en un movimiento binario, sobre la base ternaria sostenida por el Garaón Segunda y comienza a realizar todo tipo de movimientos que dictan al tamborero qué tocar, generándose un diálogo en el que el tambor debe seguir los pasos del bailarín.

La línea de tiempo estructurante de la música garífuna se hace presente de una

⁶De hecho, la presencia de la clave podría ser referida golpes que se sienten pero no se escuchan. Quizás podría profundizarse en esta línea de investigación lo referido a las mecánicas y movimientos, conceptos que intentan describir la interpretación rítmica desde el movimiento que los músicos realizan para tocar y no desde el fenómeno acústico en sí mismo.

⁷Wanaragua es el nombre garífuna y la denominación "Yancunú" sería según fuentes orales el nombre "en español", de hecho este último es el nombre con el que popularmente se conoce el ritmo en estudio, al que me referiré en este trabajo de acuerdo a su nombre original.

manera híbrida y constante. A lo largo de la performance se aprecian variaciones entre subdivisiones binarias y ternarias no pautadas que obedecen a situaciones contextuales, sobretodo en relación a la danza que, al dirigir el toque de la función improvisatoria del Garaón Primera, determina directamente las interrelaciones establecidas entre las funciones rítmicas.

Asimismo, creo que la sonorización del paso de baile tiende a la binarización del ensamble, ya que dicho paso principal produce en las sonajas figuraciones básicamente de negras y corcheas en notación convencional.

Esta aleatoriedad evidenciada/ expresada en el Wanaragua y en los ritmos garífunas en general, nos puede remitir al concepto de imprevisibilidad y dinámica cambiante del mestizaje. Considerando la complejidad emergente del brutal encuentro entre Africanos, Americanos y Europeos en América, encontramos en estos ritmos aquella dimensión caótica inherente a las mezclas y los mestizajes.

El abordaje interpretativo, las mecánicas y movimientos de músicos y bailarines, generan un universo musical complejo que solo puede ser comprendido desde la lógica mestiza. Para ello, es interesante citar la metáfora de la nube de Gruzinski:

"Pero lo que predomina en la naturaleza y en nuestro medio es la nube, una forma desesperadamente compleja, vaga, cambiante, fluctuante y siempre en movimiento. Los mestizajes pertenecen a este orden de realidad. [...] El modelo de la nube supone que toda realidad entra-

ña, por un lado una parte irreconocible y, por otro, una dosis de incertidumbre y de aleatoriedad.” (Gruzinski:2007, 70)

Se trata de formas musicales rítmicamente abiertas, flexibles y dinámicas que, con pautas y parámetros pre-establecidos en la relación a funciones fundamentales que se estructuran a partir de una línea de tiempo, fluyen permanentemente entre las dimensiones rítmicas que desde nuestro pensamiento occidental denominamos binarias y ternarias.

Quizás una de las principales problemáticas que se nos presentan en la sistematización de estos ritmos es justamente esa aleatoriedad de la división, esa indefinición de las fronteras entre lo binario y lo ternario que no encaja en las estructuras métricas contrastantes con la realidad del dinamismo constante del mestizaje.

Puede ser que la categorización métrica “binaria-ternaria” responda a la lógica del establecimiento de “castas” y la negación de la diversidad del mestizaje. Resulta difícil de comprender que pueda establecerse una frontera tan definida como arbitraria sin que sea considerada la posibilidad de una lógica dinámica de puntos de indivisibilidad de la misma.⁸

6) La Clave garífuna: expresión del mestizaje

Durante el análisis de esta problemática, he encontrado en el Ritmo Wanaragua, dimensiones rítmicas que me hacen aseverar que la vivencia del mismo permite la comprensión de dichas dimensiones presentes en todos los ritmos

afroamericanos del continente. Las rúbricas occidentales con las cuales solemos aprender a tocar un instrumento, componer, crear, escuchar, analizar y conceptualizar la música, no nos permiten comprender y valorar la inmensa riqueza presente en estas músicas que emergen naturalmente de un complejo proceso de esclavitud, guerras, migraciones forzadas y marginación permanente.

No es posible aplicar una línea analítica vinculada con estructuras métricas perfectamente divisibles en múltiplos de dos o de tres figuras, ya que, si bien estas divisiones ocurren, no permanecen invariables ante el transcurrir performático. Al igual que en los fundamentos básicos de la música africana y como un claro exponente de su presencia en América, las estructuras rítmicas garífunas poseen una organización interna que responde a formas lineales y multilineales que se

⁸Hubiese sido muy interesante acceder a registros de audio de este ritmo desde sus orígenes ya que, no podemos tampoco desconocer, que el acceso de la población a los medios masivos de comunicación, determina también su “metrización”. Asimismo, ante el desolador panorama socioeconómico, la idealización de la cultura norte-americana y la posibilidad cercana de una migración hacia el norte en búsqueda de cumplir con ese “sueño americano”, la penetración de músicas urbanas radiofónicas masivas es permanente y su influencia innegable. Muchos músicos, en la prosecución de ese sueño, se embarcan en búsquedas musicales en las que abordan diferentes géneros comerciales con instrumentos modernos (Baterías electrónicas, sintetizadores, bajo y guitarra eléctrica) y crean una fusión muy interesante. En esas búsquedas, se da una cuantización de los ritmos y una innovación permanente, sobretodo en la ejecución de los músicos más jóvenes y más influenciados por las músicas mediáticas. Pensando en ello, es común confundir este ritmo con otro actualmente de moda: el reggaetón, con una clara metrización binaria.

interrelacionan a través de una Clave o Línea de tiempo que funciona como una referencia constante de todo lo que se toca, se baila y se canta. (Nketia:1974, op.cit).

Esta clave, puede o no ser externalizada por algún instrumento ideófono –generalmente en la música garífuna las sonajas o las caparazones de tortuga de acuerdo al ritmo que se trate o el contexto- pero subyace, estructura y organiza toda la performance.

Para el análisis en cuestión, tomaré el concepto de “Núcleo estructurante” de Ferreira, quien lo utiliza para describir diversos ensambles de percusión afroamericana del “Atlántico Negro”, refiriéndose a “la menor unidad sistémica conformada por dos líneas de tiempo en oposición y donde la resultante es un orden de complejidad mayor que las partes componentes.[...]el núcleo estructurante es un modelo abstracto mínimo del marco e interpretación y acción en que los actores producen y definen estos sistemas.(Ferreira:2007, 8).

En este caso, el núcleo estructurante del Wanaragua podría está definido por el Garaon 2° y las Sisiras, debiendo aclarar que según las fuentes orales, el ritmo en cuestión se toca originalmente solo con los tambores y que, como hemos visto, las Sisiras son reemplazadas por “Illacus”, otro tipo de sonajas que los bailarines colocan alrededor de sus pantorrillas. En los ejemplos relevados, se registró que muchas veces cuando este ritmo es ejecutado fuera de su contexto ritual, generalmente se suman Sisiras.

Las expresiones musicales varían en el mismo ritmo de acuerdo al contexto e instrumentación de cada performance, por lo cual los resultados que aquí expongo intentan ser una descripción lo más didáctica posible del ritmo en cuestión, con la ventaja que en la presente publicación el lector podrá al menos escuchar alguno de los ejemplos transcritos.

El siguiente núcleo estructurante, corresponde al desarrollo del ritmo que se anuncia con el ritmo que se detalla como “Garaón 2°-inicio” (Audio 2)

Garaón 2°-Inicio

9..1 9.1. 90.1 9.1.

Garaón 2°- Desarrollo

90.1 901. 90.1 901.

Sisiras

1.1 ... 1.1 ...

Clave Garífuna⁹

1.1 .1. 1.1 .1.

En el archivo de audio 1, podemos apreciar el ensamble completo sin voces y algo que ocurre todo el tiempo en los ejemplos registrados, esto es, el corrimiento del punto de inicio en la eje-

⁹Como se ha dicho, la clave estructura las funciones pero no siempre se exterioriza. En el Wanaragua ningún instrumento la sostiene tal cual transcrita, pero su percepción es evidente si se observa la función de las Sisiras y el golpe agudo del Garaon 2°

cución. O mejor dicho, la inexistencia del concepto de métrica que genera que los músicos interpreten la unicidad rítmica de diferentes maneras. En el ejemplo mencionado, las sisiras se ejecutan de la siguiente manera:

Garaón 2°(audio2)

90.1 901. 90.1 901.

Sisiras (audio 3)

..1 .1. ..1 .1.

En ese mismo archivo, podemos escuchar la improvisación del Garaon 1°, de la cual se ha hecho una transcripción descriptiva en la Figura 1.

El marco de análisis presentado se propone como el inicio de un trabajo sistemático sobre los otros ritmos registrados que, por razones de espacio, no se han incluido en el presente.

Transcripción

Destaco la intención descriptiva de las transcripciones realizadas, a manera de una aproximación al hecho musical vivenciado y registrado. En la medida en la que continuo trabajando en el material, me encuentro con más y nuevos desafíos, ya que por más que nos esmeremos, tendemos a aproximar lo que escuchamos con las estructuras por nosotros conocidas, lo que muchas veces termina prescribiendo y predeterminando posteriores audiciones¹⁰.

Las expresiones musicales varían en el mismo ritmo de acuerdo al contexto, por

lo cual los resultados que aquí expongo intentan ser una descripción lo más didáctica posible del ritmo en cuestión, con la ventaja que en la presente publicación el lector podrá al menos escuchar alguno de los ejemplos transcritos.

Los ejemplos se presentan en un sistema de notación utilizado para la transposición didáctica de los ritmos del proyecto Africa en el Aula (Perez Guarnieri: 2007). El mismo propone la disposición de los golpes del tambor en casillas subagrupadas y que básicamente contienen los siguientes símbolos y correspondencias

0 = Golpe grave en el centro del tambor

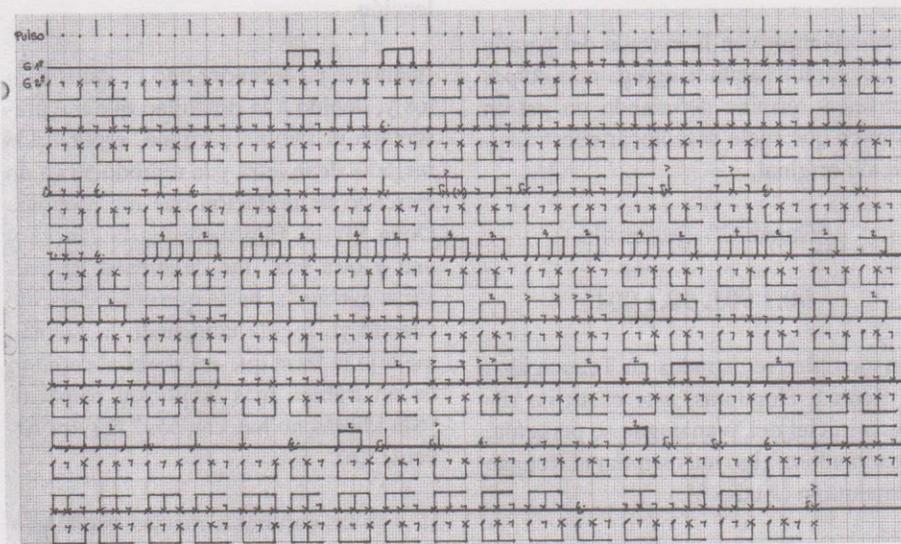
1 = Golpe agudo o “galleta” en el borde del tambor

. = Silencio

9 = Percepción de la pulsación regular – Paso principal de la danza

¹⁰Respecto del concepto de escritura prescriptiva, cito a Charles Seeger: “[...]Empleando esta notación mayormente prescriptiva como una escritura descriptiva del sonido de cualquier música aparte de la Occidental, hacemos dos cosas; ambas claramente “no-científicas”. Primero, distinguimos lo que para nosotros aparecen como estructuras en la otra música que remiten a estructuras familiares del arte occidental y lo escribimos, ignorando todo lo demás; es decir, todo aquello para lo cual no tenemos símbolos. Segundo, esperamos que la notación resultante sea leída por gente que no posee la tradición de esa otra música. El resultado solo puede ser un conglomerado de estructuras parte europea, parte no-europea, conectadas por un movimiento cien por ciento europeo. A semejante manifestación de subjetividad sería presuntuoso adscribirlo como “científico” [...]” (Seeger: 1977, p.170, traducción propia)

La transcripción del solo de garaon 1° (archivo de audio 1), se realizó sobre papel milimetrado con las figuras convencionales, con el objetivo de resolver espacialmente algunos de los desafíos planteados por la ejecución. (Figura 1)



La trampa de Occidente

De la misma manera en que me refiero a esta flexibilidad en la subdivisión, me gustaría destacar la permanente confusión en la que uno puede caer respecto de los puntos de inicio. Esta eterna búsqueda de sistematización que tenemos, nos obliga a realizar una escucha reglada en la que buscamos el inicio y el fin de una frase de un ritmo, de un momento. Esto se relaciona con un concepto de tiempo medido, contabilizado, lineal, que en aplicación a la sistematización de la música, nos da como resultado una audición métrica, en la que buscamos identificar las pulsaciones regulares, entre las cuales necesitamos encontrar la inicial: El “uno”, la “tierra”.

Por otro lado, observamos en la cultura garífuna, una concepción de tiempo circular con claras reminiscencias africanas, donde el tiempo es lo vivido, lo

que fluye, y en la música esta concepción genera una concepción integral del ritmo que podemos encontrar en todos los aspectos de la vida. Por ello también existe una interpretación dinámica en cual que lo que nosotros consideramos “puntos de inicio”, “metro” o “pulsación básica” varía constantemente.

Con una demostración de simpleza magistral, el Wanaragua invita a revisar todos los conceptos y malentendidos que respecto del ritmo tenemos los especialistas.

Como podemos observar en la transcripción 1, correspondiente al ejemplo de audio 1, en el inicio del ritmo, el Garaón 2° marca claramente tres golpes: un grave y dos agudos, lo que nos predispone a escuchar métricamente un acentuación orientada hacia el primero de los dos agudos.

Garaón 2°-Percepción inicial

91.1 .0. 91.1 ...

Sin embargo, con la entrada del garaón 1°, el garaón segunda agrega más golpes graves y termina definiendo un patrón rítmico que suele descolocar nuestra audición original.

Garaón 2°- Desarrollo

90.1 90.1. 90.1 90.1.

En ejemplos registrados en Tegucigalpa y Roatán, Honduras, este esquema rítmico inicial del Wanaragua se perpetúa, generándose algo muy similar al Reggae jamaquino (Audio 6)

Garaón 2°-Inicio

9..1 9.1. 90.1 9.1.**7. Los cantos**

El canto antifonal tan característico de la música africana, está presente también entre los garífunas. Se destaca la búsqueda permanente de la expresividad ideomática, la que es priorizada por sobre la afinación o entonación. Esto no quiere decir que no exista afinación, sino que la búsqueda, las correcciones, están directamente vinculadas con el idioma, con "hacerse entender".

Dentro del trabajo de campo, destiné un buen tiempo a indagar respecto de la metodología de aprendizaje de los instrumentos y los cantos. En relación a estos últimos, en entrevistas mantenidas

con mujeres "gayusa" de la Casa de la Cultura Garífuna, fue Doña Elvira Alvarez quien me ha dado una maravillosa lección.

Intentaba yo aprender uno de estos cantos y, debido a la dificultad que me presentaba el idioma garífuna, separaba la melodía de la letra y la reproducía en un ejercicio de imitación que me proponía Doña Elvira. Ella meneaba la cabeza y una y otra vez me deletreaba las palabras garífunas, hasta que enfáticamente cuando yo seguía tarareando la canción me dijo la frase que encabeza el capítulo de un trabajo más amplio al respecto: "Sin idioma no hay canción" (Elvira Alvarez f.o).

[...] en las culturas africanas tradicionales la teoría implícita en la práctica raramente se explica. Los errores se señalan y se corrigen tocando o cantando de la forma correcta para que la persona que se ha equivocado haga los ajustes necesarios del mismo modo que los errores gramaticales y de cualquier otra índole en el lenguaje hablado son corregidos sin recurrir a explicaciones de la teoría correspondiente. Los músicos determinan si su afinación es la correcta tocando frases u obras enteras como prueba [...] (Nketia: 1997, 23)

Los cantos, algunos utilizados en ceremonias, otras en contextos sociales diversos, poseen una voz solista y un coro que responde permanentemente, mediante frases de las más variadas duraciones y articulaciones. Resulta llamativo observar la dinámica mediante la cual se llevan adelante estas performances, en las que los cantantes se ubican en una

misma fila o semicírculo y siquiera se miran, tampoco hay señas ni gestos que se evidencien hacia el afuera. La coordinación de las entradas y salidas, está intrínseca en el aprendizaje ancestral y en el ritmo de los tambores.

Mientras ensayaban algunos cantos sin tambores, en semicírculo y con la mirada en el horizonte, no pude dejar de preguntarle cómo hacía para coordinar, siendo que no solamente no se miraban sino que en ese momento tampoco había ningún instrumento de percusión acompañando. “Ah! Es que todos nos imaginamos que los tambores están sonando” (Cosme Noralez, f.o).

Las letras y las historias

Las canciones a las cuales tuve acceso por parte de la comunidad, poseen una lírica que refleja una sensibilidad social importante y comprometedora. Uno no es el mismo después de escuchar una de estas canciones. Para cerrar el trabajo y a manera de adelanto, cito a continuación una de las canciones que acompañan el trabajo y que están actualmente en proceso de transcripción y análisis (Audio 7 Solo Voz – Audios 4 y 5 con tambores):

Niha gudemen nuaguya munada
(Hay pobreza aquí en mi casa)¹¹

Solista: Niha gudemen nuaguya munada
Nille saminon nuaguya wabie

¹¹Esta canción la he registrado en ritmo de Wanaragua y de Chumba. La transcripción y traducción es de la Sra. Blanca Franzuá.

Coro : Sarabanu eee wawa
Sarabanu ninamuleñe
Sarabanu saxaba wawa
maguiradina

Traducción:

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

Levántate para mí hermano, Levántate para mí Oh Hermano mío...

Levántate para mí porque ya no tengo lágrimas...

8. Conclusiones

La historia del pueblo garífuna nos remite a un mestizaje afroamericano que expresa ejemplarmente la resistencia, la resiliencia y la re-creación cultural que se manifiestan en sus tradiciones, en su música y en sus danzas. En el abordaje del estudio de su música, tomando el ritmo Wanaragua como estudio de caso, hemos intentado dimensionarlo y posicionarlo en una lógica de pensamiento mestiza como herramienta de análisis. Es a partir de este posicionamiento que se propone la inclusión del concepto de “Clave garífuna” para la descripción de aquella línea de tiempo como referente de la estructuración rítmica afroamericana en general, consistente en tres sonidos que se interrelacionan desde una perspectiva rítmica no-métrica. Luego de escuchar y vivenciar los ritmos garífunas, la transcripción se vuelve un desafío que motiva a plantear que en la comprensión del Wanaragua se encuentre implícito el conocimiento de la cordillera rítmica Americana y la con-

sideración de la "clave garífuna" como expresión paradigmática del mestizaje, ya que la resistencia de esta clave a la transcripción y el análisis convencional, nos obliga a considerar su verdadera dimensión mestiza.

Las expresiones musicales afroamericanas han sido directamente proporcionales a la cantidad de seres humanos esclavizados ingresados durante la colonización. En las mismas no sólo se advierten particularidades y una maravillosa diversidad, sino que se destacan elementos en común que se relacionan con la diáspora africana y su recreación en América, en un proceso complejo, dinámico y continuo.

Los garífunas, al igual que todos los grupos sociales afrodescendientes en América, han evidenciado una capacidad de continuidad, innovación y transformación de sus tradiciones como una alternativa al pensamiento dominante. Su organización social, la pervivencia de sus cultos y la reafirmación identitaria en relación con un pasado común, se expresa en sus artes performáticas que funcionan como acciones concretas de construcción del sentido de pertenencia, del ethos-comunitario que expresa resistencia y resiliencia pasada y actual. Los tambores garífunas son un emblema de comunicación, ancestralidad y socialidad resistiendo desde los márgenes los avances de una sociedad que prioriza la conectividad, el consumo y el individualismo. Quizás sea por esto mismo que el estudio y la valoración de estas culturas aún no cobren la dimensión merecida. Quizás aún no exista realmente la intención de construir un conocimiento desde otras lógicas, por más que autoridades, docentes y estudiosos se desgañiten

proclamando libertades e igualdades. Quizás por ello deberíamos escuchar como el Garaon continúa retumbando desde Livingston hacia el mundo entero.

Bibliografía:

- Andrews, George Reid
2007
"Una transfusión de sangre mejor". Blanqueamiento, 1880-1900. En Afro-Latinoamérica 1800-2000. Madrid: Iberoamericana, 195-248.
- Arrivillaga Cortes, Alfonso
2009 La Población Garífuna Migrante. Editorial Codisra, Guatemala.
1988 a) Apuntes sobre la música de tambor entre los garífuna de Guatemala. Tradiciones de Guatemala N°29, pp 85 a 87
1988 b) Introducción a la fenomenología y organología de la música de tambor entre los Garífuna de Guatemala. Tradiciones de Guatemala N°30, pp 75 a 91
2005 Marcos Sanchez Diaz y la fundación de Labuga. La tradición Popular N°152
Dussel, Enrique
2001
Eurocentrismo y modernidad : (Introducción a las lecturas de Frankurt). En Walter Mig-nolo (Comp.). Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo. Buenos Aires: Ediciones del Signo, p. 57-70.
- Ferreira Makl, Luis
2001 Los Tambores del Candombe. Editorial Colihue-Sepé, Montevideo
2005 Conectando estructuras musicales de tamboreo en el "Atlantico Negro" en V Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL (Buenos Aires: INMCV) <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/actasautor1.html>-acceso 17 de julio de 2010.
2008
Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de

la presencia africana en América Latina. En Gladys Lechini (Comp.), Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina : Herencia, presencia y visiones del otro. Buenos Aires: Clacso, p. 225-250.

Hall, Stuart
1999
Identidad cultural y diáspora. En Santiago Castro, Oscar Guardiola y Carmen Millán de Benavides (Eds.). Pensar (en) los intersticios: Teoría y práctica de la crítica poscolonial. Bogotá: Universidad Javeriana, p. 132-145.

Gruzinski, Serge
2007
Mezclas y mestizajes. En El pensamiento mestizo : Cultura amerindia y civilización del Renacimiento. Barcelona: Paidós, p. 45-73.

Ibarra, Eugenia
2007 La complementariedad cultural en el surgimiento de los grupos zambos del cabo Gracias a Dios, en la Mosquitia, durante los siglos XVII y XVIII. Revista de Estudios Sociales N°26, pp105 a 115.

Guber, Rosana
2009 El Salvaje Metropolitano. Editorial Paidós, Buenos Aires

Lovejoy, Paul.E.
1997 The African Diaspora: Revisionist Interpretations of Ethnicity, Culture and Religion under Slavery” en Studies in the World History of Slavery, Abolition and Emancipation, II, 1 . Consultado en <http://www.geocities.com/CapitolHill/Lobby/2897/diaspora.html> el 26/09/09

Nketia, Kwabena J.H
1974 The Music of Africa. Editorial Norton, New York.

Nketia, Kwabena J.H
1997 Enfrentarse a los cambios y a la diversidad de la música africana. Eufonía 6/III, pp 15 a 29.

Mukuna, Kazadi Wa
1999 Ethnomusicology and the study of Africanisms in the music of Latin America: Brazil en Turn up the Volume! A celebration of African Music. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.

Perez Guarnieri, Augusto
2007 Africa en el Aula: Una propuesta de Educación Musical. Editorial Edulp, La Plata

2009 “Afroamerica en el Aula: Garífunas. Música del Caribe guatemalteco”.e-book-Liceo V.M –UNLP, La Plata

Ortiz, Fernando
1954 La africanía de la música folklórica cubana. Editorial Letras Cubanas, La habana

Seeger, Charles
1977 Studies in Musicology 1935-1975. University of California Press, Los Angeles.

Segato, Rita
2007
La monocromía del mito, o dónde encontrar África en la Nación. En La Nación y sus Otros : Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad. Buenos Aires: Prometeo, p. 99-130.

Simmons, Victoria (1999). The voice of Ginen:Drums in Haitian Religión, History, and Identity, en Turn up the Volume! A celebration of African Music. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural Hlstory.

Vallejo, Polo
2007 Patrimonio Musical Wagogo. Editorial Fundacion Sur, Madrid