

## Mujer garífuna, cuadros de danza y memoria social

### *Garifuna Women, Dance Groups and Social Memory*

#### RESUMEN

Entre garífunas se mantiene vivo en la memoria *Yurumei*. Con este nombre se conoce a la isla de San Vicente, lugar donde vivieron hace más de dos siglos. Así se titula también el canto entonado por las mujeres durante el exilio. Actualmente, la tonada es considerada como el himno de la nación garífuna. Este canto que marca la partida, acompaña las conmemoraciones en las comunidades, diseminadas principalmente en el caribe centroamericano, siendo crucial por su función cohesionadora. Sin embargo, este no es un hecho excepcional, los cantos en esta cultura son cotidianos y, tradicionalmente, obra de mujeres. A veces, ellas son parte de un cuadro de danza, espacio privilegiado de aprendizaje y práctica de cantos. La finalidad del grupo es entonarlos y bailarlos en los eventos o ferias ante grupos de otras localidades. Esta es la dirección seguida para poner en valor el legado de la mujer garífuna, a partir de una huella matrifocal impresa en la memoria colectiva.

**Palabras clave:** Canto, memoria, mujer, garífuna.

#### ABSTRACT

Garifuna people keep *Yurumei* alive in their memory. It is the native name of San Vicente Island, where they lived more than two centuries ago. It is also the title of the chant sung by women during exile. Currently, the tune is considered the anthem of the Garifuna nation. This song that marks the departure, accompanies the remembrances in the communities, mainly spread across the Central America Caribbean region and it is crucial for its cohesive function. However, this is not an exceptional event; songs in this culture are ordinary, and are traditionally the work of women, who as part of a dance group can enjoy a privileged space for learning and practicing songs. Their main purpose is to chant and dance these songs in fairs or celebrations in the presence of other groups. This is the direction given to increase the value of the legacy of Garifuna women, that stems from a matrifocal imprint in their collective memory.

**Keywords:** Song, Memory, Woman, Garifuna.

#### SUMARIO

1.- Metodología. 2.- *Yurumei*: un lugar en la memoria. 3.- El registro de lo memorable y lo cotidiano. 4.- Mujer y memoria. 5.- Género y música. 6.- El cuadro de danza y las ferias patronales. 7.- Conclusiones. Bibliografía.

1 Universidad Nacional Autónoma de Honduras, francescaensantiago@gmail.com.

## 1.- Metodología

En este artículo se recogen los resultados de una investigación basada en metodología cualitativa y centrada en entrevistas realizadas a mujeres garífunas; cuatro son entrevistas abiertas<sup>2</sup> y dos son entrevistas en profundidad<sup>3</sup>. La información recopilada permite la construcción de observables. El análisis realizado es dinámico-procedimental, inspirado en la microsociología y el análisis sociológico del sistema de discursos.

El análisis de la información brindada para constituirse como evidencia interpretativa parte de los estudios de Hadel (1972) sobre la cultura y los cantos garífunas –entre otros– y de González (2006) –quien ha consagrado gran parte de su vida al estudio histórico de este pueblo–; así como de las afirmaciones de organizaciones como la Organización Fraternal Negra Hondureña (OFRANEH), entre otras. La teoría feminista del punto de vista (Haraway, 1988), así como otros aportes teóricos de la sociología y la antropología permiten entender mejor la centralidad de la mujer dentro de una red de socialización matrilineal que cimienta la memoria colectiva. Asimismo, desde los pensamientos feministas se cuestiona con este estudio la unidad y universalidad del sujeto de conocimiento (Kubissa, 2010).

Con el fin de sistematizar el material y proceder a una codificación se ha utilizado la Teoría Fundamentada (Grounded Theory), una de las técnicas clásicas utilizadas en ciencias sociales y que se encuentra en la base misma de la construcción y uso de las herramientas informáticas empleadas. Se trata de una metodología de análisis inductiva que propone teoría en base a datos empíricos. Mediante la comparación y aplicación sistemática de criterios de muestreo teórico abierto y saturación conceptual de las categorías encontradas, se estudian los procesos sociales a través de los datos. Las técnicas de la Teoría Fundamentada permiten generar teoría a través del estudio cualitativo, creando conceptos provisionales que luego se van afinando, pero esencialmente permiten acercarse a aquello que subyace bajo la superficie. Sin embargo, Conde (2009) sugiere que en lugar de buscar lo oculto, hay que enfocarse en lo que está presente, lo que está puesto frente al texto, los nuevos mundos hacia los que se abre.

## 2.- *Yurumei*: lugar de la memoria

Entonado hasta el día de hoy por las mujeres garífunas, *Yurumei* se ha convertido en uno de los cantos emblemáticos, y considerado prácticamente como el himno de

2 Realizadas en Honduras a Clarissa Arzú (Psicóloga, originaria de Nueva Armenia) el 03/09/2011; a Rina Bermúdez (Demógrafa, originaria de Santa Rosa de Aguán) el 12/11/2013; Xiomara Cacho (Poeta y Máster en Derechos Humanos, originaria de Punta Gorda) el 23/05/2015 y el 20/01/2017; y a Maira Cacho (Socióloga, originaria de Iriona) el 23/03/2016.

3 Realizadas en Honduras, el 28/12/2016, en Sambo Creek, a Cristina García (Tintina), presidenta del Grupo de danza Novale y costurera; y a su hija, Yoseliy Cristina Álvarez García, compositora de cantos (letra y música) en lengua garífuna, conductora del Programa cultural garífuna de la Radio comunitaria *Süügüa* (Caliente) y coordinadora del Grupo de danza Novalitos de la comunidad de Sambo Creek. También es estudiante de la licenciatura de Psicología.

la nación garífuna. Como *Yurumei* se conoce, también dentro de la cultura garífuna, a la isla de San Vicente, de donde el grupo se vio forzado a salir en 1797. En las distintas comunidades, esparcidas principalmente entre las costas de Honduras, Guatemala y Belice<sup>4</sup>, el nombre de esta tonada encierra un lugar que se mantiene vivo en la memoria. A continuación, una de las versiones más populares en lengua original:

*Negetia wagariabei*  
*Büigarümutuba warubuite*  
*Yurumei negetia*  
*Wagariabei bugarigü*  
*Hamutua harutia*  
*Eigui liguiaгу waya*  
*Bie faya faya ha and*  
*Lencho waluan*  
*Geina un garinagu walade<sup>5</sup>*

Una traducción de su sentido general, referida por Maira Cacho, sería: «Nosotros somos de *Yurumei*, pero nos echó nuestro presidente». La centralidad se encuentra en *Yurumei*, nombre garífuna que se le da a la isla de San Vicente, en El Caribe, de donde proviene el grupo. Estos versos indican el sentido de pertenencia y el inicio de la diáspora.

También llamados *Black Caribs*, o caribes negros, esta población de ancestros africanos e indígenas originalmente vivió, efectivamente, en el norte de la isla de San Vicente:

En esa isla durante la segunda mitad del siglo XVII, negros africanos provenientes de barcos de esclavos naufragados y esclavos que huyeron siguiendo la dirección del viento desde Barbados, gradualmente se cruzaron con los indios caribes nativos. Así nació una nación (Davidson, 1983: 88).

Tanto las raíces indígenas como africanas están sustentadas por estudios lingüísticos, genéticos y etnográficos (González, 2006). En 1797 fueron expulsados y enviados por los ingleses a la isla de Roatán en la Bahía de Honduras (Davidson, 1983), ubicada a 2,735 km de San Vicente, en las Antillas Menores, en la región del Caribe y, posteriormente, reubicados en el puerto hondureño de Trujillo. En palabras de una demógrafa garífuna:

Durante muchas décadas los garífunas resistieron con valentía las pretensiones expansionistas interesadas en el dominio de la Isla de San Vicente. Dada su rebeldía por defender su territorio los ingleses determinaron expulsarlos de su tierra natal y deportarlos a Centroamérica el 1797, estableciéndose en Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua intensificándose así los patrones migratorios ya existentes (Bermúdez, 2012).

4 Actualmente, también hay una gran presencia garífuna en otras ciudades de Honduras y los Estados Unidos.

5 Versión referida por Maira Cacho (Irióna), entrevista del 23/03/2016.

Para González (2006), lo que se sabe es que probablemente algunos antepasados de los caribes negros<sup>6</sup> escaparon de la trata esclavista entre los siglos XVI y XVII, ya sea porque huyeron de las plantaciones siguiendo la dirección del viento desde Barbados, o porque provenían de barcos de personas esclavizadas que naufragaron. Por las raíces de la lengua se puede asegurar que existe un fuerte vínculo con el pueblo arahuaco. De hecho, se sabe que los caribes solían asimilar a las mujeres de este pueblo. Posteriormente, es posible que el grupo haya también asimilado o integrado otras poblaciones afrodescendientes después de la abolición de la esclavitud:

Poco después de su contacto con los europeos, los caribes isleños comenzaron a absorber a individuos (tanto europeos como africanos) adoptados o capturados en nuevos asentamientos; tal vez sólo seguían un patrón interactivo ya establecido en relación con otros grupos amerindios. En algunas islas, entre las que destaca San Vicente, la mezcla interafricana fue lo bastante grande como para provocar un cambio dramático de fenotipo. [...] Aunque su retórica, tal como se conserva en unos pocos informes europeos de la época, sugiere que los caribes negros, al igual que sus antecesores, sólo querían que los dejaran tranquilos, sus acciones mostraron que se habían adaptado a la idea y a la realidad de vivir en un mundo poblado por otros grupos distintos, y que manipularon a algunos de éstos para mejorar su propia posición. Estos caribes negros, a su vez, dieron origen unos 200 años más tarde a los garífunas (González, 2006: xxx – xxxi).

González (2006) enfatiza que los garífunas en las décadas de 1950 y 1960 no tenían muy claro qué había pasado con ellos, salvo que los habían obligado a salir de su isla y los habían abandonado cerca de Trujillo y, a partir de allí, fueron poblando la Costa Norte hondureña. No obstante, el hecho memorable de la partida pudo haber quedado marcado en la memoria del grupo por el canto ancestral *Yurumei*.

El lugar de origen es parte de la representación compartida del pasado alimentada por una misma fuente que crea una conciencia histórica. La «memoria colectiva» se cristaliza alrededor de algunos lugares que tienen un valor simbólico y constitutivo en términos identitarios (Nora, 1997). *Les lieux de mémoire*, los lugares de la memoria, son elementos materiales o ideales que desempeñan un papel en la constitución de la identidad colectiva. La identidad está basada en el recuerdo y, a su vez, lo que es recordado se encuentra definido por la identidad asumida (Gillis, 1994).

El filósofo y sociólogo Maurice Halbwachs (1877-1945), introduce en los años treinta la noción de «memoria colectiva», la cual apunta a la determinación social de la memoria, y a la realización de la memoria común en la conciencia individual. Distingue entre la memoria comunicativa –ligada a las personas y a los hechos que refiere la tradición oral– planteando que no sobrepasa más de tres generaciones; y la memoria cultural –la cual no está ligada a las personas, los elementos se fijan en la escritura, por ejemplo– que sobrepasa las tres generaciones.

6 Distinguidos de los caribes rojos o amarillos.

En el caso del garífuna, lengua ágrafa hasta finales del siglo XX, el canto ha sido muy probablemente uno de los «contenedores» de la memoria cultural, reflejado en el ejemplo del canto *Yurumei*. Según la tradición, las mujeres garífunas cantaron *Yurumei* por primera vez durante la travesía de San Vicente a Roatán (1797). Este canto sería un referente de la memoria de un hecho que sucedió hace más de dos siglos. Con este ejemplo, es posible ver cómo el canto permite que se mantenga por más de tres generaciones tal evento, trascendiendo la memoria comunicativa. Es decir que la función del canto podría ser tan trascendente como la escritura en lo que refiere a la memoria. Siguiendo los planteamientos Halbwachs, se podría decir que en el caso garífuna, el canto es por lo tanto parte constitutiva de la memoria colectiva.

Aquí cabe concebir la memoria como un conjunto de significados de toda identidad individual y grupal que da un sentido de pertenencia a través del tiempo y el espacio (Gillis, 1994), siendo los cantos parte de sus elementos constitutivos. El canto que con voz femenina marca la partida de la isla, acompaña la conmemoración con la que todas y cada una de las comunidades garífunas recuerdan ese momento, siendo crucial por su función cohesionadora: marca la ascendencia común, permite contar la propia historia, entenderla y reelaborarla a través de su interpretación. Aleida Assmann habla de la imbricación de la historia y la memoria, no de una contraposición, siendo diferentes grados epistemológicos del recuerdo. Los cantos más antiguos contienen la lógica del pasado, el sentido que los protagonistas daban a los acontecimientos.

En el caso de *Yurumei*, es un canto que no ha dejado de entonarse por más de dos siglos, dentro de una cultura que solo recientemente ha tenido la atención de las instituciones del Estado y la constitución de una grafía. Quizá estas sean parte de las razones por las cuales existen varias versiones de *Yurumei*. En otra versión<sup>7</sup>, quizá más reciente, hay elementos que podrían incluso denotar, en relación con los versos citados, nociones que se encuentran actualizadas y resignificadas:

<i>Yurumeilagairabei wayuuna</i>	San Vicente es el origen de nuestra cultura
<i>aah Yurumei lageirabei wayuna waruweite</i>	Ah! Si líder, San Vicente es la cuna de nuestra cultura
<i>Yurumei lageirabei wayuna,</i>	San Vicente es el umbral de nuestra cultura
<i>ñeiba bağüra bugüra wabu</i>	Será el lugar en donde permaneceremos

La importancia del lugar se encuentra más elaborada, pues se define como «origen», «cuna», «umbral», estableciéndose como el equivalente «cultural», ese cemento que permite la «permanencia» de lo que cambia. Probablemente, las siguientes estrofas fuesen añadidas con posterioridad, pues se alude claramente a Honduras, mostrando entonces que el canto, al ir evolucionando se encuentra vivo. Muestra el paso de un hecho –la llegada al país–, otrora fortuito, a la designación de su relevancia:

7 Versión y traducción referida por Xiomara Cacho (Punta Gorda), entrevista del 20/01/17.

*Aah Induraun baña nege wabuo,  
ñeinba bagüira bügüira waboo  
Aah ñeinba bagüira bügüira wabuoaluaheinaña  
Garinago walade*

Te dirigiste a Honduras con nosotros  
Para establecernos  
Ah! Allí te estableciste con nosotros  
En busca de los *garinago* como nosotros

En la cultura garífuna, el canto es una verdadera práctica discursiva, pues en él participa no sólo el autor sino también la comunidad; fácilmente se transmite y reapropia, en especial porque posee por lo general una suerte de estribillo, como un responso en el que se une todo el grupo, incluso el auditorio, haciéndose eco, dando fuerza a la voz individual, y volviéndola, de hecho, colectiva. Así lo ilustra Yoseliy Cristina Álvarez García, compositora de cantos (letra y música) en lengua garífuna y coordinadora del Grupo de danza Novalitos de la comunidad de Sambo Creek (Honduras):

Siempre hay una voz cantante, quien está coordinando el canto, en la «primera». Por ejemplo, cuando yo le enseño a los muchachos, yo les digo, no, no contestés ahorita, porque no es así. Les digo yo, ustedes responden de este párrafo a este, ustedes no se preocupen –bueno se tienen que saber todo el canto –pero ahorita preocupense por aprender este párrafo (que es el que se repite). Yo les digo, yo voy hasta acá, y ustedes responden esta parte de acá; y aquí les pongo el bis, si tienen que repetirlo dos veces (Álvarez, 2016).

Muchas canciones *punta*<sup>8</sup> tienen dos estrofas, otras sólo una. Cada estrofa está conformada de esta manera: llamado, respuesta, coro. El llamado lo hace el líder, aunque otros pueden acompañar en el público. Gramaticalmente es una media frase que se completa con la respuesta del coro. Luego viene la segunda estrofa, a veces repetida dos veces y luego nuevamente la primera, según lo decida el líder. Se canta al unísono, no hay polifonía (Hadel, 1972).

El canto en general es una técnica que permite y favorece el proceso de memorización, transfiriendo la información retenida brevemente en la memoria inmediata, a la memoria a largo plazo. Además en la estructura de la *punta* con su llamado y su respuesta, así como con la intervención del coro, hay elementos adicionales que permiten que los versos se anclen en la memoria. De hecho, el canto por sí solo es uno de los métodos más característicos de la nemotecnia –al igual que la versificación– pues retiene en la memoria frases dotadas de música, ritmo y/o rima. Ya Francis Bacon en su famoso libro *Novum Organum*, de 1620, alude al tema de la memoria citando aspectos que, actualmente, se consideran especialmente relevantes. Entre otros, menciona los versos como uno de los tres auxiliares de la memoria; además cita también elementos cruciales como expresión sensible, evocación de sentimientos, recitación en voz alta y en intervalos –todos elementos presentes en la forma del canto en la vida garífuna.

8 Existen varios géneros musicales, la *punta* es el más conocido fuera de la cultura garífuna, pero también dentro de ella ocupa un rol central.

### 3.- El registro de lo memorable y lo cotidiano

La creación de cantos ligados a hechos memorables está mucho más allá de ser una acción anecdótica entre garífunas. De hecho, se trata de una práctica generalizada, en especial entre las mujeres. Se escribe sobre hechos personales, pero también sobre problemas colectivos y temas importantes para el grupo: «Las situaciones pueden ser problemas familiares, discriminación, abuso, medio ambiente, situaciones de la comunidad, por ejemplo el problema de agua de la comunidad» (Álvarez, 2016). «Los temas acerca de los cuales tratan las canciones pueden ser situaciones graves como salud o la muerte de un ser querido. El tema del canto puede ser incluso una protesta» (García, 2016).

En los cantos se habla no solo de lugares de memoria, sino también de aconteceres sociales e individuales, sentires, pensares; es decir, sobre todo lo que marca la vida comunitaria o individual. Por ejemplo, en la comunidad de Triunfo de la Cruz se compuso una canción ante el fallecimiento del cantautor ceibeño Guillermo Anderson (26/02/1962-6/08/2016), para cantarse en la pastoral en la que se interpretaron canciones de su repertorio (propias y ajenas), en el marco de la misa en garífuna que se realizó en su honor (Glenn Flores, 2017). También se conoce por todas las comunidades el canto compuesto por Marcelina Fernández (Iriona) sobre el paso del Huracán Mitch (1998), el cual devastó toda Honduras e incluso dejó daños en los países vecinos. Aunque la autora es de una comunidad muy lejana y ya murió, en todas las comunidades se conoce bien el canto, según refirieron las entrevistadas. Una de ellas, Cristina García, lo expresa en sus propias palabras:

Uno canta y depende de su pasado, depende lo que le ha sucedido, o depende cómo usted se lleva conmigo, ¿te pasa algo?, ¿me da lástima? Entonces yo hago esta canción por ti. Cuando ya lo tengo hecho te lo canto a ti. Así viene siendo entre nosotros los garífunas. Uno canta por su pasado, por su problema. ¿Tal vez se le murió alguien? Mire entonces, para desahogarse por medio de esa canción, usted hace esa canción (García, 2016).

Más allá del acontecimiento que puede marcar e inspirar su creación, el canto es un testimonio de la construcción de una perspectiva propia sobre el mundo social que acompaña al grupo. Es decir que la memoria colectiva, bajo la forma de los cantos, se encarga de conservar y transmitir todo un legado cultural. Las culturas son creadas a partir de la producción, circulación y consumo de significados (Storey, 2003). El canto está impregnado de capital simbólico, y en este pueblo específicamente puede considerarse como el género más importante de la cultura garífuna tradicional (Porter, 1983: 64), siendo un testimonio de la construcción de una representación propia sobre el mundo social que caracteriza al grupo:

Las canciones garífunas son poesía. Capturan la historia, los valores, las aspiraciones, las inquietudes, los sentimientos más profundos de un pueblo que se ha mantenido analfabeto en su propia lengua. Las canciones capturan y expresan la totalidad de la experiencia garífuna y en un sentido sirven como una literatura

que está esperando ser escrita y traducida a otros idiomas para nuestro beneficio común (Cacho, s.f.:20).

El canto, como práctica discursiva es parte del constante proceso de construcción, mostrando una perspectiva propia sobre el mundo social, como una realidad epistemológica. Así concluye Hadel su estudio etnográfico:

At the outset of this study I stated that it was not my purpose to verify the belief of folklorist that folk literature reflects and reaffirms the values of the society that creates and performs it. Nonetheless, I feel confident that this study of Carib folk songs has supported that belief (Hadel, 1972: 168).

Además de la posibilidad de registro de la vivencia colectiva, y como depósito de la memoria social, el canto denota la facultad humana de dar sentido a la contingencia, apropiarse de las vivencias, darles formas, reelaborarlas y entenderlas; podría incluso ayudar a establecer posibles generalizaciones sobre las condiciones discursivas de los cantos como marcos interpretativos.

#### 4.- Mujer y memoria

En la clásica elaboración de la historia –lugar legitimado de construcción de la memoria– (no solo de este grupo, sino en general), la mujer se encuentra omitida, quizá en el mejor de los casos subrepresentada, al igual que acontece en muchas culturas. Invisibles, sometidas, secundarias..., adjetivos como estos podrían poblar esta narración. Efectivamente, dentro de la forma convencional de estudiar el pasado, sobresale la revisión de archivos donde el sujeto relevante suele ser masculino, dentro de una tradición patriarcal que también está permeando la forma de crear conocimiento –de hecho, cabe preguntarse justamente quién es el sujeto del conocimiento (Kubissa, 2010).

No se pretende restar validez a procedimientos que tienen su mérito, pero sí cuestionar el poder que tienen de legitimar una visión parcial androcéntrica como visión única y verdadera, cuyas pretensiones de neutralidad política y universalidad delatan su carácter hegemónico y excluyente. Verlo todo desde «ninguna parte», como una «fotografía» de la verdad, con una mirada que observa sin ser observada, es propio de la ciencia occidental, el colonialismo, el capitalismo y la primacía masculina del hombre blanco (Haraway, 1988).

Pocas veces se evidencia el lugar desde el que se observa y el posicionamiento de la persona que observa (no sólo en lo individual, sino también desde el colectivo que expresa su quehacer). El concepto de conocimiento situado (Haraway, 1988) invita al reconocimiento de la particularidad histórica y social con la que se vincula todo conocimiento. Es más, en lugar de cuestionar qué significa el conocimiento y bajo qué condiciones es este posible, la pregunta necesaria es de qué conocimiento hablamos cuando hablamos de ciencia (Kubissa, 2010).

Las necesidades cognitivas no son las mismas entre las comunidades, y es esta variación la que crea la diversidad cognitiva (Longino, 1990). Cuáles son



las cosas a las que estamos prestando atención, para quiénes son relevantes, son interrogantes que pocas veces nos planteamos. En general, dentro de la forma clásica de elaborar la historia, el género parece carecer de relevancia, si no es que explícitamente se sostiene que es la historia del hombre, naturalizando el papel subordinado (y silenciado) de las mujeres en la construcción de las sociedades que estudiamos (Puche Cabezas, 2010) -y en este caso, las posibilidades de su estudio. La Organización Fraternal Negra Hondureña (OFRANEH) hace eco de estas reflexiones:

La matrifocalidad del pueblo Garífuna ha sido ignorada y hasta soterrada por la cultura dominante de índole patriarcal, la que simplemente desconoce su existencia y alienta la sustitución de las redes de mujeres en nuestras comunidades, promoviendo la organización social de corte occidental, que nos convierte en simples estadísticas y podemos decir que hasta en mercancía (OFRANEH, 2017).

La matrifocalidad referida ha sido estudiada por las antropólogas Virginia Kerns y Keri Brondo –entre otras–, enfatizando ésta en el rol de las mujeres en la defensa del territorio ancestral frente a las apropiaciones y los despojos que cuentan incluso con el apoyo del Estado. La herencia tradicional Garífuna contempla a las mujeres como las herederas (*alagân*); ellas sostienen los fundamentos de la propiedad comunitaria que choca con la noción de desarrollo de corte occidental:

Desafortunadamente la herencia matrilineal (*alagân*) ha venido siendo sustituida por el concepto de herencia patriarcal predominante entre cultura mestiza. La aparición de procesos de «legalización» y titulación de tierras promovidos por el Estado, han servido para despojar al pueblo Garífuna, y desconocer la herencia matrilineal (OFRANEH, 2017).

Frente a los prejuicios de la historia, no es evidente introducir el género en los trabajos. Nuestras comunidades de conocimiento también crean divisiones en base a narrativas en las que impera la condición de subalternidad (Spivak, 1988), imposibilitando, o al menos dificultando, que se tome en cuenta la palabra y la voz de la mujer como sujeto colectivo. No obstante, Harding (1986) señala a la mujer como sujeto epistémico privilegiado por su condición de sujeto oprimido, es decir que la experiencia femenina engloba un punto de vista privilegiado.

El enfoque de género, permite percibir una faceta más del canto en la cultura garífuna, pues recupera una voz que no solo ha acompañado, sino creado, recuperado y entretendido los hilos de la memoria del grupo, en especial para plantear la matrifocalidad (Smith, 1996) en la construcción del recuerdo. Se ha recalado que los garífunas modernos conforman sociedades patriarcales (González, 2006), opacando otros horizontes de entendimiento de lo que acontece. Sin embargo, también ha sido afirmado en otros trabajos el rol de las mujeres en el culto ancestral del *Dügü* (religión animista), el cual gira alrededor del tributo que se rinde a las abuelas (*nagoto*) (González, 2006). Recientemente se han realizado investigaciones en las comunidades garífunas que muestran matrilocidad, así como estudios

genéticos y de isonimia (Herrera-Paz et al., 2010 y Herrera-Paz, 2013) que esperamos permitan nuevas formas de comprensión de una realidad mucho más compleja de lo que nos han permitido percibir los modelos clásicos de entendimiento.

## 5.- Género y música

El hecho de consultar, sobre todo, mujeres pareció en un inicio fortuito, tan fortuito como cuando ante la comunidad académica no se siente la necesidad de justificar el sesgo de género, presente incluso en el sistema educativo (Caprile, 2008). En lo que refiere a las autoras, Moi (2005) hace hincapié en que la sociedad machista discrimina a las creadoras precisamente por ser mujeres. Ciertamente, esta discriminación es incluso sistémica, y por ende no es fácil de percibir, en especial cuando se ejerce.

Inicialmente este estudio se centraba en el canto en general, y se buscó incluir tanto a mujeres como a hombres garífunas. No obstante, con ellos la información preliminar resultaba vaga e imprecisa; aunque se reafirmaba con entusiasmo el valor de la indagación, de alguna manera parecía el tema del canto estar dentro y fuera de sus vidas. En general citaban los nombres de grupos o solistas que han adquirido popularidad –todos hombres. En cambio, con la mujeres el interés por el tema era evidente no sólo por la emotividad que suscitaba en las expresiones, sino también por los ejemplos vívidos de compositoras conocidas, citando cantos, evocando historias de vida. Poco a poco fue quedando claro que el género era un factor determinante con relación al canto en la cultura garífuna.

Todas las mujeres entrevistadas percibieron de entrada la importancia del tema en su cultura, mostraron sensibilidad y conocimiento, además de un verdadero interés por compartirlo y alentar a la realización de una investigación sistemática, siendo varias de las entrevistadas compositoras de cantos o hijas de compositoras –cuando inicialmente no fueron buscadas precisamente por este hecho.

En la tesis, no muy conocida, de Hadel (1972) se establece un detalle muy importante que refiere el autor: la letra de los cantos la suelen escribir las mujeres<sup>9</sup>. Tal es el caso de la *punta*, si bien hay estilos como la parranda que tradicionalmente se asocian tradicionalmente exclusivamente a los hombres. Así lo refrenda una de las entrevistadas, haciendo además alusión a las nuevas incursiones femeninas en el ámbito de la música, mostrando que socialmente están determinados ciertos roles por género:

Las mujeres son las que escriben la *punta*, los hombres la parranda, pero ahora las mujeres también hacen parranda. Los hombres tocan los instrumentos, pero no vaya a creer, ahora hay unas cuantas mujeres que saben tocar tambores también (García, 2016).

9 Los hombres parecieran llevados tradicionalmente más bien a la ejecución instrumental; de la Garza y Aguilar (2013) cita trompetas de caracol, armónicas, acordeones y piano, *sísiras* [sonajas] y *garawoun*.

Si bien los instrumentos –en especial de percusión– son muy importantes, los cantos de las mujeres tienen tendencia a prescindir del acompañamiento, y se crean al margen de la necesidad de interacción con otros músicos, aunque esto se puede presuponer a posteriori:

Con lo que yo estoy haciendo de un tiempo para acá –ya tengo cuatro, cinco años escribiendo mis propios cantos en garífuna. Yo los escribo y los grabo en un estudio pequeño que tenemos en la comunidad, que es accesible. Y a nosotros que saben que estamos sin trabajo, nos cobran un precio moderado. Por ejemplo, los cantos que yo escribo están a capela, sin instrumentos (Álvarez, 2016).

Ciertamente la percusión es un referente en esta cultura, pero quizá todavía más lo es el canto. En 1966, John Davis publica una traducción de César de Rochefort, *Histoire naturelle et morale des îles Antilles de L'Amérique* (1658) en la cual diserta sobre poblaciones negras esclavizadas por caribes de San Vicente y Dominicana referidas como grandes amantes de la música, con un gusto particular por cantar y acompañarse de instrumentos musicales para crear armonías. Para Hadel (1972) los caribes heredan este gusto por la música de sus ancestros africanos, pero queda mucho por investigar acerca del legado indígena dentro de las composiciones.

Por los momentos, los estudios muestran que la música garífuna es muy variada y tiene su propio sistema de clasificación. Están los géneros vocales como los úyanu que incluyen los *abeimahani* y *arumahani* para mujeres y hombres respectivamente; así como los contadores de *uragas* (cuentos) con versiones cantadas (de la Garza y Aguilar, 2013: 33). Hadel (1972) cita entre las expresiones musicales garífunas la *punta*, *hungú(hu)ngú*, *wanaragua*, *gunjaí*, *sambaí*, *wariní*, *chumba dügú*, *tira* y *chakaneri*, *bérusu*, *úyanu*, *abamaínahanti*, *arumahani*, y *eremuna égi*.

El *uremu* es el canto. Como ya se mencionó, existe también una división por sexo/género: el *abeimahani* se considera para mujeres y el *arumahani* para hombres (García, 2016). No obstante el «tipo de música *abeimahani* ya casi nadie escribe. Los que se cantan en los eventos culturales nuestros son los que están desde tiempos atrás» (García, 2016).

Como se comentaba, las mujeres suelen componer letra y melodía, luego se incorporan los instrumentos –aunque no es obligatorio–, ejecutados en general por los hombres. Si bien cada vez se comercializa más la música garífuna<sup>10</sup>, pocas veces se explicita la autoría de las composiciones:

¡Mire cómo son las cosas! Si una señora hace una canción, para bailar en un salón, un *hungú(hu)ngú*, o una *punta*, o una parranda, ahora los jóvenes lo cantan, lo arreglan a su manera, para sacar CD. Hay unas señoras que no les gusta, porque uno no lo hace para tal cosa. ¿Me entiende? No sería correcto, porque anteriormente cada cosa en su lugar, y un lugar para cada cosa (García, 2016).

10 Con relación a la *punta*, el tipo de baile más conocido no sólo por ser el género más común, sino también por su comercialización a través del grupo musical Banda Blanca con *Sopa de Caracol*, en los ochenta, es necesario recalcar que dentro de la cultura garífuna sólo se baila *punta* cuando suena la *punta*. Tradicionalmente, se baila en los novenarios y casamientos.

Cada género tiene un sentido cultural propio que merece un trabajo a parte para poder lograr una aproximación al sentido social que encierran. Muchos están ligados a eventos que marcan la vida de la comunidad, y los sentidos tradicionales y modernos:

...se usaba el *úyanu* antes para la navidad, pero ahora se lo usamos en cualquier cosa; por ejemplo el 24 en el salón, después del *hungú(hu)ngú*, bailamos la *punta*, bailamos la parranda, para que las horas se vayan pasando: *abeimahani*. Se hace toda una revuelta (García, 2016).

La variedad en las formas musicales es parte del rico legado cultural garífuna y responde también a una sensibilidad propia:

Uno de garífuna, viene casi siendo parecido a lo que cantan las rancheras, los boleros. [...] Por ejemplo, uno hace una parranda, uno hace una *punta*, uno hace *yancuní*; así la misma cosa. Por ejemplo, tú tienes tu pareja, tú no tienes paz en ese hogar: tú haces una canción (García, 2016).

Sin embargo, existe una fuerte presión hegemónica que hace que la cultura garífuna esté de muchas formas subsistiendo en resistencia. Hadel (1972) hace alusión a los contadores de *úrugas* (cuentos) aderezados con versiones igualmente cantadas, aunque al parecer ya nadie cuenta *úrugas*:

...se contaba primero un cuento y después tenía su canto [...] Personas adultas, sabían inventar cosas, especialmente los hombres. Antes sí era bien bonito, se hacía para el fin de novenario. Unos se quedaban en la casa escuchando el *úruga* y otros iban al patio a bailar *punta*. Entonces uno no sentía lo largo de la noche, porque había cómo y dónde distraerse: o uno estaba afuera bailando o estaba adentro escuchando. Ahora ya se perdió, casi en todas las comunidades (García, 2016).

## 6.- El cuadro de danza y las ferias patronales

Los cuadros de danza son el lugar en que se socializan y aprenden los cantos dentro de un entramado cultural lleno de elementos identitarios:

Las redes de mujeres Garífunas en las comunidades cuentan con organizaciones centenarias, como lo son los denominados clubes de danza, los cuales mantienen vivas las tradiciones orales entre nuestro pueblo, además de propulsar grupos de apoyo social de dimensiones insoslayables (OFRANEH, 2017).

Es también el lugar en el que se transmite y reproduce sensibilidad y sentido dentro de una forma cultural específica del grupo:

Ahora, hay casos, por ejemplo cuando es un fin de novenario, usted lo hace en su casa, -porque tiene que ser en su casa-; y usted le pide colaboración al

grupo. Pero si usted está en el grupo, sólo me dice a mí y allí estamos con usted: la ayudamos a hacer todos los trabajos, estamos con usted a la hora de la parranda, del fin de novenario así. Nosotros no ocupamos el grupo solo para bailar, en lo bueno y en lo malo estamos, lo mancomunamos todo, así trabajamos nosotros en la comunidad. Somos 60 mujeres, 60 hermanas. Pero como le digo se van muriendo (García, 2016).

Smith (1996) utiliza el concepto de matrifocalidad al estudiar sociedades en las que la madre actúa como centro de las relaciones dentro de un sistema rico y viable donde, por el contrario, el hombre frente al resto de miembros puede mantener lazos débiles. Esto se refleja en el cuadro de danza, liderado por mujeres, al que se suman los hombres para acompañar con la percusión, tradicionalmente asociada a ellos:

Yo represento un grupo de danza garífuna; yo soy la presidenta; yo canto lo que las otras hacen, las compositoras. Yo como presidenta. Novale es un nombre ancestral. Yo tenía como 48 años cuando entré, ahora tengo 69; porque como le dije ahora, la fundadora me enseñó a mí cómo manejar grupo. Cuando yo ya aprendí y estaba al lado de ella, ella estaba enferma, cuando murió entonces yo me hice cargo completamente del grupo (García, 2016).

La hija de la entrevistada se enmarca igualmente dentro de este legado en el que las mujeres transmiten sus saberes y sensibilidad: «Estoy rodeada de señoras. Mi ambiente es de señoras, porque allí me criaron. Mi mamá está en el cuadro de danza y yo formo parte del cuadro de danza de mi mamá, creo que desde que estoy en el vientre de ella» (Álvarez, 2016). En palabras de la madre:

Yoseliy tiene un nuevo grupo, porque mi grupo se llama Novale, y el grupo de ella se llama Novalitas, es como reproducción. Hay tres grupos en la comunidad el nuevo de las muchachas, el otro grupo de allá, y el de nosotras. Por eso yo estoy contenta que ella haya fundado ese grupito, para que ese grupo sea la fuerza de nosotras, para cuando nosotras estemos más cansadas, ellos que agarren la batuta, y así la cultura no se muere; pero de lo contrario si no lo hacen así se va perdiendo (García, 2016).

De la misma forma retoma la hija: «En garífuna el nombre de Novales es *Harahuñu Mebegitiñu*, somos los hijos *Harahuñu* que tiene doble sentido la palabra son los pequeños y los hijos» (Álvarez, 2016). Una generación se presenta como la que posee el sentido del pasado y que lo transmite. La siguiente generación no solo lo recibe, sino que lo reelabora, actualiza y revitaliza:

...cada uno de los que forman parte de este grupo de jóvenes tiene un familiar en el grupo de mi mamá; ya sea su abuela, su mamá, o allí está su tía o algo así. Entonces seguimos, estamos tratando de seguir la misma línea que lleva Novales. Siempre cambiando, digamos las cosas que no estamos tan de acuerdo, quizá porque ya estamos en el 2016, algunas cositas... que digo yo... ¡Ay! pero siempre

trato de llevar la misma línea de mi mamá, o sea, el aprendizaje que he obtenido allí lo transmito a estos jóvenes de ahora (Álvarez, 2016).

Existen varios espacios cotidianos o eventos sociales y culturales en que las canciones se socializan y aprenden. Sin embargo, puede que el grupo o cuadro de danza sea uno de los lugares claves. Además de ser probablemente el lugar privilegiado para aprender las canciones locales y ancestrales, quizá se trate de una de las estructuras sociales que permite conformar la unidad cultural y simbólica de una serie de comunidades dispersas geográficamente, pues una sus finalidad es entre-visitarse en ocasión de las ferias patronales:

Todas las comunidades garífunas tienen un mes de feria. Tienen su patrón. Ese mes del patrón se celebra desde Plaplaya hasta Masca. Entonces nosotros salimos, buscamos, vamos a las comunidades, hacemos amistades mancomunadas. Por ejemplo, ahora en diciembre cada quien en su comunidad. Pero de enero para allá... todas las comunidades. Por ejemplo ya viene en enero, que es aquí en Corozal, este Señor de Esquipulas. Nosotros en la última semana de la feria vamos a ir a visitar el grupo de Corozal. En febrero es allí, en La Ensenada: Suyapa. En marzo es allí, en Triunfo. Abril usualmente siempre es la semana santa: no hay. Mayo está Tornabé, juntamente con Ceiba. Junio es aquí; entonces en junio viene Corozal a devolvernos la visita que le hicimos en enero. Entonces cuando hacemos esas cosas, la comunidad o el grupo prepara alimentos y alojamientos, y uno pone el transporte (García, 2016).



En este mapa aparecen algunas de las comunidades garífunas esparcidas a lo largo de la Costa Norte (Honduras). Fuente: Caribbean Central American Research Council (2004).

La unión de los grupos de danza en el marco de las ferias comunitarias es muy probablemente uno de los terrenos más fértiles para cimentar la comunidad amplia, revelándose como un verdadero antídoto ante la dispersión geográfica y permitiendo cierta sincronía dentro de la reelaboración y revitalización cultural:

La mayoría de los Garífuna habita en Honduras, donde mantienen 36 comunidades costeras, viven en colonias ubicadas en ciudades importantes, y se encuentran dispersos aquí y allá en el resto del país. Se cree que el contingente

Garífuna más numeroso reside en 21 comunidades situadas en el departamento de Colón. Durante los últimos más de doscientos años, han mantenido su lengua, comidas, danzas han subsistiendo a merced del cultivo de la tierra, ganadería y a la actividad pesquera (Bermúdez,2012).

Prácticamente todos los meses hay una feria y la reciprocidad es el principio rector:

Hemos llegado hasta Sangrelaya, hasta allí hemos llegado. Sangrelaya ha venido. Hemos ido a San José de la Punta, San José de la Punta ha venido. Hemos ido a Irióna, Irióna ha venido. Trujillo hemos ido, ha venido. Santa fe, hemos ido, ha venido. Río Esteban, Armenia, todos los grupos. Ellos vienen y nosotros vamos. Para eso están las comunidades, para eso están los grupos en las comunidades (García, 2016).

Comunidad	Celebración	Inicia	Termina
Corozal, Honduras	Feria Patronal en honor al Cristo Negro de Esquipulas	Enero-10	Enero-27
Ciriboya, Honduras	Celebración de la Virgen de Suyapa	Enero-27	Febrero-03
La Ensenada, Honduras	Lafeduhaun tibeyuri, Virgen de Suyapa	Enero-29	Febrero-05
Triunfo de la Cruz, Honduras	Feria de San Antonio	Marzo-11	Marzo-18
San José de la Punta, Honduras	Feria de San José	Marzo-12	Marzo-19
Triunfo de la Cruz, Honduras	Feria de San José	Marzo-17	Marzo-24
Sambo Creek, Honduras	Semana Santa	Abril-20	Abril-25
Tomabé, Honduras	San Isidro Labrador	Mayo-12	Mayo-19
San Antonio, Honduras	Feria patronal	Junio-11	Junio-22
Travesía, Honduras	Feria de San Juan Bautista	Jun-15	Jun-30
San Juan, Honduras	Feria de San Juan	Junio-20	Junio-24
Santa Fe Santa, Honduras	Feria de La Virgen del Carmen	Julio-05	Julio-16
Nueva Armenia, Honduras	Feria de Santa Ana	Julio-13	Julio-28
Bajamar, Honduras	Feria de La Virgen del Carmen	Julio-15	Julio-24
Punta Gorda, Honduras	Feria Patronal	Julio-26	Agosto-01
Río Esteban	Feria Patronal de Río Esteban	Julio-29	Agosto-13
Santa Rosa de Aguan, Honduras	Feria Agostina	Agosto-22	Agosto-30
Guadalupe, Honduras	Feria de La Virgen de Guadalupe	Septiembre-15	Septiembre-30
Punta Gorda, Belize	Hafedun Garinagu	Noviembre-19	Noviembre-19
Seine, Belize	Seine Bight Garinagu Settlement day	Noviembre-19	Noviembre-21
Livingston, Guatemala	Día del Garífuna	Noviembre-26	Noviembre-26
Limon, Honduras	Feria de La Virgen de Concepción	Diciembre-01	Diciembre -09
San Pedro, Honduras	Feria de La Virgen de Suyapa	Diciembre -12	Diciembre -12
Trujillo, Honduras	Gran celebración de Navidad en Trujillo	Diciembre -23	Enero-02
Stann Creek, Belize	John Conoe	Diciembre -25	Diciembre -25

En este cuadro aparecen algunas de las ferias que se celebran en ciertas comunidades garífunas.  
Elaboración en base a información brindada en las entrevistas.

Ser para los otros, ser el otro, es parte de lo que permiten las visitas e intercambios musicales que ocurren en las diversas comunidades garífunas en el marco de las ferias. Los cuadros de danza y las ferias patronales son parte de las redes, donde los principales nodos son las mujeres y merecería la pena realizar un estudio de las relaciones sociales que conforman sus aristas. El tiempo también se sale del canon hegemónico y vacío, pues en este caso es circular: las ferias marcan los ciclos, donde los nuevos comienzos se establecen a través de la reciprocidad, y el que da recibe primero: «Cuando hay un grupo visitante en la comunidad, se le da la preferencia. El grupo visitante comienza y hasta que se cansa participan los de la comunidad» (García, 2016).

Las visitas para tales fiestas es la oportunidad de crear y aprender nuevos cantos. A lo largo del año hay una preparación constante para cantar y bailar y así poder llevar el fruto de este trabajo a las ferias tanto locales como de las otras comunidades. Así como están los cantos antiguos, cada año es importante para el grupo llevar cantos nuevos: «A veces las canciones son mancomunadas. Cantamos lo del grupo, lo de la comunidad, como todas las comunidades tienen cantos... pero hay canciones que ya son de tiempo, que lo saben en todas las comunidades. Entonces todo el mundo canta» (García, 2016).

Los garífunas han sido llamados por González (2006) un pueblo peregrino y la migración sin duda es una característica que marca un pasado lejano pero también el cercano. Para Bermúdez (2012), la matrifocalidad se ha visto reforzada por las migraciones recientes, emprendidas por los hombres garífunas, ligadas a la búsqueda de trabajo:

Durante el siglo pasado algunos garífunas trabajaron en embarcaciones norteamericanas y británicas durante la Segunda Guerra Mundial y viajaron por el mundo. Como resultado de estos viajes, ahora hay pequeñas comunidades en los Estados Unidos de América en las ciudades de Los Ángeles, Nueva Orleans, Nueva York y Houston que envían remesas a Honduras. Hoy en día las remesas enviadas por los emigrantes representan un recurso clave para la preservación de la cultura y la existencia de los garífunas en el país. [Sin embargo] La mayoría de los Garífunas habitan en Honduras, donde se mantienen en 36 comunidades costeras y en algunas de las ciudades importantes del país (Bermúdez, 2012).

## 7.- Conclusiones

Frente a la acumulación de análisis abstractos de prosa incomprensible, como diría Moi (2005), este trabajo prefiere acercarse a las experiencias de las mujeres reales y volverlas inteligibles desde su diversidad, haciendo eco a las epistemologías feministas que nos invitan a dar preferencia a las teorías capaces de interactuar con lo observado (Kubissa, 2010). Es en lo concreto donde podemos mejorar la comprensión de las relaciones que existen entre la identidad y la opresión, pero quizá también de los caminos que conducen a la liberación y la emancipación.

Con este trabajo se espera abogar por legitimar nuevas formas de conocer, sin reproducir esquemas hegemónicos y excluyentes de las prácticas científicas



tradicionales, que distancian y separan el sujeto que conoce de aquello que conoce. Iniciar o continuar la investigación sobre los cantos garífunas de autoría femenina abre una dimensión epistemológica del conocimiento producido por las mujeres como grupo subalterno y puede contribuir a eliminar sesgos androcéntricos sobre la generación del conocimiento; e incluso invitar a aceptar el «principio de la novedad» y los nuevos puntos de vista frente a los paradigmas asentados (Kubissa, 2010).

La creación por las mujeres garífunas de los cantos como *Yurumei*, para expresar el sentir y acontecer personal y colectivo no es un hecho anecdótico, sino una práctica cultural que acompaña todos los eventos de la vida entre garífunas, y merece un estudio más profundo que el que aquí se ha presentado. La esperanza es despertar el interés por este nicho de riqueza de las formas en que la mujer aprehende y conforma el mundo, que es tanto el suyo como el de la colectividad. En este caso la mujer como sujeto está involucrada en la representación que hace del mundo, siendo entendida como sujeto de conocimiento, no individual sino colectivo (Longino, 1990).

Los cantos «cuyas letras han sido compuestas por mujeres reales» son discursos que pueden ser considerados como producciones y prácticas sociales que se originan y actualizan en el ámbito de la interacción social, que plasman una memoria. El canto además de permitir un registro de lo memorable, permite la socialización de distintas prácticas culturales y la revitalización de la lengua propia, la cual hasta hace algunas décadas era ágrafa.

El cuadro de danza en las comunidades garífunas es sin duda uno de los espacios de socialización de las mujeres, el cual asimismo encierra mayores potencialidades de las aquí enunciadas. Por los momentos, se presentan como el sitio en que se comparten los cantos propios o, sencillamente, los que se conocen (en general de autoría femenina). Esto lo convierte en un lugar privilegiado de observación para futuros estudios. Sin embargo, deben existir otros espacios de la vida cotidiana en los que se canta, como al hacer *ereba* o casabe «pan de yuca», por ejemplo. De igual manera, sería interesante poder rastrear a partir de cuándo se celebran las ferias patronales y estudiar más a profundidad cómo se vuelve un vínculo entre comunidades, y hasta qué punto puede ser uno de los cimientos de intercambios lingüísticos y culturales.

De allí la importancia de cuestionar cómo se construye lo que se postula como verdadero, y poner de manifiesto quiénes son los que escriben la historia. La autocomprensión de la comunidad en el presente y sus expectativas del futuro en la representación del pasado están mediados por lo que recordamos, pero también por lo que olvidamos, y a quién olvidamos. La palabra de la mujer en las historias depende de fuentes que van más allá de la escritura, en especial en una cultura donde el canto es medular –y la mujer arahuaca pudo quizá aportar las palabras mientras el hombre africano aunaba el ritmo. No es imposible volver a escribir la historia fuera del constructo occidental patriarcal. Quizá sea solo otra historia, una que probablemente ya esté escrita -o compuesta- con voz femenina.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ GARCÍA, Yoseliy Cristina (28/12/2016). Entrevista en Sambo Creek, Honduras.
- BERMÚDEZ, Rina (2012). *Migración y remesas en las comunidades garífunas*, Tesis de Maestría, Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- CACHO CABALLERO, Xiomara (s.f.). Íconos culturales, S. l.: DECAD.
- CAPRILE, Maria (coord.) (2008). *El sesgo de género en el sistema educativo*, Fundació CIREM.
- Caribbean Central American Research Council (2004). *Diagnóstico del Uso y Tenencia de la Tierra en Comunidades Garífunas y Miskitas de Honduras 2002-2003*, Tomo 2.
- CHARMAZ, Kathy (2008). *Constructing Grounded Theory*, London: Sage.
- CONDE, Fernando (2009). *Análisis sociológico del sistema de discursos*, Madrid: CIS. Cuadernos Metodológicos, 43.
- DAVIDSON, William V. (1983). «Etnohistoria hondureña: la llegada de los garífunas a Honduras, 1797», en *Yaxkin*, Volumen VI, Números 1 y 2, pp.80-95.
- GARCÍA, Cristina (28/12/2016). Entrevista en Sambo Creek, Honduras.
- GILLIS, John R. (1994). *Commemorations. The politics of national identity*, Princeton: Princeton University Press.
- GONZÁLEZ, Nancy (2006). *Peregrinos del Caribe, etnogénesis y etnohistoria de los garífunas*, Tegucigalpa: Editorial Guaymuras.
- FLORES, Glenn (28/12/2016). Entrevista en Sambo Creek, Honduras.
- HADEL, Richard E (1972). *Carib Folk Songs and Carib Culture*, Tesis doctoral inedita, Department of Anthropology, University of Texas, Austin.
- HARAWAY, Donna (1988). «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective» en *Feminist Studies*, vol. 14, núm. 3, pp.575-599.
- HARDING, Sandra (1986). *Ciencia y feminismo*, Barcelona: Morata.
- HERRERA-PAZ, Edwin Francisco (2013). «Apellidos e isonimia en las comunidades garífunas de la costa atlántica de Honduras» en *Revista Médica del Instituto Mexicano del Seguro Social*, vol. 51, núm. 2, pp. 150-157.
- HERRERA-PAZ, Edwin-Francisco; MATAMOROS, Mireya; y Ángel CARRACEDO (2010) «The Garífuna (Black Carib) People of the Atlantic Coasts of Honduras: Population Dynamics, Structure, and Phylogenetic Relations Inferred from Genetic Data, Migration Matrices, and Isonymy» en *American Journal of Human Biology*, 22, pp. 36–44.
- KUBISSA, Luisa Posada (2010). *Igualdad, epistemología y género*, Quaderns de Psicologia, Vol. 12, No 2, pp.81-91.
- LONGINO, Helen (1990). *Science as Social Knowledge: Values and Objectivity in Scientific Inquiry*, Princeton: Princeton University Press.
- MOI, Toril. (2005). *Sex, Gender and the Body*, New York: Oxford University Press,
- NORA, Pierre (1997). *Les lieux de mémoire*, Paris: Gallimard.
- OFRANEH (2017). *Honduras: 220 años de resistencia y la sobrevivencia de la matrifocalidad del pueblo Garífuna*. Fecha de consulta el 22/01/2018 en <https://ofraneh.wordpress.com/2017/04/27/honduras-220-anos-de-resistencia-y-la-sobrevivencia-de-la-matrifocalidad-del-pueblo-garifuna/>

- PIAZZINI, Carlo Emilio (2014). «Conocimientos situados y pensamientos fronterizos» en *Geopolítica(s)*, vol. 5, núm. 1, pp.11-33.
- PORTER, Robert W. (1983). «El estilo migratorio de vida en la biografía garífuna» en *Yaxkin*, Volumen VI, Números 1 y 2, pp.120-133.
- PUCHE CABEZAS, Luis (2010). «La perspectiva de género en Ciencias Sociales, Geografía e Historia» en *Revista Electrónica de Didácticas Específicas*, nº 3, pp. vb-cv.
- SMITH, Raymond Thomas (1996). *The Matrifocal Family: Power, Pluralism, and Politics*, Routledge.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988). *Can the subaltern speak?*, Basingstoke: Macmillan.
- STOREY, John (2003). *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, University of Georgia Press.

Recibido 28 de agosto de 2018

Aceptado 1 de marzo de 2019

BIBLID [1132-8231 (2019): 69-87]